

Ich danke meinen Eltern Karin und Michael sowie meinem geschätzten Betreuer,
Richte mich zwinkernd an meine Geschwister Elisabeth, Johannes und Peter
Und an meine Freunde, insbesondere an Patrick und Paola,
Lehne mich nicht zurück, sondern dem, was mich erwartet, entgegen.
„Erfolg ist, was aus einer Glatze einen glänzenden Kopf macht.“

Wolfram Weidner

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbst und ohne rechtswidrige Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel erschaffen habe. Obendrein sind alle direkt oder indirekt übernommenen Geistesgüter als solche codiert.

Keine gleiche oder ähnliche Form dieser Arbeit wurde bisher eingereicht.

Wolfsgraben, am 14.06.2011

Martin Barfuß

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
Einleitung	6
1. Einbettung in den wissenschaftlichen Diskurs	7
1.1 Grundlagen der Übersetzungstheorie	7
1.1.1 Ausgangstextorientierung: Das übersetzungskritische Modell nach Reiß ..	8
1.1.1.1 Texttypologie und der formbetonte Text	9
1.1.1.2 Innersprachliche Instruktionen	10
1.1.1.3 Die außersprachlichen Determinanten.....	12
1.1.2. Der scenes-and-frames-Ansatz.....	15
1.1.3 Die Skopostheorie	16
1.1.4 Kombination der scenes-and-frames semantics und der Skopostheorie..	17
1.2 Theorie zu und Analyse von Charakteren im Drama	19
1.2.1 Statische vs. Dynamische Figurenkonzeption	20
1.2.2 Charakterisierungstechniken nach Pfister	21
2. Historische Einbettung Macbeths	24
2.1 „Die Fassung bewahren“	25
2.2 Historische Verortung des Textes	26
2.3 Datierung und mögliche Huldigung von Jakob I.....	26
2.4 Untersuchungen zu Shakespeares Vokabular	27
3. Wahl und Begründung der gewählten Übersetzungen	30
3.1 Dorothea Tieck und Macbeth aus ‚ihrer‘ Feder	31
3.2 Das »schottische Stück« Frank Günthers	34
4. Übersetzungsunterschiede, die in Zusammenhang mit Macbeth stehen	36
Dramatis Personæ	36
1. Akt.....	37
I – Erste Szene	37
I – Zweite Szene.....	38
I – Dritte Szene.....	41
I – Vierte Szene.....	44
I – Fünfte Szene	45
I – Sechste Szene	48
I – Siebte Szene	48

2. Akt.....	55
II – Erste Szene.....	55
II – Zweite Szene.....	57
II – Dritte Szene.....	59
II – Vierte Szene.....	61
3. Akt.....	61
III – Erste Szene.....	61
III – Zweite Szene.....	65
III – Dritte Szene.....	68
III – Vierte Szene.....	68
III – Fünfte Szene.....	71
III – Sechste Szene.....	71
4. Akt.....	72
IV – Erste Szene.....	72
IV – Zweite Szene.....	74
IV – Dritte Szene.....	74
5. Akt.....	75
V – Erste Szene.....	75
V – Zweite Szene.....	75
V – Dritte Szene.....	77
V – Vierte Szene.....	77
V – Fünfte Szene.....	78
V – Sechste Szene.....	81
V – Siebte, achte und neunte Szene.....	81
5. Gegenüberstellung der unterschiedlichen Einflüsse auf Macbeths Charakteristik	84
5.1 Charakteristik Macbeths anhand der Übersetzung Tiecks.....	84
5.1.1 Der rechtschaffene Macbeth bei Tieck.....	84
5.1.2 Der zögernde Macbeth bei Tieck.....	85
5.1.3 Der korrumpierte Macbeth bei Tieck.....	86
5.2 Charakteristik Macbeths anhand der Übersetzung Günthers.....	91
5.2.1 Der rechtschaffene Macbeth bei Günther.....	91
5.2.2 Der zögernde Macbeth bei Günther.....	92
5.2.3 Der korrumpierte Macbeth bei Günther.....	93
6. Zusammenfassung und Ausblick.....	96
Quellenverweise.....	98
Anhang.....	102
Abstract – english.....	102
Abstract – deutsch.....	102
Curriculum Vitae.....	103

Vorwort

Es ist seit langem üblich, nicht nur von den Problemen, sondern sogar von einer Krise der neueren Shakespeare-Übersetzung zu sprechen. Dramaturgen und Regisseure auf der einen, Philologen und Kritiker auf der anderen Seite sind sich in der Unzufriedenheit mit dem Stand der Dinge einig, und auch die Übersetzer selbst motivieren ihre Tätigkeit in der Regel mit der Mangellage der Shakespeare-Übersetzung und der Notwendigkeit neuer Ansätze.¹

Diese Arbeit sprießt aus der von Suerbaum dargestellten Krise, in der em. Univ.-Prof. Dr. Welzig den Ansporn für die Gestaltung eines Seminars fand, dessen Gegenstand die Beleuchtung von Übersetzungsunterschieden des *Macbeth* von Shakespeare war. Das Seminar, an dem der Verfasser der vorliegenden Arbeit ebenfalls teilnahm, befasste sich jedoch nicht wie diese Arbeit mit den Einflüssen auf eine spezielle Figur des Stücks, sondern suchte ganz allgemein nach Unterschieden verschiedener Übersetzungen und deren Folgen auf einzelne Szenen und einen sich eventuell herauskristallisierenden Handlungsstrang. Diese Unterschiede wurden vor allem auf semantischer Ebene ausgemacht. Weiters wurde untersucht, ob auch Echoeffekte durch die unterschiedliche Wortwahl beeinflusst worden sind. Die Präsentationen der Studenten, die auf jeweils eine Szene im Lichte dreier Übersetzungen angesetzt waren, zeigten, dass durch verschiedene Übersetzungen etliche Ebenen eines Dramas beeinflusst werden, wodurch eine allgemeine Analyse ohne Fokus wie das Kramen in einer fremden Spielkiste wirkt, in der zwar viele interessante Dinge zu entdecken sind, der Zusammenhang aber schleierhaft erscheint. Mit dieser Basis wandte ich mich an mein persönliches Lieblingswerk Shakespeares und wollte mir ursprünglich die Ansätze des Seminars zu meiner Aufgabe machen und mir die Einflüsse der Übersetzungen auf die wichtigen Handlungsstränge vornehmen, was sich aber im Laufe des Diplomand/-innenseminars als utopisch erwies. Der Empfehlung, mein Arbeitsfeld einzugrenzen, kam ich nach, indem ich *Macbeth* in den Fokus der Arbeit rückte. Auch die Anzahl der zu untersuchenden Übersetzungen reduzierte ich auf lediglich zwei, da einerseits der Vergleich zwischen Prosa und Lyrik einen weiteren Wackerstein in meinem Bündel bedeutet hätte und ich darüber hinaus im Laufe der Untersuchungen die Vermutung anstellte, dass selbst der Vergleich zweier – wenn auch ähnlich anmutender – Übersetzungen genug Stoff bieten würde, eine Diplomarbeit zu schreiben; quod erat demonstrandum.

¹ Siehe: Ulrich Suerbaum u.a.: Bericht der Arbeitsgruppe zum Thema 'Problem der Shakespeare-Übersetzung'. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West. 1971, S. 11.

Einleitung

In dieser Arbeit soll offengelegt werden, ob und welche Folgen unterschiedliche Wortwahl in der Übersetzung auf den Charakter von Shakespeares *Macbeth* hat.

Zu Beginn wird eine Einführung zu den aktuellen Ansätzen der Übersetzungstheorie geboten. Im Anschluss daran werden Konstruktion und die Analyse von Charakteren in dramatischen Texten gemäß Manfred Pfister vorgestellt.

Nach der historischen Verortung des Textes und der Beleuchtung möglicher Motivationen zu dessen Entstehung folgt die Begründung und Beschreibung der Übersetzungen, die für diese Arbeit herangezogen wurden.

Danach werden die Übersetzungen beleuchtet: Der Inhalt jeder Szene wird eingangs grob umrissen, anschließend werden Unterschiede, die Auswirkungen darauf haben, wie der Charakter Macbeths durch das Stück kommuniziert wird, hervorgehoben und hinsichtlich der Stärke ihrer Ausprägung untersucht.

Nach Durchsicht der gesamten Tragödie werden die Ergebnisse in zwei Charakteristiken zusammengefasst und anschließend zum Zwecke der Veranschaulichung gegenübergestellt.

1. Einbettung in den wissenschaftlichen Diskurs

1.1 Grundlagen der Übersetzungstheorie

In diesem Abschnitt der Arbeit wird kurz auf die Geschichte des Übersetzens eingegangen, um einen fundierten Überblick über die chronologisch relativ weit auseinander liegenden Übersetzungen zu geben. Anschließend werden zeitgenössische Modelle, Theorien und Ansätze zur Arbeit des Übersetzens vorgestellt.

Als es nötig wurde, fremde Sprachen in die eigene zu übertragen, kristallisierten sich relativ bald zwei verschiedene Gesinnungen heraus. Cicero, Horaz und Hieronymus (der als Schutzpatron der Übersetzer angesehen wird) äußerten sich zu Lebzeiten zugunsten der „freien“ Übersetzungsarbeit, wonach – im Gegensatz zur *wortgetreuen* Übersetzung – ein Ausgangstext *sinngemäß* übersetzt werden sollte. Ein beliebter überlieferter Vergleich hiezu wurde zwischen einer Übersetzung und einer Frau aufgestellt, welche beide entweder schön und untreu oder treu, aber hässlich sein könnten.²

Im 12. und 13. Jahrhundert erlebte die Übersetzertätigkeit mit der so genannten „Schule von Toledo“ eine Blütezeit, während der arabische Übersetzungen aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt worden sind. Martin Luthers Bibelübersetzung hinterließ Hand in Hand mit seinem „Sendbrief vom Dolmetschen“, in dem er verlangte, dass (Bibel-)Übersetzungen auch von ungebildeten Personen verstanden werden sollten, einen weiteren Fußabdruck in der Geschichte der Übersetzer.³

Erst zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand eine neue Disziplin der Übersetzungswissenschaft, in der jedoch die Separation fortbestand – das Übersetzen von Fachtexten fand fast ausschließlich wörtlich statt, während das Übersetzen literarischer Texte als Sonderform der Vergleichenden Literaturwissenschaft angesehen und damit mehr in Richtung einer *freien* Übersetzung bewegt wurde.⁴

² Vgl.: Woodsworth, Judith: Geschichte des Übersetzens. Übersetzt von Rolf Geiser. In: Snell-Hornby, Mary, Hönig, u.a. (Hg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg 1999, S. 39 und Snell-Hornby, Mary: Translation und Text. Mira Kadric und Klaus Kaindl (Hg.) Wien: WUV 1996, (WUV Studienbücher) S. 13.

³ Vgl.: Woodsworth (1999), S. 40-41.

⁴ Vgl.: Snell-Hornby (1996), S. 13.

In den Siebzigern begann die „pragmatische Wende“ der Sprachwissenschaft, da Sprache nicht mehr als getrennt von der „außersprachlichen Realität“ betrachtet worden ist. Die neuen Ansätze begannen bei Katharina Reiß und ihren Kriterien für eine sachgerechte Übersetzungskritik und führten über Hans Vermeers Skopos-theorie (mit dem *Zweck* der Übersetzung im Mittelpunkt), zur zieltextorientierten Übersetzungskritik Margret Ammanns.⁵ Diese Ansätze werden im Folgenden vorgestellt.

1.1.1 Ausgangstextorientierung: Das übersetzungskritische Modell nach Reiß

Um Kritik an einer Übersetzung üben zu können, ist es logischerweise erforderlich, sowohl die Zielsprache als auch die Ausgangssprache zu beherrschen, weil erst dadurch die Übersetzung im Vergleich mit dem Ausgangstext geprüft werden kann. Nach Meinung von Katharina Reiß sei es beklagenswert, dass übersetzte literarische Werke in Rezensionen und Besprechungen einer Wertung unterzogen würden, die anhand der Übersetzungen und nicht anhand des Originals entstanden seien, wodurch Autor/-innen, ohne dass dies offengelegt würde, im Grunde eigentlich nicht nach ihren, sondern nach den Fähigkeiten ihren Übersetzer/-innen beurteilt werden.⁶ Reiß orientierte sich in erster Linie am Ausgangstext, sodass unter gewissen Umständen auch eine „rein zieltextabhängige Kritik in gewissem Ausmaß auch ihre Berechtigung“ haben könne, grundsätzlich aber der „eigentlich ausschlaggebende Weg zur Beurteilung einer Übersetzung“ über ausgangstextabhängige Kritik laufe, da eine der wichtigsten Richtlinien für den Übersetzer lautet, dass er sich dem Willen des Autors in jeder Hinsicht unterzuordnen habe.⁷ Demzufolge steht und fällt eine gute Übersetzung mit der Fähigkeit des Übersetzers, die Intention des Autors wahrnehmen und in der Zielsprache wiedergeben zu können.

⁵ Vgl.: Snell-Hornby (1996), S. 14.

⁶ Vgl.: Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber 1971, S. 10

⁷ Vgl.: Reiß (1971), S. 17-23.

1.1.1.1 Texttypologie und der formbetonte Text

Bei der Herangehensweise an einen Text, sei man nun Übersetzer oder dessen Kritiker, ist es von Nutzen, den Text vorerst in Kategorien zu teilen, die sowohl für Kritiker als auch für Übersetzer Gültigkeit haben sollten. Eine solche Kategorie sollte auf die Funktion der verwendeten Sprache zurückzuführen sein, aus der jeder Text besteht. Dem Bühler'schen Organonmodell entsprechend kann man die Unterscheidung von Sprachfunktionen in Appell, Ausdruck und Darstellung vornehmen, wobei jedoch zu ergänzen ist, dass auch Mischformen auftreten können.⁸ Mittlerweile wurde von Reiß und Vermeer auch ein vierter, multimedialer Texttyp ergänzt, der „die drei Grundtypen [überlagert], [da] sowohl informative als auch expressive und operative Texte [...] in der Gestalt des multimedialen Texttypus auftreten [können].“⁹

Laut Reiß bestimmt in den meisten Fällen der Texttyp die Methode des Übersetzens, wobei bei inhaltsbetonten Texten das Augenmerk auf der Vermittlung von Information läge, bei formbetonten Texten zusätzlich auf die Bewahrung der ästhetischen Wirkung geachtet werden müsse, bei appellbetonten Texten die Erhaltung des außersprachlichen Effekts zu gewährleisten sei und bei multimedialen Texten die Berücksichtigung der außersprachlichen Komponenten hervorzuheben seien.¹⁰

„Form“ versteht man laut Reiß als die Art und Weise, *wie* etwas vom Autor vermittelt wird, der Inhalt hingegen gebe das an, *was* er sagt.¹¹ Für Übersetzungen gilt daher:

Der Ausdrucksform der Sprache, die bei den formbetonten Texten im Vordergrund steht, entsprechend, muß in der Übersetzung durch Analogie der Form ein gleichwertiger Eindruck erzielt werden. Erst dann kann die Übersetzung als äquivalent gelten¹²

Reiß legt also fest, dass die Form (so weit als möglich) beibehalten werden müsse, um mit dem Produkt der Übersetzung dem Original treu zu bleiben. Dabei ist aber nicht nur auf die äußerliche Form (z. B. Prosa, Lyrik...) zu achten, sondern auch auf

⁸ Vgl.: Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004, S. 38 sowie Reiß (1971), S. 32.

⁹ Siehe: Reiß, Katharina und Hans J. Vermeer: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1984, S. 211.

¹⁰ Vgl. Reiß (1971), S. 43.

¹¹ Vgl. Reiß (1971), S. 38.

¹² Siehe: Reiß (1971), S. 38.

Stilfiguren, Sprichwörter, Elemente der Syntax und der Phonologie, teilweise sogar auf einzelne Laute etc. Bei der Übersetzung formbetonter Texte ist die Aufgabe des Übersetzers also, sämtliche intendierte (und im Grunde auch die nicht intendierten aber erreichten) Wirkungen des Autors so zu reproduzieren, dass sie in der Zielsprache ebenso wahrgenommen werden, während es bei inhaltsbetonten Texten reicht, auch nur den Inhalt wiederzugeben.¹³

Laut Reiß gehören

[...] all jene Texte [zum formbetonten Texttyp], deren sprachliche Gestaltung künstlerischen Formprinzipien untersteht, alle Texte also, die mehr ausdrücken als sie sagen, in denen Sprachfiguren und Stilfiguren dem Ziel der ästhetischen Wirkung untergeordnet sind, kurz gesagt: Texte, die als Sprach- oder Dichtkunstwerk bezeichnet werden können.

Wie später unschwer zu erkennen sein wird, handelt es sich beim Gegenstand dieser Arbeit also um einen formbetonten Texttypus.

1.1.1.2 Innersprachliche Instruktionen

Jeder Übersetzungsprozess lässt sich, so Reiß,

[...] als das Aufspüren potenzieller Äquivalenzen und die daraufhin erfolgende Entscheidung für ein optimales Äquivalent (sowohl für jede Übersetzungseinheit als auch – in der Summe dieser einzelnen Äquivalenzen – für den Gesamttext) definieren.¹⁴

Was diesen Entscheidungen zugrunde liegt, sind sowohl der sprachliche Kontext, die innersprachlichen Instruktionen also, sowie der außersprachliche Situationskontext. Reiß gliedert die innersprachlichen Instruktionen nach vier Merkmalen (Semantik, Grammatik, Lexik und Stilistik), die in weiterer Folge näher geschildert werden sollen.

❖ Semantische Äquivalenz

Wer semantische Äquivalenz anstrebt, muss sowohl den Mikro- als auch den Makrokontext eines Textes einbeziehen. Dabei versteht man unter Mikrokontext Wörter in unmittelbarer Nähe des untersuchten Begriffs und unter Makrokontext dementsprechend ganze Absätze oder sogar den gesamten Text. Ein Beispiel für die Bedeutung des Makrokontextes wäre die Übersetzung von Buchtiteln.¹⁵

¹³ Vgl.: Reiß (1971), S. 38-43.

¹⁴ Siehe: Reiß (1971), S. 56.

¹⁵ Vgl.: Lang, Elisabeth: Ausgangs- oder Zieltextorientierung in der Übersetzungskritik? Ein Vergleich zweier deutscher Übersetzungen von Tolkiens *The Lord of The Rings I*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2004, S. 13.

Fehler, die die semantische Äquivalenz stören würden, wären beispielsweise die

[...] Verkennung von Polysemien oder Homonymien, mangelnde Deckungsgleichheit zwischen ausgangs- und zielsprachlichen Übersetzungseinheiten, Falschinterpretation und eigenmächtige Änderungen am Original durch Zusätze oder Auslassungen.¹⁶

❖ Lexikalische Adäquatheit

Die lexikalische Adäquatheit stellt an den Übersetzer den Anspruch, Fachterminologien, *faux amis*, Homonyme, Wörter ohne direkte Entsprechungen in der Zielsprache, Namen, Metaphern, Wortspiele, idiomatische Redewendungen und Sprichwörter möglichst so zu übersetzen, dass die intendierte Form des Autors auch beim Lesen des Texts in der Zielsprache wahrgenommen wird.¹⁷

❖ Grammatische Korrektheit

Grammatische Korrektheit verlangt nicht nur, einen Text grammatikalisch richtig zu übersetzen (sofern dies im Ausgangstext erfüllt wird), sondern auch die Aspekte der Sprachüblichkeit und der Stilistik zu kommunizieren. In etlichen Fällen kann eine Umwandlung grammatikalischer und syntaktischer Elemente also angebracht sein, wobei „Morphologie und Syntax der Zielsprache eindeutig den Vorrang [haben], wenn nicht ein texttypisches Merkmal oder eine außersprachliche Kategorie von dieser Verpflichtung entbindet.“¹⁸

❖ Stilistische Korrespondenz

Bei der Kritik im Bezug auf stilistische Mittel sei zu überprüfen, ob Umgangs- oder Schriftsprache verwendet und wiedergegeben worden ist, inwiefern Normal-, Individual- und Zeitstil, Neologismen des Autors, beziehungsweise Stilmischungen und Stilbrüche vermittelt werden konnten.¹⁹

Der Stellenwert all dieser innersprachlichen Instruktionen ist vom Texttyp abhängig, wobei bei inhaltsbetonten Texten Semantik und Syntax, bei form- und appellbetonten Texten hingegen besonders die Stilistik Wert gelegt werden sollte.

¹⁶ Siehe: Reiß (1971), S. 58.

¹⁷ Vgl.: Reiß (1971), S. 62.

¹⁸ Siehe: Reiß (1971), S. 63-64.

¹⁹ Vgl.: Reiß (1971), S. 66-67.

Sowohl Übersetzer als auch Kritiker müssen sich demzufolge

[...] stets der Interdependenz und der Relationen zwischen den einzelnen innersprachlichen Instruktionen untereinander und zwischen ihnen und den texttypischen Erfordernissen bewußt bleiben.²⁰

1.1.1.3 Die außersprachlichen Determinanten

Die außersprachlichen Determinanten bilden den Situationskontext, von dem abhängt, welche Wichtigkeit den verschiedenen innersprachlichen Instruktionen eines Textes beigemessen werden. Dabei handelt es sich

[...] um eine breite Skala außersprachlicher Faktoren, die den Autor eines Textes dazu veranlassen, eine ganz bestimmte Auswahl unter den Mitteln zu treffen, die ihm seine Muttersprache zur Verfügung stellt, um sich einem Hörer oder Leser verständlich zu machen, die es ihm unter Umständen sogar erlauben, auf gewisse Mittel zu verzichten und dabei trotzdem noch von den Angehörigen seiner Sprachgemeinschaft verstanden zu werden.²¹

Reiß gliederte die Bezüge, die in diesem Kontext hergestellt werden, in den engeren Situations-, Zeit-, Orts und Empfängerbezug, sowie in die Sprecherabhängigkeit und die affektiven Implikationen. Diese sollen nun näher beschrieben werden.

❖ Der engere Situationsbezug

Der engere Situationskontext bezieht sich im Gegensatz zum allgemeinen Situationskontext nur auf einzelne Abschnitte oder Augenblicke, in denen der Übersetzer beziehungsweise der Kritiker sich in die Lage und den Charakter der handelnden Personen versetzen muss, um die Situation nachvollziehen und reproduzieren zu können. Vorrangig ist dies in Situationen nötig, in denen Anspielungen verschiedenster Art oder umgangssprachliche Redewendungen in verkürzter Form gebraucht werden (wie beispielsweise „Scher dich zum ...“).²²

❖ Der Sachbezug

An den Übersetzer wird nicht nur bei Sachtexten der Anspruch gestellt, über die Hintergründe des zu übersetzende Themas im Bilde zu sein, sondern auch bei Romanen, in denen ein bestimmtes Milieu mit entsprechendem Vokabular geschildert wird. Demzufolge wird von ihm verlangt, landes- und kulturkundliche Kenntnisse von Ausgangs- und Zielkultur parat zu haben.²³

²⁰ Siehe: Reiß (1971), S. 69.

²¹ Siehe: Reiß (1971), S. 69-70.

²² Vgl.: Lang (2004), S. 15

²³ Vgl.: Reiß (1971), S. 73.

❖ Der Zeitbezug

Abgesehen von Ausnahmen wie Adaptationen von Texten in zeitgenössische Sprache dürfen Texte, die Jahrhunderte vor dem Übersetzungsdatum verfasst worden sind, nicht so klingen, als stammen sie aus dem aktuellen Jahrhundert. Nichtsdestotrotz entwickelt sich die Zielsprache fortwährend weiter, wodurch auch von passenden Übersetzungen plötzlich Assoziationen ausgelöst werden können, die für den Übersetzer nicht absehbar gewesen sind und deswegen an die neue Zielsprache nochmals übersetzt werden müssten. Ein derart problematisches Wort, das in dieser Arbeit noch vorkommen wird, wäre beispielsweise „Heil“.²⁴

❖ Der Ortsbezug

Ortsbezug weisen Determinanten wie Realia und Eigenarten auf, die an den Schauplatz eines geschilderten Geschehens gebunden sind. Die Probleme, die beim Übersetzen dieser Elemente entstehen, sind umso geringer, je näher sich die betroffenen Sprachen und Kulturen stehen. Bei kulturbedingten Übersetzungsproblemen liegt es ein weiteres Mal am Übersetzer, sein Geschick unter Beweis zu stellen, da er nicht das Wort allein, sondern die Wirklichkeit dessen übersetzen muss, die damit bezeichnet wird – und zwar in einer Art, die vom kritischen Leser zurückverfolgt werden kann. Reiß bietet zur Lösung dieses Dilemmas vier Möglichkeiten an:

- die Entlehnung: z. B. Teenager, Guerilla
- die Lehnübersetzung, d.h. die Bildung neuer lexikalischer Einheiten in der Zielsprache, z.B. Wolkenkratzer
- die Übernahme des fremdsprachigen Ausdrucks unter Hinzufügung einer Fußnote
- eine „erklärende“ Übersetzung: Beibehaltung der fremden Bezeichnung mit Hilfe eines kurzen appositionellen Zusatzes, z.B. Puzzle-Spiel²⁵

Auch hier gilt wieder: die Auswahl der angebotenen Varianten wird durch den Texttyp bedingt.

²⁴ Vgl.: Reiß (1971), S. 74.

²⁵ Siehe: Reiß (1971), S. 79.

❖ Der Empfängerbezug

Bei Empfängern handelt es sich bei Reiß nicht um den vom Übersetzer speziell intendierten Leserkreis, sondern um die Hörer oder Leser des Ausgangstextes, die vom Autor angesprochen werden sollten. Wurden vom Autor idiomatische Redewendungen, Zitate, nur in der Ausgangssprache gebräuchliche Sprichwörter, Metapher o. Ä. verwendet, muss der Übersetzer diese in die Vorstellungswelt der zielsprachlichen Leserschaft übertragen.²⁶

❖ Die Sprecherabhängigkeit

Unter die Sprecherabhängigkeit fallen all jene außersprachlichen Faktoren, die die Sprache des Autors selbst beziehungsweise die seiner Charaktere beeinflussen. Dazu fallen vor allem Stil, Bildung und Herkunft des Autors, aber auch der dem Charakter vom Autor zugedachte „Typ“ – die genannten Faktoren wirken sich auf grammatikalischer, lexikalischer und stilistischer Ebene aus.²⁷

❖ Affektive Implikationen

Unter affektiven Implikationen versteht man jene sprachlichen Mittel, die im Original Humor, Sarkasmus, Ironie etc. vermitteln. Ein Problembereich der affektiven Implikationen sind beispielsweise Tiernamen als Schimpfwörter, da aus dem Situationskontext eine möglichst genaue Nuance ermittelt werden und in der Zielsprache wieder erwirkt werden muss. In diesem Bereich stößt man leicht an die Grenzen der objektiven Übersetzungskritik, da hier besonders viele subjektive Auffassungsunterschiede vorliegen.²⁸

²⁶ Vgl.: Reiß (1971), S. 82.

²⁷ Vgl.: Reiß (1971), S. 84.

²⁸ Vgl.: Reiß (1971), S. 85-86.

1.1.2. Der scenes-and-frames-Ansatz

Charles Fillmore entwickelte 1977 das Konzept der *scenes-and-frames*-Semantik, das 1986 von Vannerem und Snell-Hornby als Konzept für die Translationswissenschaft aufgegriffen worden ist und dort den Prozess

von einer durch einen (ausgangskulturellen) Text (*frame*) evozierten Vorstellung (*scene*) beim Translator-als-Rezipient zu einem neuen (zielkulturellen) Text und der evozierten Vorstellung bei einem Zielrezipienten [beschreibt].²⁹

Fillmore's Ansatz beruht auf dem von der Psychologin Eleanor Rosch 1973 erbrachten Nachweis, dass Erfahrungen nicht separat von anderen Eindrücken, sondern dass sie im Gesamtzusammenhang einer Situation gemacht und diese gelernte Situation dann auf neue Erfahrungen angewendet werden kann.³⁰ Dinge werden also automatisch in einem Gesamtzusammenhang gelernt und die gelernte Situation auf neue Erfahrungen angewandt. Die so zustande kommenden Kategorien sind aber nicht klar definiert, sondern haben einen Kern und verschwimmende Ränder. Sie bringt hierzu das Beispiel des Wortes *Vogel*, worunter in unserem Kulturkreis Spatz prototypisch wäre, Pinguin hingegen nicht.³¹ Diese Art der Erfahrung gehört nach Fillmore zu den *scenes*, die auch folgende Erläuterungen miteinschließen:

[...] familiar kinds of interpersonal transactions, standard scenarios, familiar layouts, institutional structures, enactive experiences, body image; and in general any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences, or imaginings.³²

Mit *frame* sind hingegen die (automatisch erfolgenden) linguistischen Kodierungen gemeint:

[They are used] for referring to any system of linguistic choice – the easiest being collections of words, but also including grammatical rules or grammatical categories – that can get associated with prototypical instance of scenes.³³

²⁹ Siehe: Ammann, Margret: Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: TEXTconTEXT 3/4 (1990), S. 225.

³⁰ Vgl.: Vannerem, Mia und Mary Snell-Hornby (Hg.): Die Szene hinter dem Text: „Scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. 2., durchgesehene Auflage. Tübingen: Francke 1994. S. 185.

³¹ Vgl.: Vannerem und Snell-Hornby (1994), S. 187

³² Siehe: Fillmore, Charles: Scenes-and-frames semantics. In: Antonio Zampolli (Hg.): Linguistic structures processing. Amsterdam: North-Holland 1977, S. 63.

³³ Siehe: Fillmore (1977), S. 63

Mit anderen Worten könnte man also sagen, dass der subjektive Erfahrungshintergrund des Lesers determiniert, welche linguistische Form welche Assoziation weckt und damit entscheidet, ob ein Text als kohärent aufgefasst wird oder nicht.³⁴

Beim Übersetzer, der ja zugleich Leser und Autor ist, werden durch die Rezeption ebenfalls *scenes* aktiviert, die er automatisch durch prototypische *scenes* aus seinem Hintergrundwissen ergänzt. Da er aber üblicherweise mit *frames* arbeitet, die einer Fremdsprache entstammen, muss er immer wieder auf die sprachlichen Informationen des Ausgangstextes zurückkommen um sicherzustellen, dass durch seine Wortwahl die richtigen *scenes* bei seiner Leserschaft aktiviert werden.³⁵

1.1.3 Die Skopostheorie

„Der Begriff Skopos kommt aus dem Griechischen und bedeutet Zweck, Ziel; er besitzt sowohl deskriptive als auch präskriptive Eigenschaften.“³⁶ Hans J. Vermeer definiert die Translationstheorie als komplexe Handlungstheorie, die von einer Situation ausgeht, in der bereits immer schon ein Ausgangstext als ‚Primärhandlung‘ vorhanden ist, weswegen es beim Übersetzen nicht darum geht, ob und wie gehandelt würde, sondern ob und wie weitergehandelt werden soll.³⁷ Da jede Handlung eine bestimmte Intention verfolge und Translation ebenfalls eine Variante interaktionalen Handelns ist, sei davon auszugehen, dass auch die Tätigkeit des Übersetzens einem übergeordneten Zweck unterliege.³⁸ Dabei stehe aber nicht länger der Ausgangstext im Vordergrund, sondern das intendierte Ziel einer Übersetzung und ihr Funktionieren in der Zielkultur. Dementsprechend darf auch der (rezipientenabhängige) Skopos eines Translats vom Ausgangstext abweichen, da, so Vermeer, „[d]ie Dominante aller Translation [...] deren Zweck [ist].“³⁹

Eine Translation ist also grundsätzlich eine andere Produktionshandlung als das Herstellen eines Ausgangstextes und darf deswegen anderen Zwecken dienen.

³⁴ Vgl.: Vannerem und Snell-Hornby (1994), S. 186

³⁵ Vgl.: Vannerem und Snell-Hornby (1994), S. 190-191.

³⁶ Siehe: Lang (2004), S. 20.

³⁷ Vgl.: Reiß und Vermeer (1984), S. 95.

³⁸ Vgl.: Reiß und Vermeer (1984), S. 100.

³⁹ Siehe: Reiß und Vermeer (1984), S. 96.

Es muss ganz klar erkannt werden, daß die Beibehaltung des Zwecks, wie sie Translationen oft zugeschrieben wird, eine kulturspezifische Regel, keine Grundforderung einer allgemeinen Translationstheorie ist.⁴⁰

Eine Translation glückt im Sinne Vermeers dann, wenn die Theorie des Handelns des Produzenten und die Interpretation des Rezipienten nicht signifikant voneinander abweichen, wobei der Begriff signifikant von der jeweiligen Situation abhängig und den Partnern zu vereinbaren ist. Der Skopos hingegen könne nur festgelegt werden, wenn der/die Empfänger des Zieltextes bekannt sind oder eingeschätzt werden können, wofür wiederum die Kenntnis der Zielsprache und der Zielkultur Voraussetzung ist.⁴¹

1.1.4 Kombination der scenes-and-frames semantics und der Skopostheorie

Hans J. Vermeer und Heidrun Witte kombinierten 1990 den Ansatz von Snell-Hornby und Vannerem⁴², sind aber der Ansicht, dass die

[...] Wiedergabe des Ausdrucks der Ausgangskultur und ihrer Sprache durch ein Translat [...] nur bedingt und in Maßen möglich [ist], da eine genaue Abbildung der Ordnungen der Ausgangskultur mit Hilfe der Ordnungen der Zielkultur wegen der jeweiligen Verflochtenheit der Elemente jeder Kultur zu einem kulturspezifischen Gefüge nicht möglich ist und eine Nachahmung der Struktur der Ausgangssprache in der Zielsprache zu Unverständlichkeit führen kann.⁴³

Für Übersetzende soll für das Translat entweder die Ordnung der Ausgangskultur oder die der Zielkultur maßgeblich sein. Wenn aber sowohl Ausdrucksweisen der Ausgangs- als auch Zielkultur gebraucht werden, kann man das Translat als schlecht bezeichnen⁴⁴, da der Translator mit seinem Ziel-*frame* je nach Skopos beim Empfänger entweder eine solche *scene* erreichen soll, wie sie der Produzent des Ausgangstextes evozieren wollte, oder eine zielkulturspezifische analoge *scene* erzeugen (ohne beides konfus zu durchmischen). Zur Veranschaulichung wird an dieser Stelle das Beispiel eines englischen Detektivs gebracht, der üblicherweise auch in der deutschen Übersetzung mit ‚Mr.‘ anstatt mit ‚Herr‘ angesprochen wird.⁴⁵

⁴⁰ Siehe: Reiß und Vermeer (1984), S. 103.

⁴¹ Vgl.: Reiß und Vermeer (1984), S. 103.

⁴² Vermeer, Hans J. und Heidrun Witte: Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. Heidelberg: Groos 1990.

⁴³ Siehe: Vermeer und Witte (1990), S. 44-45.

⁴⁴ Vgl.: Vermeer und Witte (1990), S. 44.

⁴⁵ Vgl.: Vermeer und Witte (1990), S. 44. und Lang (2004), S. 26-27.

Sandra Kitzbichler, die sich ebenfalls mit Dramenübersetzungen Shakespeares beschäftigte⁴⁶, konstatierte treffend, dass sowohl die praktische als auch die theoretische Geschichte der Übersetzung von einem ständigen Hin und Her zwischen den Extremen „treu“ oder „frei“ gezeichnet ist, und dass der Rahmen heutiger Dramenübersetzung von einer streng literarischen bis zur aufführungsorientierten Übersetzung reicht. Dennoch böte keiner der Zugänge konkrete Lösungen, vielmehr, so die Autorin, würde innerhalb einer Bandbreite von „einigermaßen systematisch“ bis „philosophisch-abstrakt“ versucht, die jeweiligen Favoriten aus der Fülle von allgemein übersetzungstheoretischen Konzepten mit den Eigenheiten der Gattung Drama zu verknüpfen.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die jüngeren Übersetzungsmethoden deutlich in die Breite aufgefächert sind und demzufolge viele nebeneinander existierende Übersetzungen jeweils den Anspruch erheben, einen Aspekt besonders gut herauszuarbeiten oder für einen bestimmten Zweck besonders geeignet zu sein. Ob mit unterschiedlichen Herangehensweisen an die Dramenübersetzung auch eine Änderung der Protagonisten selbst verbunden ist, soll in dieser Arbeit überprüft werden.

⁴⁶ Kitzbichler, Sandra: Alternatives Übersetzen. Shakespeares *Was ihr wollt* in den Übersetzungen von Schlegel/Tieck, Hans Rothe, Frank Günther und Thomas Brasch. Diplomarbeit. Univ. Wien 2003.

⁴⁷ Vgl.: Kitzbichler (2003), S. 13.

1.2 Theorie zu und Analyse von Charakteren im Drama

Im Drama sei, so Scherer in seinem Einführungswerk in die Dramenanalyse⁴⁸, die handelnde Person von der literarischen Figur zu unterscheiden, welche ein Autor für eine bestimmte Darstellungsabsicht geschaffen hat. Eine Figur sei dabei entweder als Typus oder als Charakter angelegt. Der Typus, der häufiger in der Komödie vorkomme, verkörpert schematisierte Verhaltensdispositionen, beziehungsweise typologisch unterscheidbare Eigenschaften wie beispielsweise den Geiz bei Molière oder die übertriebene Gelehrsamkeit in Lessings *Der junge Gelehrte* (1747).⁴⁹

Der Charakter dagegen, der eher der Tragödie zuzuordnen ist, bezieht sich auf eine komplexe Figuration in der szenischen Darstellung ‚ganzer‘ Menschen, die in ihrem individuellen Eigensinn aus Sinnlichkeit und Vernunft exponiert werden.⁵⁰

Um die Unterschiede der charakterlichen Ausprägung anhand verschiedener Übersetzungen Shakespeares ausmachen zu können, soll auch abseits der rein semantischen Unterschiede von Wörtern das theoretische Fundament zur Erfassung beziehungsweise zur Gestaltung von Dramenfiguren beleuchtet werden.

Manfred Pfister schreibt in seiner Theorie und Analyse von Dramen⁵¹:

[D]urch das, was eine Figur sagt, und dadurch, wie sie es sagt, stellt sie sich willkürlich oder unwillkürlich, bewusst oder unbewußt, explizit oder implizit selbst dar und wird sie, ergänzt durch außersprachliche Mittel der Selbstdarstellung, dem Rezipienten überhaupt erst als Figur mit einer bestimmten Charakterstruktur greifbar.⁵²

Er ergänzt diese Definition durch Einschränkungen wie etwa der Überlagerung zweier Kommunikationssysteme im Drama, dass beispielsweise die Figuren der klassischen französischen Tragödie sämtlich die Sprache eines hohen, gebundenen Stils sprechen, wodurch die psychische Individualität der einzelnen Figuren – ganz im Gegensatz zum Drama des Naturalismus – nur begrenzten Niederschlag in einzelnen sprachlich-stilistischen Nuancen findet.⁵³

Des Weiteren unterscheidet er verschiedene Wege Dramenfiguren zu konzipieren und verschiedene Techniken, sie zu charakterisieren.

⁴⁸ Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Darmstadt: WBG 2010.

⁴⁹ Vgl.: Scherer (2010), S. 56.

⁵⁰ Siehe: Scherer (2010), S. 56.

⁵¹ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. 11. Auflage, erweiterter und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

⁵² Siehe: Pfister (2001), S. 171

⁵³ Vgl.: Pfister (2001), S. 172

1.2.1 Statische vs. Dynamische Figurenkonzeption

Eine statisch konzipierte Figur bleibt sich während des ganzen Textverlaufs gleich; sie verändert sich nicht, wenn sich auch das Bild des Rezipienten von dieser Figur durch das notwendige Nacheinander der Informationsvergabe erst allmählich entwickeln, vervollständigen und dabei eventuell verändern kann. Im Gegensatz dazu entwickeln sich dynamisch konzipierte Figuren über den Textverlauf hinweg, bleibt ihr Satz von Differenzmerkmalen nicht konstant, sondern verändert er sich entweder in einer kontinuierlichen Entwicklung oder diskontinuierlich-sprunghaft.⁵⁴

Die Verwendung statischer Figuren böte sich dementsprechend im Drama vorwiegend für Personen an, die ihre Integrität bewahren und durch Gegenüberstellung den dramatischen Inhalt kommunizieren sollen. Auf der anderen Seite stehen dynamisch konzipierte Figuren wie beispielsweise tragische Helden, deren Weltanschauung oder moralische Werte sich aufgrund unterschiedlicher Einflüsse ändern, wodurch meist ein Dilemma für diesen Helden herbeigeführt wird.

Passenderweise findet sich im Abschnitt, in dem Pfister auf die mögliche Konzeption von Dramenfiguren eingeht, auch eine Ergänzung zum Titel dieser Arbeit:

[...] Zudem sind nur selten alle Figuren des Personals eines Dramas einheitlich dynamisch konzipiert, denn selbst wenn die zentralen Figuren – wie etwa Macbeth – dynamisch angelegt sind, weisen doch meist die Nebenfiguren das Merkmal der Statik auf.⁵⁵

Dass die Figur Macbeth nun also dynamisch angelegt ist, bedurfte zwar nicht der Erwähnung Pfisters, doch bleibt die Frage offen, ob die statische beziehungsweise dynamische Konzeption der anderen Figuren ebenfalls Einfluss auf Macbeth hat.

Eine Figur wird, so Scherer, ebenfalls durch ihren Redestil definiert, der seines Erachtens von fünf Faktoren abhängt: Redeziel, Wahrnehmungssituation, Umstände der Verständigung, Partnerbezug und Personalstil.⁵⁶ Dies erklärt er folgendermaßen:

Der Kontext einer Äußerung begründet Verhalten und Sprechen einer Figur, so dass der Figurenstil Rückschlüsse auf ihre psychische Verfasstheit, auf seelische Zustände und ihre soziale Stellung erlaubt. Nicht zuletzt geht der Redestil aus der spezifischen Dialoggestaltung hervor.⁵⁷

Für den weiteren Verlauf dieser Arbeit bedeutet das also, dass einerseits die Kontinuität bzw. Diskontinuität der charakterlichen Veränderung Macbeths und andererseits die sich aufgrund des Redestils anbietenden Einblicke auf den Charakter der Figur Macbeth im Hinblick auf Unterschiede zwischen den Übersetzungen untersucht werden sollen.

⁵⁴ Siehe: Pfister (2001), S. 241-242.

⁵⁵ Siehe: Pfister (2001), S. 243.

⁵⁶ Vgl.: Scherer (2010), S. 27.

⁵⁷ Siehe: Scherer (2010), S. 27.

1.2.2 Charakterisierungstechniken nach Pfister

Pfister postulierte zwei dichotome Merkmale (explizit-implizit und figural-auktorial), aus denen sich vier verschiedene mögliche Charakterisierungstechniken ergeben. Diese sollen im folgenden Teil vorgestellt werden.

❖ Explizit-figurale Charakterisierungstechniken

Die explizit-figuralen Charakterisierungstechniken können in Eigen- und Fremdkommentar unterschieden werden. Im Eigenkommentar formuliert eine Figur explizit ihr Selbstverständnis, im Fremdkommentar hingegen wird eine Figur explizit durch eine andere charakterisiert. Beim Eigenkommentar unterscheidet man des Weiteren zwischen einem monologischen und dialogischen Eigenkommentar, da in diesen beiden Fällen der expliziten Selbstcharakterisierung ein unterschiedlicher Status der Glaubwürdigkeit zukommt.⁵⁸

❖ Implizit-figurale Charakterisierungstechniken

Die implizit-figuralen Charakterisierungstechniken sind nur zum Teil sprachlich, da sich eine Figur nicht nur durch die Art und Weise ihres Sprechens, sondern auch durch ihr Aussehen, ihr Verhalten und den Rahmen, den sie für sich schafft (Bekleidung, Requisiten, Interieurs), implizit selbst darstellt.⁵⁹ Diese Technik hat zwar für Dramatiker immense Bedeutung, ist aber für diese Arbeit nicht von primärem Interesse, da sie erst aus dem Text herausinterpretiert werden und dadurch auch erst nach dem Lesen des Textes erfolgen kann.

❖ Explizit-auktoriale Charakterisierungstechniken

Die Figur wird hierbei in Hinblick auf ihr Aussehen, ihre Bekleidung und ihr charakteristisches Requisit beschrieben; eine zweite Technik explizit-auktorialer Figurencharakterisierung ist die Verwendung sprechender Namen.⁶⁰ Auch diese Technik ist für diese Arbeit – abgesehen von der Übersetzung von Bekleidungsstücken – nur von sekundärer Bedeutung.

⁵⁸ Vgl.: Pfister (2001), S. 251

⁵⁹ Vgl.: Pfister (2001), S. 257

⁶⁰ Vgl.: Pfister (2001), S. 262

❖ Implizit-auktoriale Charakterisierungstechniken

Zwischen den genannten explizit sprechenden Namen und jenen, Namen, die ohne jede charakterisierende Funktion sind, gibt es ein ganzes Spektrum von Zwischenmöglichkeiten.⁶¹ Eine dieser Möglichkeiten wäre beispielsweise, Kontrast- oder Korrespondenzbezüge zwischen Figuren herzustellen.

Aus den hier präsentierten Charakterisierungstechniken ist vor allem die explizit-figurale für diese Arbeit wichtig. Um zu veranschaulichen, in was für Untergruppen diese und die anderen Sparten geteilt werden können, dient das dichotome Modell zu den Techniken der Figurendarstellung Pfisters auf der folgenden Seite. Hierzu muss angemerkt werden, dass nur aus Platzgründen die Varianten der implizit-figuralen Charakterisierungstechniken auf der rechten Hälfte der Seiten abgebildet sind.

⁶¹ Vgl.: Pfister (2001), S. 263

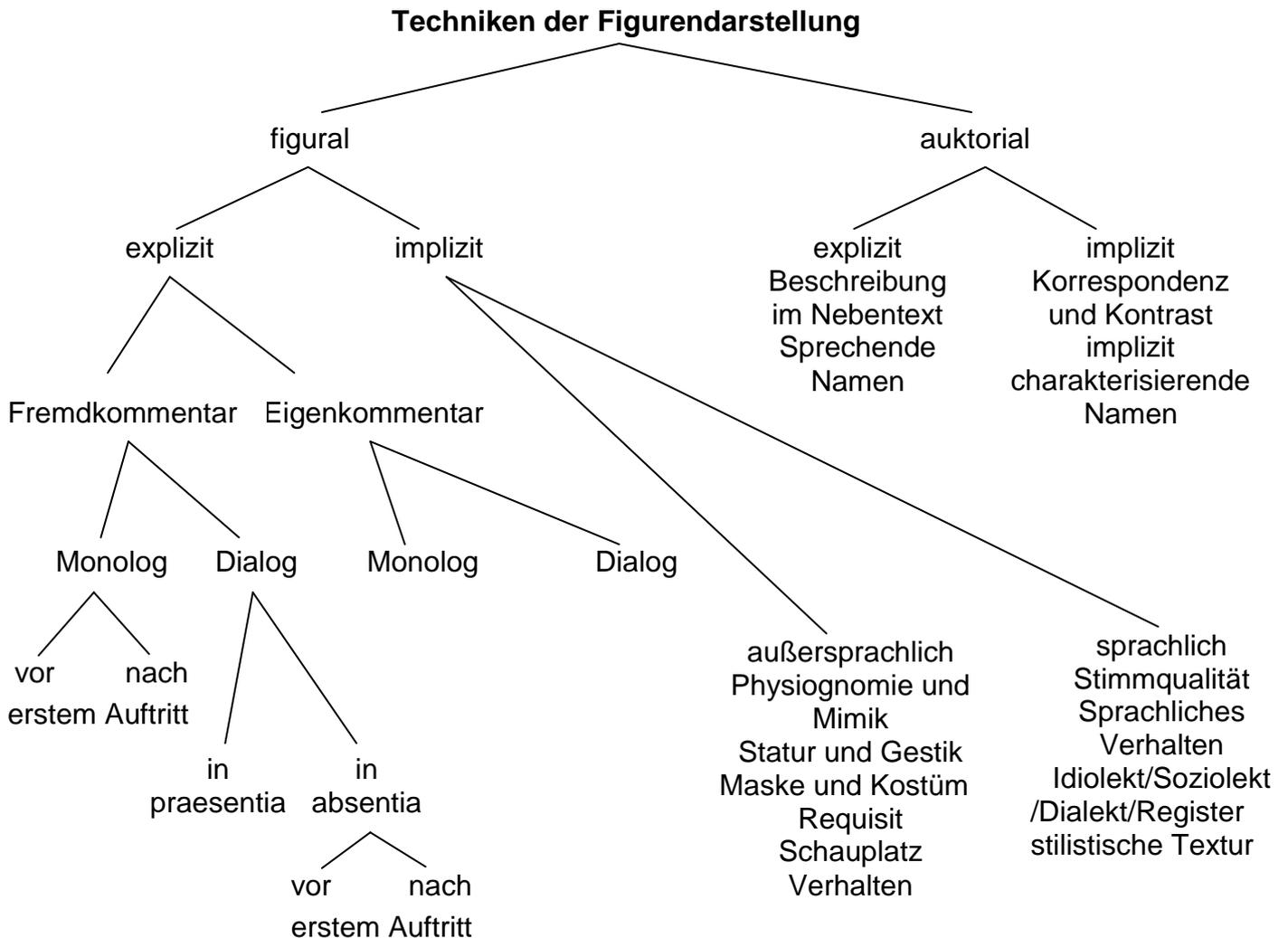


Abb. 1: Techniken der Figurendarstellung nach Pfister.⁶²

Was nun also ins Gewicht fällt, ist, ob eine beschriebene Figur auch selbst anwesend und ob sie bereits aufgetreten ist oder nicht. Wird beispielsweise eine Person als mutig und tapfer beschrieben, bevor sie aufgetreten ist, kann man sich als Zuschauer nicht sicher sein, ob die sprechende Person nun lügt oder die Wahrheit sagt. Tritt die erwähnte Person schließlich so auf, dass man sie ängstlich oder feige wahrnimmt, muss die erste Person nicht unbedingt gelogen haben, da die gerühmte Figur in der Zwischenzeit eine Wandlung durchgemacht haben könnte. Sähe man sie jedoch bereits vor diesem Auftritt ebenso ängstlich, wäre bei derselben Beschreibung klar, dass hier vom Beschreibenden übertrieben oder gelogen wird.

⁶² Diese Skizze wurde aus Gründen der Übersichtlichkeit und Erkennbarkeit vom Autor gemäß Pfister (2001, S. 252) nachgestaltet.

2. Historische Einbettung Macbeths

Wie nicht nur im *Shakespeare-Jahrbuch* aus dem Jahre 1971, sondern auch aus den immer weiter steigenden Anforderungen an Übersetzer (siehe Vorwort) ersichtlich wurde, war das Handwerk der modernen Shakespeare-Übersetzung seit jeher ein undankbares. So wird nicht nur verlangt, die wörtliche Ebene möglichst gut in eine andere Sprache zu übertragen, sondern auch die Assoziationen, die mit bestimmter Wortwahl geweckt werden sollen, beizubehalten, das Übersetzte außerdem theatertauglich und überdies dem gegenwärtigen Stand der Shakespeareforschung und -kritik anzupassen, um vom Metrum ganz zu schweigen. Dass es schier unmöglich ist, diese (und weitere) Forderungen mit einer einzigen Übersetzung zu erfüllen (was sich bereits anhand hunderter verschiedener Shakespeare-Übersetzungen zeigt), sei aber nicht der Kern dieser Arbeit. Vielmehr soll durch diese Arbeit gezeigt werden, welche Unterschiede (die zum größten Teil auf der Wortebene angesiedelt sind) in den zwei exemplarischen Übersetzungen von Shakespeares *Macbeth* aufzufinden sind und inwiefern das die Rezeption der Hauptfigur beeinflusst.

Im folgenden Kapitel werden zwei gewählten Übersetzungen vorgestellt: auf der einen Seite die „ältere“ Übersetzung von Dorothea Tieck aus dem Jahre 1843, die seit Jahrzehnten die Reclam-Bibliothek schmückt, auf der anderen die modernere Übersetzung Frank Günthers, die auch mit einem Essay jenes Ulrich Suerbaums geziert wird, der sich im *Shakespeare-Jahrbuch* von 1971 (siehe oben) beinahe mitleidig über das Handwerk der Übersetzer äußerte. Diese Fassungen und die Begründung der Herangehensweise der/s jeweiligen Übersetzenden werden im Folgenden vorgestellt, um einerseits die ihre Haltung zur behandelten Tragödie zu verstehen und andererseits, um Aufschluss über den Ursprung einiger Divergenzen der hier behandelten verschiedenen Übersetzungen zu bieten.

Außerdem werden einige Fakten zum *Macbeth* Shakespeares angeführt, die Hintergrundinformationen enthalten, welche für die Übersetzenden bei ihrer Arbeit relevant gewesen sein dürfte. Damit soll in einigen Fällen schon prophylaktisch argumentiert werden, aus welchen Gründen eine bestimmte Übersetzung gewählt worden sein könnte. Die Herkunft des Textes und mögliche Motive des Autors werden erläutert und Erkenntnisse aus der Fachliteratur beigelegt.

2.1 „Die Fassung bewahren“

Festzustellen war, dass die Geschichte der Dramen Shakespeares mehr Rätsel als die des Autors aufgibt. So ist beispielsweise keine autographe Fassung des Stücks von Shakespeare vorhanden, sondern lediglich die Folioausgabe aus dem Jahre 1623, die erst sieben Jahre nach dessen Tod erschien und von zwei seiner Schauspielerkollegen herausgegeben wurde. In diesem Zusammenhang muss erwähnt werden, dass dieser Tage immer noch umstritten ist, ob es sich bei der berühmten Hekate-Szene (Akt 3, Szene 5) wahrhaftig um eine Überarbeitung und Ergänzung Shakespeares handelt, oder ob sie aus anderer Quelle stammt.⁶³ Suerbaum nimmt an, dass das Manuskript, nach dem Shakespeare gesetzt wurde, von guter Qualität gewesen sein muss, da die Zahl der Fehler und der sinnwidrigen Stellen relativ gering gewesen sei und die Vorlage deswegen ein *prompt book* war, also der Haupttext bei Theateraufführungen, mit denen der Souffleur, der gleichzeitig Inspizient war, arbeitete. Diese Vermutung entspringt der Tatsache, dass einige der Bühnenanweisungen als Hinweise an den Ausführungsleiter formuliert sind, wie beispielsweise „*Ring the Bell*“ in der Szene vor dem Königsmord.⁶⁴

Die Editionsgeschichte *Macbeths* ab 1709 mit Nicholas Rowe ist ebenfalls sehr bewegt, wird sie doch am Ende des späteren 18. Jahrhunderts von mindestens ebenso bedeutenden Autoren wie Alexander Pope und Dr. Samuel Johnson fortgesetzt. Die Shakespeareherausgeber jenes Jahrhunderts betrieben die Kunst der Konjektur meisterhaft und mit Inbrunst, wodurch etliche fragwürdigen Textstellen ausgemerzt wurden; doch muss ihnen auch vorgeworfen werden, dass sie, um mit Günther (siehe unten: Akt 1, Szene 7) zu sprechen, „*Kobolz schossen*“ und alles änderten, was ihnen unklar, mehrdeutig, nicht logisch oder stilistisch unpassend vorkam, während sie den Maßstäben ihrer Zeit folgten. Dadurch entstanden riesige Mengen an Emendationen (etwa 3000 allein im 18. Jahrhundert, zu denen Pope allein mindestens 600 beitrug). Heutzutage überliefert man lieber alte Fehler, als das Risiko falscher Konjekturen einzugehen.⁶⁵

⁶³ Vgl.: Suerbaum, Ulrich: *Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere. In: Günther, Frank: William Shakespeare. *Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2006: S. 251-252 und Bünsch, Iris und Michael Hanke: William Shakespeare. *Macbeth*. In: Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2004. S. 6.

⁶⁴ Vgl.: Suerbaum (2006), S. 249.

⁶⁵ Vgl.: Suerbaum (2006), S. 250-251.

2.2 Historische Verortung des Textes

Shakespeare mag genial gewesen sein, doch schuf er nicht, wie das Verständnis des Begriffes Genius aus der Zeit des Sturm und Drang nahe legt, aus dem Nichts, sondern bediente sich der ihm zur Verfügung stehenden Quellen – der *Chronicles of England, Scotland and Ireland* (2. Aufl. 1587) –, die von Raphael Holinshed und dessen Mitarbeitern nicht als Sammlung authentischer Begebenheiten verstanden wurden, sondern als Neuerzählung von Geschichten älterer Generationen (ohne Quellenstudium), die als beispielhaft und überzeitlich interessant wahrgenommen wurden. Sowohl Bünsch und Hanke in ihren *Erläuterungen* zu Shakespeares *Macbeth*, sowie Suerbaum in *Das Exemplarische und das Besondere* rühmen es als Shakespeares großes Kunststück, die Charaktere, die aus Holinsheds *Chronicles* übernommen worden sind, so modifiziert zu haben, dass sie dadurch erst an die Eigenschaften von Tragödienhelden kommen, die sie davor nie gewesen sind.⁶⁶ So weisen in Holinsheds Fassung Macbeth, Banquo und Duncan deutliche Charakterfehler auf und der Mord an Duncan sei zuvor von Banquo und Macbeth gemeinsam geplant worden, da Duncan, anstatt der schottischen Erbfolgeregelung zu folgen, seinen Sohn zum Thronfolger erwählt.⁶⁷ Dennoch weisen Bünsch und Hanke an selber Stelle darauf hin, dass Duncan von Shakespeare als weiser, jeder Willkür abholder Herrscher, als Lichtgestalt vermittelt wird – dieser scheinbare Widerspruch könnte dadurch erklärt werden, dass es zu Lebzeiten Shakespeares bereits gang und gäbe war, den Thron an die eigenen Nachkommen zu vererben.

2.3 Datierung und mögliche Huldigung von Jakob I.

Wie etliche Stücke Shakespeares lässt sich auch *Macbeth* nicht genau datieren, doch kann mit ziemlicher Genauigkeit bestimmt werden, dass das Stück wohl zwischen 1603 und 1611 entstanden sein muss: Bis 1603 nämlich, unter Königin Elizabeth I., war es Schotten auf Bühnen lediglich gestattet, die Rolle von Staatsfeinden einzunehmen. Da dieselben sich im *Macbeth* aber ehrenwert verhalten (dürfen), wird spekuliert, dass bereits der schottische König Jakob VI. als Jakob I. den Thron bestiegen haben muss. Am anderen Ende des Zeitfensters liegt ein

⁶⁶ Vgl.: Suerbaum (2006), S. 250-251 sowie Bünsch und Hanke (2004): S. 9.

⁶⁷ Vgl.: Suerbaum (2006), S. 6-7.

ausführlicher Bericht aus dem Jahre 1611 von Dr. Simon Forman vor, der von einer *Macbeth*-Aufführung im Globe-Theater handelt.⁶⁸

Bezüglich der Mutmaßung, *Macbeth* könnte unter anderem verfasst worden sein, um die Zuneigung Jakobs I. zu ergattern, ist zu sagen, dass den Schotten eine positive Rolle zugewiesen wird: Der englische König und sein Volk gewähren dem jungen Malcolm Zuflucht. Überdies wird Banquo als Ahnherr der Stuarts einreklamiert, obwohl er eigentlich eine von Hector Boece frei erfundene Figur ist, die dann von Holinshed aufgegriffen wurde. Hier ist er aber nicht Komplize, sondern vielmehr Opfer. Darüber hinaus scheint Shakespeare auch Rücksicht auf die Bündnispolitik Jakob I. genommen zu haben, da er – im Gegensatz zu der ihm vorliegenden Fassung – in der zweiten Szene des ersten Akts den ursprünglich dänischen König Sweno zum König Norwegens macht, um – so wird vermutet – dem Gast Jakobs I., König Christian IV. von Dänemark, kein Stein des Anstoßes zu sein.⁶⁹

Zu alledem wird in der Übersetzung Tiecks ergänzt, dass bereits die einstigen Shakespeareforscher der Ansicht gewesen sein dürfen, dass *Macbeth* im Jahre 1606 am Hofe von Jakob I. uraufgeführt worden ist. Die schnell steigende Popularität des Stücks konnte auch damals schon auf spätere Vorstellungen im Globe Theatre zurückgeführt werden,⁷⁰ wofür ein Mitgrund sein dürfte, dass sich

[...] der Abschluss des Stücks [...] im Einklang nicht nur mit dem staatspolitischen Denken der Tudor- und Stuart-Dynastien [befindet], sondern auch mit der zitierten mittelalterlichen Tragödiendefinition: Fortuna stürzt denjenigen, der auf irdische Güter baut. Macbeths Vergehen ist sein Wille zur Macht, [...er] lebt *contra naturam*. Mittelalterliche Tragödienkonzeption und elisabethanisches Weltbild: beide lassen Sturz und Tod des Tyrannen unausweichlich erscheinen.⁷¹

2.4 Untersuchungen zu Shakespeares Vokabular

In diesem Part der Diplomarbeit werden Informationen zum Wortgebrauch Shakespeares vermittelt, die Übersetzer/-innen Shakespeares nicht unbekannt sein sollten. Dadurch sollen die gewählten Übersetzungen wo nicht begründet, zumindest nachvollziehbarer gemacht werden. Petra Böse beispielsweise zeigte, dass die Wahnsinn in seinen verschiedensten Formen bei Shakespeare allein quantitativ andere zeitgenössische Autoren überbietet, dass er aber bezüglich seiner Wortwahl

⁶⁸ Vgl.: Suerbaum (2006), S. 252-253.

⁶⁹ Vgl.: Bünsch und Hanke (2004): S. 9-10 und S. 14.

⁷⁰ Vgl.: Tieck (1999), S. 79.

⁷¹ Siehe: Bünsch und Hanke (2004), S. 10-11.

sehr sorgfältig zwischen diesen Formen nuanciert hat.⁷² Die Erwartung, dass in Shakespeares so kurzem wie blutigem Drama auch entsprechend häufig eine Bezeichnung falle, die den Wahnsinn der Hauptcharaktere erfasst und beschreibt, wird nicht erfüllt. Trotzdem erkennt Böse am Gebrauch des Wortes *ecstasy*, wie sehr übermäßige Leidenschaft, Wahnsinn und körperliche Ohnmacht sachlich zusammengehören. Zwischen großer Freude und großem Leid wird kein prinzipieller Unterschied gemacht: Beide werden als „böse“ Leidenschaften dargestellt, die die Herrschaft der Vernunft gefährden. Welches Gewicht der Ausdruck *ecstasy* hat, wird aus den folgenden Worten Macbeths deutlich:

... Better be with the dead,
Whom we, to gain our peace, have sent to peace,
Than on the torture of the mind to lie
In restless ecstasy. (*Macbeth*] III, 2, 19-22)⁷³

Böse erkennt, dass, obwohl sich *ecstasy* hier ausschließlich auf *mind* bezieht, auch an dieser Stelle eine viel stärkere Bildhaftigkeit anzunehmen ist, die außerdem der farbigen Anschaulichkeit der Formulierung „*on the torture of the mind to lie*“ entspreche.⁷⁴ Eine weitere Äußerung über Shakespeares Vokabular lässt sich zum Begriff *fury* finden: Macbeth selbst entschuldigt sich in der dritten Szene des zweiten Akts noch für seine rasche Leidenschaft, in der er des Königs Diener erschlagen hat, begründet wenige Zeilen später aber seine Handlung, indem er einen inneren Konflikt vorspiegelt und die widersprüchlichen Werte „*pauser reason*“ und „*violent love*“ gegenüberstellt.⁷⁵ Nach Böse würde Macbeth nicht so argumentieren, wenn er sich nicht sicher wäre, dass ihm die anderen zustimmen würden:

Wenn Lennox [sic!] später die Tat des Macbeth positiv mit „*pious rage*“ [...] begründet, erweist sich, dass dessen Berechnung in der Tat richtig war: Die rasche, leidenschaftliche Handlung wird zu seinen Gunsten ausgelegt.⁷⁶

Auch hier driften, wie wir später erkennen sollen, die verschiedenen Übersetzungen auseinander; Günther übersetzt „*pious rage*“ mit „*heiligem Zorn*“, Tieck hingegen mit „*frommer Wut*“. Abgesehen von den Übersetzungsdifferenzen kann aber klar die in der ersten Szene des ersten Akts vorausgeschickte Botschaft der Hexen zurück-

⁷² Böse, Petra: „Wahnsinn“ in Shakespeares Dramen. Eine Untersuchung zu Bedeutungsgeschichte und Wortgebrauch. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1966. (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge. Bd. 10).

⁷³ Siehe: Böse (1966), S. 131.

⁷⁴ Vgl.: Böse (1966), S. 131-132.

⁷⁵ Vgl.: Böse (1966), S. 240.

⁷⁶ Siehe: Böse (1966), S. 240-241.

verfolgt werden, die die das ganze Drama bestimmende Verwirrung der Begriffe prophezeiten: „*Fair is foul and foul is fair*“ – später, im fünften Akt sieht man:

Auch von Caithness [sic!] wird *fury* positiv aufgefaßt, wenn er im fünften Akt die innere Verfassung des Macbeth mit den Worten charakterisiert:

Some say he's mad; others, that lesser hate him,
Do call it valiant fury; but for certain
He cannot buckle his distemper'd cause
Within the belt of rule. (*Macbeth* V, 2, 13-16)⁷⁷

Und nochmals wird im berühmten Monolog des tragischen Helden der Begriff „*fury*“ umgewertet, da er sich zur Nachricht über den Tod seiner Gattin folgend äußert:

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (*Macbeth* V, 5, 24-28)

Durch die Kürze und Prägnanz der letzten Zeile werden die Schlußworte dieser Rede eindrucksvoll hervorgehoben. [...] ‚Signifying nothing‘ drückt hier die Bedeutung von *fury* aus; der Begriff wird neben *sound* als eigentlicher ‚Inhalt‘ des Lebens genannt. Während für Caithness [sic!] *fury* ‚valiant‘ ist und auch für Macbeth anfangs edle Leidenschaft bedeutet, wird das Wort hier zum Inbegriff sinnloser Leere: lärmenden Verhaltens, das nichts bedeutet.⁷⁸

Abgesehen von den Unterschieden der Übersetzungen, auf die im weiteren Verlauf ohnehin genauer eingegangen wird, kann also gesagt werden, dass nicht nur die Bedeutung eines Wortes allein, sondern auch die akkurate Nuancierung im Vergleich mit ähnlichen Wörtern eingehalten werden sollte, was die Übersetzer an den sprichwörtlichen Rand des Wahnsinns gebracht haben muss, da sie dadurch entweder diese Bedeutungsverschiebung auch in der Zielsprache, also im Deutschen nachvollziehen, oder durch ihrer Ansicht nach „passendere“, exaktere Wörter ersetzen müssen, wodurch zwar das Wort an sich besser verstanden wird, der Echoeffekt und die hier intendierte Vertauschung aller Werte jedoch beeinträchtigt werden könnte.

⁷⁷ Siehe: Böse (1966), S. 241.

⁷⁸ Siehe: Böse (1966), S. 242.

3. Wahl und Begründung der gewählten Übersetzungen

Wie bereits erwähnt, ist es das Ziel dieser Arbeit, anschaulich zu machen, was für Unterschiede die Wahl verschiedener Wörter bei einer Übersetzung auf ein Meisterwerk wie *Macbeth* haben können. Dem sei vorausgeschickt, dass wohl die meisten Übersetzer versucht haben mögen, ihr Werk der Leserschaft in einer oder mehreren Weisen konvenabel zu machen – sei es für das Jahrhundert, in dem sie leben, sei es, um den Grundgedanken des Werks zu überliefern. Bei der Auswahl der Übersetzungen wurde darauf geachtet, dass sie (wo möglich) im Blankvers verfasst sind und damit auch nicht auf rhythmische Stilmittel verzichten müssen. Weiters wurde für wichtig erachtet, dass die Translate von anerkannten Übersetzern stammen, was man bei der Schlegel-Tieck-Baudissin-Gesamtausgabe von 1843, die bereits Teil der Reclam-Bibliothek ist, bestätigt sieht und bei Günther, der sich seit Jahrzehnten als der mittlerweile vermutlich berühmteste Shakespeare-Übersetzer der heutigen Zeit herauskristallisiert hat, ebenfalls erfüllt wurde (s. u.).

Ein drittes Kriterium, das jedoch (wie sich zeigen wird) nur großflächig, nicht aber flächendeckend eingehalten worden ist, ist die Einhaltung der zwei Maximen für Übersetzung, auf die der Autor dieser Arbeit im Shakespeare-Jahrbuch von 1988⁷⁹ gestoßen ist. Diese Maximen wurden von Wachsmann postuliert, laut dem zwingend

[...] die Ablehnung aller Forderungen nach einer quasi einheitlich-überzeitlichen Bühnensprache oder auch nur eine Berufung auf ihre Traditionen [notwendig ist]: Die Übersetzung darf sich als ebenso historisch gebunden zu erkennen geben wie ihr Gegenstand. Sie soll mit dem Fundus dessen, was Sprache heute "kann", modische Modernismen so strikt vermeidend wie altertümelndes Getön, Entsprechungen suchen für alle Sprach- und Stilebenen des Originals und keine Einheit stiften wollen, wo charakterisierendes Prinzip eben gerade die (oft prunkvolle) Fülle ist, das Nebeneinander von schier wissenschaftlichem Spezialwortschatz bis hin zur Umgangssprache.

Wie sie hinter Shakespeare nicht zurückbleiben soll, darf sie in der Sytax, in der Wortwahl auch nicht über ihn hinausgehen wollen – Verschärfungen, Verdeutlichungen, Rauheiten, Witze sind zu vermeiden, wo sie vom englischen Text nicht gefordert und entdeckt werden. Diese Maxime klingt banal, rechtfertigt sich aber durch die banalisierenden Ergebnisse manches Übertragungsversuchs.⁸⁰

Ob und wie viele solcher Verstöße gegen die Maximen im Hinblick auf den Charakter Macbeths bei den Übersetzungen aufgetreten sind, soll in deren Darstellung gesondert gekennzeichnet werden (s.u.).

⁷⁹ Wachsmann, Michael: Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1988, S. 44-57.

⁸⁰ Wachsmann (1988), S. 49.

3.1 Dorothea Tieck und Macbeth aus ‚ihrer‘ Feder

Winter, der sich eingehend mit der Entstehung Tiecks Macbeth-Übersetzung beschäftigte⁸¹, ist der Meinung, dass man sich auch mit den biographischen Umständen Tiecks auseinandersetzen müsse, um ihre Übersetzung in rechtem Licht sehen zu können. Diese zähle nämlich mit den Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Übersetzungen zu den genialsten Übersetzerleistungen des 19. Jahrhunderts und ist Teil der meistrezipierten Lesefom Shakespeares in deutscher Sprache.⁸²

Die Tiecksche Macbeth-Übersetzung ist ein Beispiel für die zahlreichen Einflüsse, denen eine Übersetzung unterworfen sein kann.⁸³

Er erläutert hierzu anhand mehrerer Briefwechsel der Übersetzergemeinschaft Friedrich Schlegel, Ludwig und Dorothea Tieck sowie Graf Wolf Baudissin, dass Schlegels Verlangen, die begonnenen, aber noch nicht fertig übersetzten Werke Shakespeares zu vollenden, im Frühjahr 1801 abklang und im Jahre 1811 vollends verebbte. Er fasste den Entschluss, diese Aufgabe an Tieck zu übergeben, da für ihn selbst an Shakespeare weder etwas für seinen Ruhm noch für seine Wissenschaft zu gewinnen sei.⁸⁴ Tieck sagte dieser Aufforderung zu, der Vertrag mit dem Verleger Reimer wurde aber erst 1825 unterzeichnet. Aufgrund mangelnder Entschlossenheit und anderer Aufgaben konnte sich Tieck nicht dazu durchringen, diese Tätigkeit zu vollenden, was dazu führte, dass er erst unter Annahme der angebotenen Hilfe seiner Tochter und Baudissins diesem Versprechen nachkommen konnte, wengleich aus einem Brief von Dorothea Tieck an Friedrich von Üchtritz hervorkommt, dass sie ihre Mitarbeit an der Übersetzung Macbeths (die vermutlich 1833 begann) geheim halten musste, um den Ruf ihres Vaters zu wahren.⁸⁵ Aus diesem Grund ist aller Wahrscheinlichkeit nach auch keine handschriftliche Übersetzung Dorothea Tiecks überliefert, obwohl sie es war, die die Übersetzung fertig gestellt hat. Überdies muss vermutet werden, dass ihr Vater an der Vernichtung derselben beteiligt gewesen ist. Ludwig Tieck scheint bis zuletzt gehofft zu haben, diese schon lange als fertig erklärte Übersetzung schließlich noch selbst zu beenden;

⁸¹ Winter, Johann-Wilhelm. Dorothea Tiecks Macbeth-Übersetzung. Dissertation. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft 1938.

⁸² Vgl.: Winter (1938), S. 10.

⁸³ Siehe: Winter (1938), S. 26.

⁸⁴ Vgl.: Winter (1938), S. 10-11.

⁸⁵ Vgl.: Winter (1938), S. 16-22.

in den Anmerkungen und dem Nachwort zum Band, in dem *Macbeth* erschienen ist, schreibt er ja, so Winter:

Wir schoben diese Tragödie (Macb.) bis zuletzt auf, um ihr in aller Hinsicht den gehörigen Fleiß widmen zu können. Denn von allen Werken des großen Autors möchte dieses Gedicht wohl am schwersten zu verstehen sein und dem Übersetzer die meisten Schwierigkeiten anbieten.⁸⁶

Winter zufolge mache die *Macbeth*-Übersetzung aber keineswegs den Eindruck, als ob längere Zeit an ihr gearbeitet worden sei; sie erscheine sogar als eine der fehlerhaftesten. Angesichts des um die Jahrhundertwende tobenden Streits um die Schlegel-Tiecksche Verfasserschaft habe die Revision an der *Macbeth*-Übersetzung sogar das meiste Material gefunden. Tagebucheinträgen zufolge habe Dorothea lediglich eineinhalb Monate zur Anfertigung ihrer Übersetzung Zeit gehabt, was aufgrund ihrer übrigen Beschäftigungen annehmen lässt, dass sie eine schon recht weit fortgeschrittene Übersetzung übernommen und diese Teile dann miteinander verbunden, geglättet und abgerundet habe.⁸⁷ In der Übersetzung (Dorothea) Tiecks wird als Grundlage die Fassung der Schlegel-Tieck-Baudissin-Gesamtausgabe von 1843 angeführt,⁸⁸ wobei im Zuge der Nachbearbeitung ihrer Übersetzung, nebst der auch die Modernisierung von Interpunktion und Orthographie stattfand, einige Regieanweisungen Tiecks „falls nötig“ anhand der Angaben der Folio (so wird die erste Gesamtausgabe der Dramen Shakespeares von 1623 aufgrund ihres Formats genannt) korrigiert wurden.

Winter geht des Weiteren auf mehrere Eigentümlichkeiten der (Ludwig-) Tieckschen Übersetzung und dessen Begründungen dafür ein; die angeführten Erläuterungen sollen aber, sofern sie für diese Arbeit relevant sind, bei den betreffenden Szenen speziell hervorgehoben werden. Winter resümiert nach Aufzählung einiger Übersetzungsungenauigkeiten:

Die Zusammenstellung der falschen und anzugreifenden Übersetzungen ergibt, daß die *Macbeth*-Übersetzung, für deren Verfasserschaft Dorothea Tieck meist allein verantwortlich gemacht wird, weitgehend abhängig ist von dem pseudo-philologischen Kritizismus Ludwig Tiecks. Sein Einfluß und seine Autorität zeigen sich hier in viel stärkerem Maße als in den anderen Stücken der Übersetzergemeinschaft.⁸⁹

⁸⁶ Vgl.: Winter (1938), S. 24.

⁸⁷ Vgl.: Winter (1938), S. 24-25. sowie S. 108.

⁸⁸ Vgl.: Tieck, Dorothea: William Shakespeare. *Macbeth*. Übersetzt von Dorothea Tieck, hg. von Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam 1999, S. 79

⁸⁹ Siehe: Winter (1938), S. 73.

Dennoch kann man Tieck nicht ohne weiteres vorwerfen, diese Variante der möglichen Übersetzungen unbegründet gewählt zu haben:

Den größten Teil der Fehler billigt Tieck in seinen Anmerkungen ausdrücklich, an vielen Stellen geht Tiecks Interpretation in den Anmerkungen stillschweigend über einen Fehler hinweg. Und da sich im allgemeinen die Übersetzung mit den Ausführungen in den Anmerkungen deckt, muß man schließen, daß Tieck diese Stellen nicht als Fehler bewußt wurden.⁹⁰

[...]

Wie weit Tiecks Kritik an der Textgestalt Macbeths geht, zeigt sich in der willkürlichen Umstellung des Dialogs von III. 6. z. B., eine Maßnahme, die von keinem Herausgeber oder Übersetzer gebilligt wird [...].⁹¹

Ebenfalls im Nachwort der Tieckschen Reclamausgabe ist eine Bemerkung zu finden, die darauf hinweist, dass der zweite Akt durch einen Szenenschnitt um eine Szene erweitert wurde.⁹²

Die Übersetzung Tiecks soll in dieser Arbeit jedoch nicht verurteilt werden, sondern eines der möglichen Bilder liefern, die man sich als Rezipient eines Translats in die deutsche Sprache bilden kann. Sollten ungehörige Entscheidungen Einfluss auf die Vermittlung Macbeths Charakter nehmen, werden diese Einflüsse in der am Ende dieser Arbeit befindlichen Charakterisierung hervorgehoben, aber dennoch integriert.

⁹⁰ Siehe: Winter (1938), S. 74-75.

⁹¹ Siehe: Winter (1938), S. 75.

⁹² Vgl.: Tieck (1999), S. 79.

3.2 Das »schottische Stück« Frank Günthers

Frank Günther, geb. 1947, war nach einem Studium der Anglistik, Germanistik und Theatergeschichte als Regieassistent und Regisseur an mehreren Theatern tätig. In den 1970er Jahren begann er das Gesamtwerk von William Shakespeare zu übersetzen und erlangte im Wintersemester 2007/08 die August Wilhelm von Schlegel-Gastprofessor an der Freien Universität Berlin.⁹³ 2011 erhielt er von der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung den Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung, weil er sich

[...] seit vielen Jahren [...] der Übersetzung des Gesamtwerks von William Shakespeare verschrieben hat und dieses Ziel einer lebendigen Neuentdeckung Shakespeares für unsere Zeit mit bewundernswerter Ausdauer und sprachlichem Einfallsreichtum verfolgt, [weil sich seine] risikofreudige[n] Übertragungen [...] durch eine lustvolle Polyphonie der Stile auszeichnen, die in Vers und Prosa von Sprachfreude und Wortwitz sprüht, und [weil er] in seiner Arbeit philologische Aufmerksamkeit, theaterpraktische Erfahrung und kritische Kompetenz in hervorragender Weise verbindet.⁹⁴

In einem frei gehaltenen Vortrag im Rahmen der Shakespeare-Tage 1987 in Bochum äußerte er (wie uns in einer Nachschrift davon überliefert ist⁹⁵), dass – wie er verschiedenen Dramaturgen, die gerade *Hamlet* „neu und originell“ inszenieren wollten, unter Bedauern mitteilen musste – leider ebenso, wie es nichts Neues unter der Sonne gäbe, wohl auch nichts Neues zum *Hamlet* zu sagen sei, da man sich ziemlich sicher sein kann, dass jeder schöne neue eigene Gedanke, den man da hat, längst in irgendeiner der unzähligen *Hamlet*-Schriften niedergelegt ist.⁹⁶ Zu diesem Zeitpunkt hatte er bereits 23 Shakespeare-Stücke übersetzt und konstatierte im Rest dieses Vortrags, dass *Hamlet* viel weniger eine korrekte Interpretation zugeschrieben bekommen könnte, sondern dass er aufgrund seiner vielen verschiedenen, wissenschaftlich beglaubigten aber dennoch widersprüchlichen Lesarten immer ein Spiegel des/r jeweiligen Lesenden sei, für den er zu einem Zeitpunkt das eine, Jahre später aber etwas völlig anderes bedeuten könne⁹⁷. Inwiefern diese seine Ansicht auch seiner Auffassung von *Macbeth* entspricht, soll noch genauer erläutert werden.

⁹³ http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we03/gastprofessuren/august_schlegel/guenther.html
Abgerufen am 14.06.2011, 21:05

⁹⁴ Siehe: <http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Urkunde%20G%Cnther%20FT%2011.pdf>
Abgerufen am 14.06.2011, 21:00

⁹⁵ Günther, Frank: Sein oder nicht Sein – Was ist hier die Frage? Vom Abbild der Zeiten im Spiegel *Hamlet*. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1987. S. 25-43.

⁹⁶ Vgl.: Günther (1987), S. 25

⁹⁷ Vgl.: Günther (1987), S. 32-34.

Praktischerweise ist uns, wenngleich aufgrund der jungen Fassung Günthers noch nicht viel Sekundärliteratur über seine Übersetzung vorhanden ist, von ihm selbst der Aufsatz „*Aus der Übersetzerwerkstatt. Das »schottische Stück« oder Der Hexen-FluchMagieSprachZauberKessel*“⁹⁸ sowie ein eigenes Kapitel mit Anmerkungen zum Text gegeben, die gemeinsam eine gewisse Rechtfertigung seiner Wortwahl sowie Gedanken über Hintergrund, Beschaffenheit und teilweise auch die Tendenzen seiner Interpretation Shakespeares blutigstem Stück bieten.⁹⁹ Er betont zuallererst, dass dieses so kurze wie blutige Stück Shakespeares in Übersetzerkreisen als verflucht gelte¹⁰⁰ – Anekdoten, in denen sich in trivialisierter Form ein Kernthema *Macbeths* spiegle: das Wirken unfasslicher Kräfte, die über menschliches Leben Macht ausüben und die, wie er glaubhaft belegt, zu Zeiten Shakespeares als alltäglich und üblich gegolten haben sollen, da nach christlichem Dogma das Reich des Bösen als objektiv vorhandene, metaphysische Welt mit realen Dämonen, Geistern, etc. existierte, was Shakespeares Glauben an dieses personifizierte Böse zwar nicht bestätigt, zumindest aber plausibel macht.¹⁰¹

Dass Günther sich nicht blauäugig in Shakespeares Tiefen gestürzt hat, beweist neben seinen bisherigen Übersetzungen auch folgende Erklärung zu seiner Absicht als Übersetzer:

Nicht nur die Echos der Hexen klingen durch den Text; das schottische Stück bordet über von Metaphern, die bestimmte Themen leitmotivisch immer neu variieren, sich gegenseitig spiegeln und ein verwirrendes Beziehungsgeflecht etablieren, das unergründlich scheint. Obgleich dies in gewissem Sinn für alle Shakespeare-Texte gilt, trifft es in besonderem Maße auf *Macbeth* zu. Sprache ist nicht nur Kommunikationsmittel zwischen den Akteuren – die Sprache spricht aus sich selbst und über sich selbst; aus den Worten der Handelnden entsteht eine zweite Geschichte, die kommentierend Zusammenhänge stiftet, die den Figuren nicht bewußt sind. A-sprachliche Sinnstrukturen werden gebildet über Wortwiederholungen, Metaphernwiederholungen, über Laute, Klänge und Rhythmen, die andere Laute und Klänge und Rhythmen in anderen Zusammenhängen assoziieren lassen.¹⁰²

⁹⁸ Günther, Frank: *Aus der Übersetzerwerkstatt. Das »schottische Stück« oder Der HexenFluchMagieSprachZauberKessel*. In: Günther, Frank (Hg.): *William Shakespeare. Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2006, S. 195-208.

⁹⁹ Anm.: Bereits an diesem Beispiel ist Günthers Hang zu Komposita zu erkennen, derer er sich in seiner Übersetzung *Macbeths* reichlich bedient, um Bedeutungen treffend zu veranschaulichen.

¹⁰⁰ Vgl.: Günther (2006), S. 195.

¹⁰¹ Vgl.: Günther (2006), S. 196.

¹⁰² Siehe: Günther (2006), S. 201.

4. Übersetzungsunterschiede, die in Zusammenhang mit Macbeth stehen

Dieses Kapitel befasst sich mit Aussagen von und über Macbeth, die verschiedene Rückschlüsse auf seinen Charakter zulassen. Dabei wurde nur in wenigen Fällen der Text des Arden-Shakespeare, wie auch Günther ihn verwendet hat, hinzugezogen, da diese Arbeit weniger eine Kritik an den Übersetzungen anhand des „richtigen“ Originals, sondern vielmehr ein Vergleich jener Eindrücke sein soll, die durch die Wahl verschiedener Formulierungen erzielt werden. Beschreibungen, die nahezu identische Informationen über Macbeth vermitteln, sowie ein Überblick über die Handlung werden im allgemeinen Teil vor der Analyse einer Szene erwähnt. Der Einfluss auf Macbeths Charakter wird jeweils angeführt und im darauf folgenden Kapitel in einem umfassenden Bild zusammengefügt.

Dramatis Personæ

Dramatische Stücke beginnen für gewöhnlich vor der ersten Szene des ersten Aktes, nämlich – abgesehen vom Titel und dem eventuell beigefügten Vorwort – bei der Auflistung der teilnehmenden Figuren. Schon hier beginnen sich die Übersetzenden durch verschiedene Wortwahl zu profilieren:

Tieck stellt Macbeth und Banquo der Leserschaft als „Anführer des königlichen Heeres“ vor (Tieck 1999: 3)¹⁰³, Günther sieht sie als „Feldherrn im königlichen Heer“ (Günther 2006: 7).

Aus Tiecks Wortwahl könnte man entnehmen, dass Macbeth und Banquo die Position des Königs bereits innehaben, da sie an Stelle des Königs dessen Heer anführen, was als Verweis auf ihr zukünftiges Schicksal gedeutet werden könnte. Günther hingegen referiert mit seiner Übersetzung auf die Funktion, die sie als Teil der militärischen Gesellschaft innehaben.

¹⁰³ Im Folgenden werden die Zitate aus den hier verwendeten Übersetzungen entsprechend der Amerikanischen Zitierweise angegeben, um Fußnoten zu sparen und Übersichtlichkeit zu bewahren.

1. Akt

I – Erste Szene

Nach einem Donnerschlag in der ersten Szene des ersten Aktes treten die Hexen auf und bringen in zwei Äußerungen sowohl das Thema der paradoxen Umkehrbarkeit aller Werte sowie die Doppeldeutigkeit auf den Plan: Verlieren könne Gewinn sein und Gewinn Verlust. Das ist für den Charakter des Macbeth insofern von Bedeutung, als dass auch er später, eigentlich unabhängig von der Aussage der Hexen, ebendieses gegensätzliche Wortpaar gebraucht, um sich über den Tag beziehungsweise den Ausgang der Schlacht zu äußern.

Englische Fassung:

FIRST WITCH:
When shall we three meet again?
In thunder, lightning, or in rain?
SECOND WITCH:
When the hurlyburly's done,
When the battle's lost and won.
[...]
ALL: Fair is foul and foul is fair:
Hover through the fog and filthy air.
[Exeunt] (Günther 2006: 8)

Tieck:

Erste Hexe.
Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,
Im Blitz und Donner, oder im Regen?
Zweite Hexe. Wenn der Wirrwarr stille schweigt,
Wer der Sieger ist, sich zeigt.
[...]
Alle Drei. Schön ist häßlich, häßlich schön:
Schwebt durch Dunst und Nebelhöhn!
(Die Hexen verschwinden.) (Tieck 1999: 4)

Günther:

1. Hexe:
Wann wieder wolln wir dreie uns sehn?
Im Donner, im Blitz oder Sturmregenwehn?
2. Hexe:
Wenn das Tohuwabohu vollbracht,
Wenn verlor'n und gewonnen die Schlacht.
[...]
Alle: Recht ist schlecht und schlecht ist recht:
Durch stinkige Luft schwebt und neblige Nächt.
Alle ab. (Günther 2006: 9)

Abgesehen davon, dass diese wohl eine jener Szenen ist, die kaum verlustfrei ins Deutsche übertragbar sind, fällt hier auf, dass Tieck in ihrer Übersetzung die Doppeldeutigkeit des Sieges eigentlich nicht erkennbar kommuniziert und gleichzeitig

die Hexen aneinander vorbei reden lässt. Auf der anderen Seite bringt Günther das eigentlich als Wirrwarr identifizierte Wort als Tohuwabohu ein, um, wie er in seinen Ausführungen begründet, durch den Verweis auf die Bibel einen archaischeren Ton zu erreichen, als es das „alltägliche“ Wort Wirrwarr könnte.¹⁰⁴ Nach Ansicht des Verfassers dieser Arbeit verleiht er dieser Szene mit dem Verweis auf die Bibel jedoch mehr als nur Archaisches, nämlich eine für den Rezipienten alogische und nicht rational verfolgbare Verknüpfung von *Macbeth* zur Bibel, die bisher keineswegs angedeutet worden ist. Die Übersetzung von *fair is foul and foul is fair* könnte vermutlich Stoff für eine weitere Diplomarbeit geben, doch sei im Hinblick auf die Verwendbarkeit der in den vorliegenden Übersetzungen verwendeten Wörter gesagt, dass sie damit der Aussage Macbeths eine stark voneinander abweichende Botschaft verleihen (siehe unten). Der folgende Nebentext, in dem sich die Hexen von der Bühne entfernen, wurde von Tieck für Leser so übersetzt, dass die Möglichkeit eines zauberhaften Abganges bestünde; Günthers „Alle ab.“ hingegen schließt das Genannte zwar nicht aus, vermittelt aber den Ton eines routinierten Abganges von Akteuren – dennoch erwähnt er in seinen Anmerkungen zum Text, dass *hover* – schweben theoretisch durchaus auch wortwörtlich umgesetzt werden könnte.¹⁰⁵

I – Zweite Szene

Nach dem Abgang der Hexen kommt zuerst ein vor Blut tiefender Mensch auf die Bühne, der erzählt, wie es bei der Schlacht ergangen ist. Der momentane Than von Cawdor habe den König an die Norweger verraten, die daraufhin ins Land eingefallen sind, doch Macbeth habe geradezu übermenschlich den feindlichen Truppen Einhalt geboten.

Tieck:

Und das Glück, dem scheußlichen Gemetzel lächelnd,
 Schien des Rebellen Hure: doch umsonst,
 Denn Held Macbeth – wohl ziemt ihm dieser Name –,
 Das Glück verachtend mit geschwungnem Stahl,
 Der heiß von Blut und Niederlage dampfte,
 Er, wie des Krieges Liebling, haut sich Bahn,
 Bis er dem Schurken gegenübersteht;
 Und nicht eh schied noch sagt' er Lebewohl,
 Bis er vom Nabel auf zum Kinn ihn schlitzte
 Und seinen Kopf gepflanzt auf unsre Zinnen. (Tieck 1999: 5)

¹⁰⁴ Vgl.: Günther (2006), S. 210.

¹⁰⁵ Vgl.: Günther (2006), S. 210.

Günther:

Und Frau Fortuna, seinem Kriegsgreul lächelnd,
Spielt Hure für Rebelln; doch nützt ihm nichts;
Denn Held Macbeth (das Wort ist hochverdient),
Fortuna spottend, mit gezücktem Schwert,
Das blutig dampfend war von Hinrichtung,
Haut der sich Schneisen durch, Schoßkind des Muts,
Bis hin zu diesem Schuft;
Und nichts von Händeschütteln, Abschiedsgruß,
Bis er ihn aufgetrennt hat bis zum Kinn
Vom Nabel, und den Kopf gespießt hat auf den Wall. (Günther 2006: 11)

Obwohl mit *Glück* in Tiecks Übersetzung hier eine Personifizierung vorkommt (wie sonst sollte es lächeln), die von Macbeth verachtet wird, erscheint die Übersetzung Günthers mit *Fortuna* einleuchtender – einerseits, weil man sich gegen eine personifizierte, konkrete Gottheit leichter auflehnen kann als gegen das abstrakte Glück und andererseits, weil die heroische Rechtschaffenheit stärker zum Vorschein kommt, da es für Menschen höchst ungewöhnlich ist, sich erfolgreich auf das Niveau der Götter zu begeben; erreicht er doch, wie wir in derselben Szene noch sehen sollen, als Gemahl der Kriegsgöttin gleichsam herkulischen Status. Seltsamerweise vergleicht Tieck in der selben Szene Macbeth noch mit des *Krieges Liebling* – womit sie sich klar auf eine Gottheit bezieht –, während Günther die selbe Stelle mit *Schoßkind des Muts* übersetzt, was jedoch in gewisser Art und Weise den Eindruck erweckt, als ob ihm seine Heldentaten gleichsam ‚in die Wiege gelegt‘ seien, ohne dass er etwas dafür zu tun brauche.

Der Akt des Aufschlitzens wird nahezu gleichwertig übersetzt, doch bietet die anschließende Aktion, das Aufpflanzen auf Zinnen, einen anderen Stellenwert als das Spießen auf einen Wall. Der Unterschied besteht nämlich einerseits darin, dass die Zinnen meist als Teil einer Burgmauer verstanden werden, von der im Grunde aber gar nicht die Rede ist; die andere Übersetzung lässt ein Feldlager erahnen, das sich bildlich gesehen näher am Schlachtfeld befindet als eine Burg, bei der in aller Ruhe eine Trophäe als Einschüchterung aufgepflanzt werden kann, was von einer sicheren Burg aus aber eigentlich nicht notwendig wäre.

Der Hauptmann spricht weiter von Banquo und Macbeth, wobei die folgende Formulierung in den Übersetzungen nicht merklich auseinander driftet, aufgrund des kommenden Echo-Effekts (das Doppeldeutige betreffend) sei sie hier jedoch dennoch vermerkt:

Englische Fassung:

If I say sooth, I must report they were
As cannons overcharg'd with double cracks;
So they
Doubly redoubled strokes upon the foe [...] (Günther 2006: 12)

Anschließend kommt Rosse hinzu und berichtet dem König vom Kampf zwischen Macbeth und dem verräterischen Than von Cawdor:

Tieck:

[Norwegen,]
Verstärkt von diesem abtrünnigen Verräter,
Dem Than von Cawdor, begann den grausen Kampf;
Bis ihm Bellonas Bräut'gam, kampffehit,
Entgegenstürmt mit gleicher Überkraft [...] (Tieck 1999: 6)

Günther:

[Norwegen,]
Gestützt von diesem Treubruch-Hochverräter,
Dem Than von Cawdor, begann ein Schlachten grausam;
Bis der Kriegsgöttin Bräutigam, Macbeth, kampfstählern
Ihm gegenübertrat von gleich zu gleich [...] (Günther 2006: 15)

Im Bezug auf das Nennen der Gottheit hätte zu Tiecks Übersetzung gut die Übersetzung Günthers gepasst, da durch das mehrmalige Nennen verschiedener Götternamen der von Macbeth erreichte Status gewissermaßen gefestigt würde. Der Pleonasmus *most disloyal traitor* (Günther 2006: 14) wird von Tieck ohne das „most“ übersetzt, Günther erschafft hingegen ein Kompositum, das auch bei altertümlichem Sprachgebrauch nicht ohne weiteres als fundiert betrachtet werden kann. Interpretatorisch würde sich der von Rosse übertrieben dargestellte Bericht durch die Freude ob der zu überbringenden Siegesbotschaft erklären lassen, Tieck impliziert in ihre Übersetzung durch das Weglassen der Übertreibung Rosses Anspruch auf Wahrheit und hebt die Heldenhaftigkeit Macbeths hervor, der seinem Feind sogar entgegenstürmt. Auf der anderen Seite trumpft Günthers Übersetzung von *self comparisons* (Günther 2006: 14), da er in den Anmerkungen zum Text schreibt, dass durch *von gleich zu gleich* sowohl das *gleich tapfer* als auch das (kommende Geschehnisse unbewusst als dramatische Ironie vorwegnehmend) *gleich verräterisch* kommuniziert würde.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Vgl.: Günther (2006), S. 211.

Ein weiterer kleiner, aber nicht zu übersehender Übersetzungsunterschied ist in folgendem Satz zu finden:

Tieck:

Nicht frevle länger dieser Than von Cawdor
An unsrer Krone Heil. (Tieck 1999: 6)

Günther:

Nie mehr soll dieser Than von Cawdor freveln
An Unserm Thron. (Günther 2006: 15)

Der Unterschied besteht in der Anwendung vom Majestätsplural: Duncan wird zwar als friedfertiger, guter König dargestellt, ist im Stück tatsächlich aber daran interessiert, den Thron an seinen ungeeigneten Sohn weiterzuvererben, obwohl er Macbeth, besonders wegen dessen militärischer Erfolge und Loyalität zustünde. Der Majestätsplural würde Duncan nach Ansicht des Verfassers eine selbstgefällige Note verleihen, während er sich im anderen Fall um das Heil der Krone, man könnte interpretieren: um das Königreich sorgt.

I – Dritte Szene

In der dritten Szene treffen Macbeth und Banquo mit den Hexen, die man vom Beginn des Stückes kennt, zusammen. Diese prophezeien die zukünftige Königswürde ihm, Banquos Nachkommen aber den Thron. Wie bereits angesprochen wiederholt Macbeth vor dem Zusammentreffen mit den Hexen alogischerweise deren Wörter:

Englische Fassung:

MACBETH: So foul and fair a day I have not seen. (Günther 2006: 18)

Tieck:

Macbeth. So schön und häßlich sah ich nie 'nen Tag. (Tieck 1999: 7)

Frank Günther:

MACBETH: So schlecht und recht ein Tag, das gab's noch nie. (Günther 2006: 19)

Sollte sich das Gegensatzpaar hier tatsächlich auf das Wetter beziehen, würde Tiecks Übersetzung mit *schön und hässlich* besser passen als *schlecht und recht*, Günther argumentiert aber, dass diese Wörter einen derart große Spielraum hinsichtlich ihrer Interpretierbarkeit haben, dass ihnen im Deutschen sowieso kein Wörterpaar genügen könne, weswegen er wählte, was seiner Meinung nach die

Mein Denken, das noch Mord nur phantasiert,
Erschüttert so mein unteilbares Sein
Als Mensch, daß Handeln ganz erstickt im Grübeln,
Und nichts ist, als was nicht ist.

BANQUO:

Seht, wie der Freund doch schwelgt.

MACBETH (*apart*):

Will's Schicksal mich zum König, krönt mich's Schicksal
Ohne mein Zutun. (Günther 2006: 27)

Selbst wenn es oftmals den Anschein haben mag, dass Nebentext und Regieanweisungen weniger wichtig sind als die gesprochenen Worte, muss hier betont werden, dass dem nicht immer so ist: Tieck übersetzt hier beispielsweise anfangs nicht, dass Macbeth beginnt, einen Monolog zu führen. Durch dieses Auslassen ergäbe sich dann aber eigentlich die Konsequenz, dass Banquo, Rosse und Angus schon vor dem folgenden Mord an Duncan schwere Zweifel an der Rechtschaffenheit Macbeths hegen müssten, selbst, wenn er diese im Kampf mit sich für den Moment noch bewahrt. Es mag sein, dass er versucht, für sich in Gedanken eine vertretbare Entscheidung für die Zukunft zu finden, da auch gesetzestreue Bürger gesetzwidrige Gedanken haben, doch wirkt es wie die Anleitung zu einem Komplott, wenn man andere über diese illegalen Ideen in Kenntnis setzt. Als mildernden Umstand könnte man Tieck nachsehen, dass Macbeth sowieso keine andere Möglichkeit hätte als für sich zu sprechen, da Banquo zuvor seine Cousins um ein Wort bittet, andererseits wäre es dann auch nicht notwendig, nach der Aussage Banquos dieses „(beiseite)“ anzuführen. Ein weiterer Unterschied der beiden Übersetzungen lässt sich in den Wörtern *bös* und *schlimm* ausmachen. Während sich *böse* auf eine intendierte Ungerechtigkeit, beispielsweise auf ein intendiertes *foul* bezieht, kann *schlimm* einerseits im selben Kontext verstanden werden (wenn auch nicht mit so starker Ausprägung – beispielsweise: jemand ist *schlimm*), als aber auch als *mit verheerender Wirkung* (im Beispiel: eine *schlimme* Wunde). Doch bereits davor tun sich Differenzen auf: Bei Tieck wird vor dem potenziell Schlimmen durch eine Anmahnung von *jenseits der Natur* gewarnt und das sonst stete Herz beginnt ungewöhnlich zu schlagen. Der Abschluss fällt hier jedoch im Vergleich zu Günther zweideutig aus: Beim Gedanken an den Mord schwindet bereits die *Lebenskraft in Ahnung*. Nahe liegender wäre zwar, dass die Lebenskraft Macbeths gemeint sei, doch die Assoziation mit der schwindenden Lebenskraft Duncans als auch Macbeths ist hier nicht ausgeschlossen, ginge hier Macbeth doch davon aus, dass durch die Verübung des Königsmords auch sein Leben verwirkt sei.

Die übernatürliche Warnung fällt bei Günther etwas anders aus; ist sie bei ihm doch eine bewusst übersinnliche Lockung zum Bösen, deren Flüstern Gedanken zum Mord herbeiführt, was ihn derart erschüttert, dass sein Herz aus seinem Körper fliehen möchte und mögliche Handlungen im Grübeln erstickt werden.

Der nachstehende Entschluss, momentan keinen direkten Einfluss auf die Erfüllung der Prophezeiungen zu nehmen, fällt bei Tieck zumindest potenziell selbstgefällig aus (*als König nun mag mich das Schicksal krönen*), Günthers Übersetzung hingegen stellt Macbeth als den weiterhin rechtschaffenen Vasall Duncans dar, der als dessen Verwandter in Betracht zieht, aufgrund seiner Loyalität und seiner militärischen Erfolge eines Tages mit dem Thron belohnt zu werden.

I – Vierte Szene

In der vierten Szene treffen Macbeth und Banquo auf Duncan, der beiden, besonders aber Macbeth seinen tief empfundenen Dank ob dessen Leistungen ausspricht, die er abzugelten niemals im Stande sei. Kurz darauf kündigt er aber an, dass er sich dazu entschlossen habe, seinen Sohn Malcolm als Thronfolger zu bestimmen, was in Inverness, der Residenz der Macbeths, gefeiert werden soll. Macbeth, der sich bis dahin dem König gegenüber sehr devot verhielt – zu dieser Zeit war es nämlich nicht üblich, den Thron zu vererben, sondern zu Lebzeiten einen Nachfolger zu bestimmen, wodurch Macbeth auch legal eine Chance darauf gehabt hätte¹⁰⁹ –, spricht nun abseits über das Hindernis, das Malcolm auf seinem Weg zum Thron darstellt:

Tieck:

Ha! Prinz vom Cumberland! – Das ist ein Stein,
Der muß, sonst fall' ich, übersprungen sein,
Weil er mich hemmt. Verbirg dich, Sternenlicht!
Schau meine schwarzen, tiefen Wünsche nicht!
Sieh, Auge, nicht die Hand; doch laß geschehen,
Was, wenn's geschah, das Auge scheut zu sehen. (Tieck 1999: 12-13)

Günther:

Der Prinz von Cumberland! – Ein Leitertritt,
Auf dem ich falln muß, wenn kein Riesenschritt
Mich drüberträgt. Er hemmt. Löscht, Sterne, euer Feuer!
Kein Licht den Wünschen schwarz und ungeheuer;
Augen, schießt nicht zur Hand; doch lasst geschehn,
Was Augen, wenn's geschah, sich scheun zu sehn. (Günther 2006: 33)

¹⁰⁹ Vgl.: Günther (2006), S. 215.

Die Übersetzung Tiecks wählt einen ebenen Weg als zu vermittelndes Bild und stellt die Überwindung des Steines darin als notwendig, aber machbar dar. Günther hingegen hebt hervor, dass dieser Weg an die Spitze (also über eine Leiter nach oben) führt, den zu beschreiten aber Probleme mit sich bringt, die noch bedacht werden müssen. Während Tieck die (reinen) Sterne bittet, ihr Licht zu verbergen und von tiefen Wünschen spricht, die sie nicht erblicken sollen, ersucht Günthers Macbeth darum, dass sich die Sterne, die eigentlich wie die Sonne das Gute repräsentieren, sich aufgeben sollen wie er selbst, auf dass seine ungeheure Seite im Dunklen zu Tage treten kann. Tieck lässt Macbeth die Bitte oder den Befehl an seine Augen richten, das Bevorstehende zu übersehen, auf dass ihn die Bilder hernach nicht verfolgen mögen, Günther indes wählt das Wort *schielen*, das eher damit assoziiert werden könnte, dass er wünscht, keinen verräterischen Blick auf die Tatwaffe, beziehungsweise die bevorstehende Handlung zu offenbaren.

Zusammenfassend könnte man hier sagen, dass der Macbeth Tiecks weniger konkrete Vorstellungen und Absichten im Bezug auf das Erreichen des Throns hat, während Günthers sich bereits darüber im Klaren ist, dass drastische Maßnahmen ergriffen werden müssen, die bereits zu planen und damit auch zu verheimlichen sind.

I – Fünfte Szene

In dieser Szene tritt Lady Macbeth erstmals auf und erhält einen von ihrem Gatten geschickten Brief, in dem er ihr sein Erlebnis mit den Hexen und den angekündigten Thron mitteilt. Sie vermutet jedoch, dass er zu gutherzig für die Tat sei und beschließt, seine Zweifel mit ihrer überzeugenden Entschlossenheit zu beseitigen.

Tieck:

[...] Doch fürcht ich dein Gemüt;
Es ist zu voll von Milch der Menschenliebe,
Das Nächste zu erfassen. Groß möchtest du sein,
Bist ohne Ehrgeiz nicht; doch fehlt die Bosheit,
Die ihn begleiten muß. Was recht du möchtest,
Das möchtest du rechtlich; möchtest falsch nicht spielen
Und unrecht doch gewinnen. [...] Eil hieher,
Auf daß ich meinen Mut ins Ohr dir gieße;
Und alles weg mit tapfrer Zunge geißle,
Was von dem goldnen Zirkel dich zurückdrängt,
Womit Verhängnis dich und Zaubermacht
Im voraus schon gekrönt zu haben scheint. – – (Tieck 1999: 13-14)

Günther:

[...] Nur fürcht ich doch dein Wesen:
Es ist zu voll der Menschheitsgüte,
Den nächsten Weg zu gehen. Groß möchtest du sein;
Bist nicht von Ehrgeiz frei, bloß frei von Bosheit,
Die ihn begleiten müßt; wo du hoch raus möchtest,
Da möchtest du heilig raus; möchtest nicht falsch spielen,
Und möchtest doch fälschlich siegen. [...]Eil, eile,
Daß ich mein Wolln ins Ohr dir gießen kann,
Und geißle mit der Stärke meiner Zunge
All das, was dich vom goldenen Stirnreif trennt,
Womit Geschick und jenseitige Mächte
Dich scheint's gekrönt sehn wollen. (Günther 2006: 35)

Obwohl in der Ausprägung Macbeths Gattin nicht der Fokus dieser Arbeit liegt, hat sie doch zumindest indirekt mit dem Charakter ihres Mannes zu tun, da ihn ihre eigenen Charakterzüge beeinflussen – wäre sie beispielsweise gegen das Attentat oder nur mühevoll als Komplizin zu gewinnen, würde das ein anderes Licht auf Macbeth und dessen Entschlossenheit, es durchzuführen. Demzufolge hat also die Intensität des Willens von Lady Macbeth den Thron zu besteigen auch direkten Einfluss auf den Charakter Macbeths.

Tiecks wörtliche Übersetzung der Milch repräsentiert hier zwar dasselbe, was auch Günther wiedergibt, doch bleibt der Echoeffekt für später in der selben Szene erhalten, in der Lady Macbeth verlangt, dass ihre Milch in Galle verwandelt werden soll, um sie unmenschlich genug für die Mordtat zu machen. Im selben Vers stehen *Menschenliebe* und *Menschheitsgüte* einander gegenüber, deren Bedeutung in zwei verschiedene Richtungen abzielt: während sich Menschenliebe als sozialen Haltung anderen Menschen gegenüber äußert, ist die Güte der Menschheit doch eher mit der tiefen Disposition gleichzusetzen, sich anderer zu erbarmen und ihnen gegenüber aufgeschlossen zu sein. Der Menschenliebe zufolge wäre ihm verboten, anderen etwas anzutun (was angesichts seiner Position als Feinde schlachtender Feldherr offensichtlich auf seine Verbündeten einzugrenzen ist). Wäre Macbeth tatsächlich voll Menschheitsgüte, die wiederum ein Kompositum Günthers ist, würde er gar nicht imstande sein, einen Mord zu planen. Die Übersetzung Günthers treibt dessen anfängliche Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit also bis an die Spitze, um ihn schließlich einem tieferen Fall preiszugeben.

In der Übersetzung Tiecks findet sich weiters *recht* und *rechtlich*, dem *hoch raus* und *heilig* von Günther gegenübersteht. Die wörtlichere Übersetzung Günthers betont hier das Verlangen Macbeths nach der Wahrung des Anscheins stärker.

Die Formulierung von Lady Macbeths Vorhaben unterscheidet sich ausgeprägter: will sie bei Tieck doch mit *ihrer tapferen Zunge* ihrem Gatten ihren(!) *Mut* einflößen, auf dass das bevorstehende Verhängnis erfüllt werde. Bei Günther hingegen wird eher das Bild vermittelt, als würde ihr sehnlichster Wunsch nun in Erfüllung gehen – ihr *Wollen* soll durch ihre *starke Zunge* besiegelt werden. Demzufolge wartet bei Tieck Lady Macbeth auf ihren Gatten, die dessen Wunsch zur Krone unterstützen möchte, bei Günther hingegen harret eine Gattin, die endlich für sich selbst nach der Position der Königin lechzt und nahezu alles dafür zu tun bereit ist.

Ihre Motive oder ihre Bereitschaft, zu diesen Motiven zu stehen, unterscheiden sich, wie man sehen soll, ebenfalls. Spricht sie doch, als sie Macbeth empfängt:

Tieck:

O großer Glamis! edler Cawdor!
Größer als beides durch das künft'ge Heil!
Dein Brief hat über das armsel'ge Heut
Mich weit verzückt, und ich empfinde nun
Das Künftige im Jetzt. (Tieck 1999: 15)

Günther:

O großer Glamis! nobler Cawdor!
Größer als dies, durchs Lebehoch dereinst!
Dein Brief hat übers ahnungslose Heut
Mich weit hinausgetragen, und ich fühl
Schon Zukunft hier im Jetzt. (Günther 2006: 37)

Abgesehen vom Echoeffekt zum „*Hail*“ der Hexen (s.o.), die auch sie gewissermaßen in den Bann gezogen haben, empfindet Lady Macbeth hier ihre Gegenwart anhand der Übersetzungen unterschiedlich: So empfindet sie das Heute als armselig, als minder, man könnte sogar unterstellen: als auf Dauer unerträglich, während es bei Günther Hoffnung auf Bezug eines höheren sozialen Status bedeutet.

Als Macbeth schließlich zu ihr stößt und gefragt wird, wann der König wieder abzureisen gedenkt, gibt er folgende, das Mordkomplott andeutende Antwort:

Tieck:

Morgen, so denkt er – (Tieck 1999: 15)

Günther:

Am Morgen, hat er vor. (Günther 2006: 39)

In beiden Fällen suggeriert Macbeth, dass Duncans Vorhaben unwahrscheinlich ist.

Die beiden verschiedenen Übersetzungen semantisch hinsichtlich der Erwartung ihrer Umsetzung zu unterscheiden, fällt schwer – durch die Syntax aber wirkt es, als ob der Teil nach der Angabe der Zeit im Falle Tiecks vom Sprecher länger hinausgezögert werden könne, ohne an Verständlichkeit einzubüßen; es würde Macbeth sogar angriffslustiger und damit entschlossener erscheinen lassen. Verzögerte man hingegen das „*hat er vor*“, wäre es aus Sicht des Publikums nicht so leicht nachvollziehbar, da anschließend ein Infinitiv erwartet würde, der klärt, was Duncan denn am Morgen vorhabe.

I – Sechste Szene

In dieser Szene betreten Banquo und Duncan mit Gefolge das Schloss Macbeths und werden von Lady Macbeth empfangen. Auf Macbeth bezogen ergibt sich hier kein Übersetzungsunterschied der Auswirkungen auf das Verständnis seiner Figur nach sich zöge, doch seien die Worte Lady Macbeths festgehalten, die denen des Hauptmanns aus der zweiten Szene ähneln und – entgegen des hier anzufindenden Kontexts – mit Negativem behaftet sind:

Englische Fassung:

All our service,
In every point twice done, and then done double,
Were poor and single business, to contend
Against those honours deep and broad, wherewith
Your Majesty loads our house [...] (Günther 2006: 40)

I – Siebte Szene

In der folgenden Szene befindet sich einer der großen Wendepunkte der Tragödie. Macbeth überdenkt abseits der Begrüßungsfeierlichkeiten die Lage und wird dann von seiner Frau angetrieben, die Mordtat zu begehen. Vor dem berühmten Monolog Macbeths sei zur Übersetzung desselben ein Kommentar Günthers eingeschoben, das für sich selbst spricht:

Macbeths Sprache ist gedrängt, bilderreich verknäuelte und atemlos bis zur Inkohärenz; Sätze laufen auseinander, verirren sich in Assoziationen, deren Sinn meist nicht eindeutig definierbar ist (kaum zwei engl. Herausgeber sind sich auch nur über die Bedeutung eines einzelnen Satzes einig). Es ist ein Ansturm von Gedanken, deren treibenden Puls seine Vernunft kaum meistern kann. Die Übers. möchte nicht deutlich, vernünftig und logisch machen, was im Original verschwommen, wirr und ausufernd ist. Wichtig ist die emotionale, innere Logik, deren Hitze an der Rhythmik der Sätze, ihrer Sprachdynamik und ihren Brüchen

spürbar wird. (Den möglichen Vorwurf, daß die Übersetzung chaotischer ist als das Original, würde der Übers. akzeptieren.)¹¹⁰

Um den Vergleich im Bezug auf Wortspiele hier zu ermöglichen, wird der Beginn der Szene auch im englischen Text gezeigt:

Englische Fassung:

If it were done, when 'tis done, then 'twere well
If were done quickly: if th' assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success; (Günther 2006: 42)

Tieck:

Wär's abgetan, so wie's getan ist, dann wär's gut,
Man tät es eilig: – Wenn der Meuchelmord
Aussperren könnt' aus seinem Netz die Folgen
Und nur Gelingen aus der Tiefe zöge:
Daß mit dem Stoß, einmal für immer, alles
Sich abgeschlossen hätte – hier, nur hier –
Auf dieser Schülerbank der Gegenwart –,
So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben. –
Doch immer wird bei solcher Tat uns schon
Vergeltung hier: daß, wie wir ihn gegeben,
Den blut'gen Unterricht, er, kaum gelernt,
Zurückschlägt, zu bestrafen den Erfinder.
Dies Recht, mit unabweislich fester Hand,
Setzt unsern selbstgemischten, gift'gen Kelch
An unsre eignen Lippen. –
Er kommt hieher, zwiefach geschirmt: zuerst,
Weil ich sein Vetter bin und Untertan,
Beides hemmt stark die Tat; dann, ich – sein Wirt,
Der gegen seinen Mörder schließen müsste
Das Tor, nicht selbst das Messer führen. –
Dann hat auch dieser Duncan seine Würde
So mild getragen, blieb im großen Amt
So rein, daß seine Tugenden, wie Engel
Posaunenzünftig, werden Rache schrein
Dem tiefen Höllengreuel seines Mords;
Und Mitleid, wie ein nacktes, neugebornes Kind,
Auf Sturmwind reitend, oder Himmels Cherubim,
Zu Roß auf unsichtbaren, luft'gen Rennern,
Blasen die Schreckenstat in jedes Auge,
Bis Tränenflut den Wind ertränkt. –
Ich habe keinen Stachel,
Die Seiten meines Wollens anzuspornen,
Als einzig Ehrgeiz, der, zum Aufschwung eilend,
Sich überspringt und jenseits niederfällt: – (Tieck 1999: 17)

Günther:

Wär's abgetan, wenn's mal getan ist, dann wär's gut,
's wär schnell getan: ja, wenn der Meuchelmord
Die Folgen fesseln könnt, Erbfolg-Erfolg
Sich fischen könnt aus seinem Fall; daß nur der *eine* Stoß
So ein »Das-ist-es-und-das-war's-dann« wäre – hier,

¹¹⁰ Siehe: Günther (2006), S. 217-218.

Nur hier, im Schlick und Treibsand vager Zeit
 Schüg man das andre Leben in den Wind. – Doch in
 So Fälln trifft uns die Strafe hier schon: daß man nur
 Blutlehen lehrt, die, kaum gelernt, rückschlagen
 Und plagen den Erfinder, so reicht Justitia
 Parteilos unsern eignen Lippen Trank
 Vom eignen Giftkelch. Zweifache Treupflicht schützt ihn:
 Erstmal, ich als sein Untertan und Vetter,
 Zwei Wälle vor der Tat; dann, als sein Wirt,
 Der vor den Mördern das Tor zusperrn sollt,
 Nicht selbst das Messer führn. Dann, dieser Duncan
 In seiner Kronmacht war so mild, war so
 Herzrein in seinem Amt, daß seine Tugenden
 Wie Engel werden Klage schrein, posaunenzüchtig, vorm
 Hölltiefen Todverbrechen eines Mords;
 Und Mitleid, nackt wie ein naß-neues Kind
 Rittlings auf Stürmen, oder Gottes Cherub
 Hoch auf den unsichtbaren Sturmrössern der Luft
 Blasen die Schreckenstat wie Sand in jedes Auge,
 Bis Tränenflut den Sturm ersäuft. – Hab keinen Sporn
 Die Flanken meines Wollns zu stechen, als
 Nur Ehrgeiz, der beim Pferdsprung Kobolz schießt,
 Und jenseits fällt – (Günther 2006: 43 u. 45)

Zu dieser Szene hebt Winter die Erklärung Tiecks hervor, dass Macbeth hier zum ersten Mal zusammenhängend seine Gedanken über der Mord und seine möglichen Folgen entwickle. Macbeth denkt, dass, wenn mit der Tat alles vorüber sei, auch alles gut wäre, weil man dann gar nicht zu zögern brauche und es schnell täte. Wenn nur die Tat zu tun sei und der Dolchstoß die Folgen nehmen, aber den Erfolg geben würde, könne man ohne Schwierigkeit sein zukünftiges Leben, seine Seligkeit aufs Spiel setzen.¹¹¹

Allein auf die Verszahl bezogen fällt auf, dass Tieck hier sechs Verse mehr schreibt, als in der Folioausgabe bzw. bei Günther vorhanden.

Winter bemängelt an dieser Stelle außerdem die Übersetzung Tiecks, die Übersetzung Günthers (*Erbfolg-Erfolg*) scheint hingegen gelungen:

Das Wortspiel *surcease:success*, das durch den Gleichklang der Laute entsteht, erkennt Tieck nicht. [...] In unserm Fall steht das Wortspiel gerade an sehr bedeutsamer Stelle, so daß eine Übersetzung, die es unterdrückt, ein wichtiges Charakterisierungsmittel unterschlägt.¹¹²

(Ludwig) Tieck greife, so Winter, bei seiner Interpretation von *bank* and *school* auf die Folio zurück; der angespannte Geist verlasse nach dem Mord dieses Bild und gehe in ein anderes über; wäre alles nur beendet in dieser Schule der Gegenwart. Das Wort *bank* ist hier für ihn die Schülerbank und *time* die Gegenwart. Entgegen der Änderung der Editoren, die aus *school*, der Schule, *shoal*, die Scholle/die

¹¹¹ Vgl.: Winter (1938), S. 32.

¹¹² Siehe: Winter (1938), S. 35.

Sandbank gemacht haben, beharrt er auf seinem Bild, da *shoal* hier seiner Ansicht nach keine Existenzberechtigung habe – Durch das eine Bild würde vermittelt werden, dass man nach verübter Bosheit in der Gegenwart – wie in der Schule – Ruhe hätte und sich deswegen über die Zukunft nicht zu sorgen brauche; das andere Bild aber, eine *shoal of time* passe auf keine Weise, denn dächte sich Macbeth schon jetzt, wie trostlos es in der Zukunft sein würde, hätte er keine Motivation, die Tat tatsächlich zu vollführen und das folgende *teach* fände mit dem Vordersatz keinen Zusammenhang.¹¹³ Günther erwähnt diese Variante der Übersetzung ebenfalls in seinen Anmerkungen zum Text und schreibt auch, dass sich mit *teach* ein durchaus sinnvoller Bogen zu der Schulbank schließen ließe, schreibt im selben Satz aber, dass diese mittlerweile als allgemein verworfene Lesart angesehen wird.¹¹⁴

Hinsichtlich der Aussage, die hier von Macbeth auf sich selbst zurückwirkt, fällt auf, dass Günther zu Beginn eine Atmosphäre schafft, in der Macbeth eher generell und mit der unbestimmten Form „*man*“ über einen Mord nachdenkt, ohne sich darin verwickelt zu sehen (*Schlug man das andre Leben in den Wind*), während er sich bei Tieck durchaus fragt, ob er ein Schlupfloch für diese seine Lage finden könne (*So setzt' ich weg mich übers künft'ge Leben.*).

Ähnlich verhält es sich mit dem *blut'gen Unterricht*, beziehungsweise den *Blutlehren*. Während bei Tieck erwähnt wird, dass Macbeth diesen selbst erteilen würde, spricht er bei Günther wieder mit dem unbestimmten „*man*“. Dem folgt bei Günther die Göttin der Gerechtigkeit, die *parteilos* den potenziellen Täter seine eigenen Gräueltaten erfahren lässt, bei Tieck ist es nur personifiziertes Recht, das mit *unabweichlich fester* Hand selbiges tut. Demzufolge haben die beiden sich unterscheidenden Macbeths Tiecks und Günthers auch verschiedene Vorstellungen von Gerechtigkeit: Während der Macbeth Tiecks Gerechtigkeit geradezu als Racheengel wähnt, ist Macbeth bei Günther der Meinung, dass Gerechtigkeit ohne Zorn oder Rache stattfindet, sondern lediglich aus, man könnte interpretieren, Vorsehung oder Gleichheit vor den Göttern.

Im selben Monolog werden die Wörter *Untertan* und *Vetter* bzw. *Vetter* und *Untertan* in verschiedener Reihenfolge präsentiert. Aus Sicht der Rhetorik hängt davon die Benennung der Stilfigur Klimax oder Antiklimax ab, was auf Shakespeare'schem

¹¹³ Vgl.: Winter (1938), S. 36.

¹¹⁴ Vgl.: Günther (2006), S. 219.

Niveau ohne Frage Folgen nach sich zieht. Interessanterweise hat sich in diesem Fall aber nicht Tieck, sondern Günther vom Foliotext abgewandt, obwohl er die englische Fassung, wie bereits gezeigt, in seiner Übersetzung mitliefert. Zu dieser Wahl der Reihenfolge nimmt er in seiner Übersetzung nicht Stellung, weswegen sie als Übersetzungsfehler angenommen wird.

Ein weiterer Unterschied ist hier die Ergänzung Günthers, der davon spricht, dass die geplante Schreckenstat *wie Sand* in jedes Auge geblasen wird, während Tieck diese Ergänzung, dem Original getreu, unterlässt.

Wie bereits von Günther zu Beginn dieser Szene angeführt, ist diese Textpassage ein Knäuel, der auf verschiedene Weisen betrachtet werden kann. Die über das Ziel der Übersetzung hinaus schießende Formulierung Günthers wirkt sich zwar nicht maßgeblich auf den Charakter Macbeths aus, unterstreicht aber die Bereitschaft des Übersetzers, hervorzuheben, was er interpretiert.

Am Ende des Monologs tritt Lady Macbeth auf und reagiert auf die Entscheidung Macbeths, den geplanten Mord abzusagen, vorwurfsvoll:

Tieck:

War
Die Hoffnung trunken, worin du dich hülltest?
Schief sie seitdem, und ist sie nun erwacht,
So bleich und krank das anzuschauen, was sie
So fröhlich tat? – Von jetzt an denk ich
Von deiner Liebe so. Bist du zu feige,
Derselbe Mann zu sein in Tat und Mut,
Der du in Wünschen bist? Möchtest du erlangen,
Was du den Schmuck des Lebens schätzen mußt,
Und Memme in der eignen Schätzung?
Muß dir >Ich fürchte< folgen dem >Ich möchte<,
Der armen Katz' im Sprichwort gleich? (Tieck 1999: 18)

Günther:

Ja, war
Die Hoffnung dann im Vollrausch, als du sie
Dir angelegt hast? Schief sie seither aus?
Und wacht nun auf und sieht verkatert bleich
Auf das, was sie erst gern tat? So schätz ich
Ab heut dein Lieben ein. Hast du wohl Angst,
Derselbe Mann in Tat und Mut zu sein,
Der du in Wünschen bist? Möchtest du das haben,
Was du als höchsten Schmuck des Lebens achtest,
Und in Selbstachtung als Feigling leben
Mit »Nein, ich wag's nicht«, doch »ich möcht«, wasch mir
Den Pelz, doch mach mich nur nicht naß? (Günther 2006: 45)

Als du's gewagt hast, warst du Mensch, und Mann;
[...]
Ich hab gestillt und weiß
Wie's wärmt, das Kind zu lieben, das mich trinkt:
Ich hätt, und wie's mir lächelt ins Gesicht
Die Zitze ihm gezerrt vom weichen Gaumen
Und ihm das Hirn zu Brei zerhaun, hätt ich's
Geschworn, wie du geschworn hast. (Günther 2006: 45 u. 47)

Sei es, weil Lady Macbeth ihn so sehr in die Enge getrieben hat, sei es, weil sie ihn eingeschüchtert hat, doch wirkt die Aufforderung Macbeths an seine Frau, ihre Vorwürfe zu unterbrechen, bei Tieck wie etwas Wutausbruchartiges, bei Günther hingegen wirkt Macbeth sehr viel zurückhaltender, beinahe verweicht. Günther übersetzt weiters das englische *man* mit *Mensch* und *Mann*, um keine Nuance der Bedeutung auszulassen. Durch diese Hervorhebung entspringt aber auch der Vorwurf an das aktuelle Macbeth-Ich, dass dieses nun weder männlich, noch menschlich sei. Auch im Beispiel, das sie im Bezug auf Schwüre bringt, wirkt sie bei Günther durch die Wortwahl Zitze (die im Deutschen mit Tieren in Zusammenhang gebracht wird) und die Brutalität, mit der sie ihren erfundenen Schwur einzuhalten gelobte, im Vergleich zu Tiecks Version weitaus weniger menschlich als vielmehr dämonisch.

Am Ende des Aktes, als Macbeth nachfragt, ob sie die Schuld glaubhaft den Dienern Duncans unterschieben können, finden sich ebenfalls noch Ausprägungen, die verschieden zu deuten sind:

Tieck:

Lady Macbeth. Wer darf was anderes glauben,
Wenn unsres Grames lauter Schrei ertönt
Bei seinem Tode?
Macbeth. Ich bin fest; gespannt
Zu dieser Schreckenstat ist jeder Nerv.
Komm, täuschen wir mit heiterm Blick die Stunde:
Birg, falscher Schein, des falschen Herzens Kunde. (Tieck 1999: 19)

Günther:

LADY MACBETH:
Wer wagt's und glaubt was andres,
Wo wir den eignen Gram und Schmerz laut schmettern
Auf seinen Tod?
MACBETH: Ich bin dabei; gespannt
In jeder Faser hin zur Grauenstat.
Fort, geh die Welt mit heitrem Schein umgarnen:
Falsche Fassade muß das Falschherz tarnen. (Günther 2006: 47 u. 49)

In Günthers Variante wirkt Lady Macbeth weiterhin unmenschlicher als bei Tieck – während jene noch schauspielernd ihren Gram *ertönen* lassen möchte, will diese den ihren *schmettern*, mit Wucht den Übrigen entgegenschlagen. Ein weiterer Unterschied findet sich beim Gemeinschaftsgefühl der beiden, will Macbeth doch bei Tieck seiner Frau Gesellschaft leisten und gemeinsam mit ihr ihr Spiel spielen, während er sie bei Günther fort schickt (und vermutlich alleine an einen anderen Ort aufbricht), und ihr wünscht, dass falsche Fassade ihr „Falschherz“ tarnen möge. Dadurch ergäbe sich die Möglichkeit einer Lesart, der zufolge Macbeth seine Frau ob ihrer Unmenschlichkeit unheimlich geworden wäre, weswegen er auch ihr Herz als falsch, also unmenschlich bezeichnet, während sich dieser in anderen möglichen Lesarten auf sein eigenes Herz bezieht.

2. Akt

II – Erste Szene

Vor Macbeths wohl berühmtesten Monolog spricht er mit Banquo, der ihm offenbart, dass er von den Hexen träumte, Macbeth behauptet aber, nicht daran zu denken. Die Übersetzungen unterscheiden sich im Bezug auf den Inhalt der Szene nicht wesentlich, doch wird das englische „*you*“ bei Tieck mit dem förmlichen Anrede „*ihr*“ übersetzt, bei Günther hingegen pflegen Banquo und Macbeth das Du-Wort. Hierzu lässt sich sagen, dass die englische Variante auf beide Weisen legitim übersetzt werden kann, wobei das Duzen hauptsächlich bei der Landbevölkerung vertreten gewesen sein soll, während das Ihrzen zu Hofe gängig war.¹¹⁵ Dennoch wirkt irritierend, dass Banquo und Macbeth sich in der dritten Szene des ersten Aktes noch duzten und nun zum Sie wechselten; bei Günther hingegen wird das Du zu Banquo beibehalten, seine Gattin spricht Macbeth hingegen in beiden Übersetzungen mit dem Du-Wort an, das in unseren Breitengraden eine größere Vertrautheit ausstrahlt.

¹¹⁵ Vgl.: <http://www.duden.de/podcast/auf-du-und-du> Abgerufen am 03.06.2011, 19:44

Im Monolog selbst finden sich ebenfalls kleine, aber nicht unwesentliche Unterschiede, als Macbeth zum Dolch spricht, den er vor sich sieht:

Tieck:

Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und eben solche Waffe wollt' ich brauchen.
[...]
Du festgefugte Erde, leicht verwundbar,
Hör meine Schritte nicht, wo sie auch wandeln,
Daß nicht ausschwatzen selber deine Steine
Mein Wohinaus und von der Stunde nehmen
Den jetz'gen stummen Graus, der so ihr ziemt. (Tieck 1999: 21)

Günther:

Du leitest mich den Weg, den ich schon ging;
Und eben solches Werkzeug sollt ich führen. –
[...]
Du sichere, feste Erde, hör
Nicht meinen Schritt, wohin er geht, aus Angst
Es plappern deine Kiesel schon mein Wohinaus
Und brechen dieser Stunde stilles Grauen,
Das zu ihr paßt. (Günther 2006: 55)

Bei Tieck wirkt die Anrede wie ein Dank Macbeths dafür, dass sein Vorhaben nun endgültig Gestalt annimmt, bei Günther hingegen erweckt der Dolch den Eindruck, als ob er – gegen Macbeths Willen – diesem noch ein weiteres Mal den Mordplan zeige, der oft wiederholt worden ist, um perfektioniert zu werden.

Zur Stelle, in der Macbeth den Boden auffordert, seine Schritte nicht zu vernehmen, findet sich bei Winter folgende Erklärung zur Übersetzung Tiecks:

Eine [...] Unsicherheit in der Überlieferung besteht in *sowre* (Folio 1, 2) und *sowr* (Folio 3), was Capell nach einer Konjektur Popes zu *sure* verbessert, während Pope im Text *sound* hat.¹¹⁶

Günther übersetzt hier *sure*, während Tieck sich gegen *sure* entscheidet und stattdessen *sore* (verwundbar, verwundet) liest und dadurch zu einem Ergebnis kommt, das sinngemäß vermitteln soll: Du verwundete oder verwundbare Erde, du, die du ein schmerzhaftes Gefühl hast, obgleich du festgefugt bist. Er begründet dies damit, dass das Wort zwar seltsam hier stünde, alles andere aber ebenso seltsam in diesem Monolog sei und auch sein solle.¹¹⁷ In den Endnoten bei Tiecks Übersetzung findet sich hierzu neben der kurzen Passage aus dem Foliotext auch die wörtlichere

¹¹⁶ Siehe: Winter (1938), S. 45.

¹¹⁷ Vgl.: Winter (1938), S. 45.

Doch auch ein zweites Wortspiel findet sich in dieser Szene, das bei Tieck ungenügend vermittelt wird:

Englische Fassung:

Give me the daggers. The sleeping, and the dead,
Are but as pictures; 'tis the eye of childhood
That fears a painted devil. If he do bleed,
I'll gild the faces of the grooms withal,
For it must seem their guilt. (Günther 2006: 60)

Tieck:

Gib mir die Dolche. Schlafende und Tote
Sind Bilder nur; der Kindheit Aug' allein
Scheut den gemalten Teufel. Wenn er blutet,
Färb ich damit der Diener Kleider rot;
So tragen sie des Mords Livrei. (Tieck 1999: 24)

Günther:

Gib mir die Dolche. Die Schlafenden und Toten
Sind nur wie Bilder; nur's Kinderauge, das
Schreckt vorm gemalten Teufel. Tropft er schwarzes Blut,
Mal ich die Dienerfratzen damit schwarz –
Das schwärzt sie an als Täter. (Günther 2006: 61)

Bei Günther findet man folgende Interpretation: „Für Lady Macbeth ist *guilt* (Schuld) etwas Ähnliches wie *gild* (Goldfarbe): man kann sie abwaschen oder aufstreichen.“¹²¹ Wenn nun dieses Weltbild Lady Macbeths nicht vermittelt wird, kann auch ihr Charakter nicht so gut verstanden, beziehungsweise ihre Handlungen nachvollzogen werden. Einer Lady Macbeth, die bei Tieck analytisch handelt und auf die Weichheit ihres Gatten geradezu höhnisch reagiert, steht bei Günther eine Person, die zwar weiß, dass ihr Gatte von der unmenschlichen Tat mitgenommen sein muss, damit aber nicht umzugehen weiß und demzufolge mit dem ein oder anderen Wortwitzchen aufzuheitern sucht. Außerdem wird bei Günther klar, dass Lady Macbeth eindeutig die Ansicht vertritt, dass der Anschein dasjenige ist, was zählt, selbst, wenn er vergänglich ist – dies erklärt auch ihre entschlossene Bereitschaft, auf den Mord Duncans hinzuarbeiten.

¹²¹ Siehe: Günther (2006), S. 223.

II – Dritte Szene

Auf die Szene mit dem Mord folgt die Pförtnerszene, die einerseits als *comic relief* gilt, als Komödienszene, da die hohe Dramatik auf längere Zeit nicht durchzuhalten ist. Zu Beginn dieser Szene wird gealbert, ordinär geferkelt und auf Zuschauer-Lacher spekuliert.¹²² Die Aussagen des Pförtners, der in beiden Übersetzungen das Schlosstor mit dem der Hölle gleichsetzt, unterscheiden sich nur marginal und sind im Hinblick auf den Charakter Macbeths unwesentlich. Als Macbeth und später seine Frau vom Mord erfahren, tun sie überrascht; Lady Macbeth spricht von störenden Trompetenklängen, womit sie indirekt auf das Jüngste Gericht hinweist. Beim Versuch, sein Entsetzen zu demonstrieren und zu begründen, warum er die mutmaßlichen Mörder erschlagen hatte, entfahre Macbeth gekünstelte Metaphern, die sich in ihrer Übertriebenheit und Aufgeblätheit steigern. In dieser Passage leisten die Übersetzerin und der Übersetzer vergleichbare Arbeit, doch entschlüpft Günther am Ende Macbeths Rechtfertigungen ein Fauxpas, der der englischen Fassung als Vergleich bedarf:

Englische Fassung:

Who could refrain,
That had a heart to love, and in that heart
Courage, to make's love known? (Günther 2006: 72)

Tieck:

Wer konnte sich da zügeln, der ein Herz
Voll Liebe hatt' und in dem Herzen Mut,
Die Liebe zu beweisen? (Tieck 1999: 28)

Günther:

Wer, der ein Herz zu lieben hat, und in
Dem Herz beherzten Mut, konnt da sich halten,
Sein Lieben vorzuführen? (Günther 2006: 73)

Man erkennt, dass in diesem Fall Günthers Eifer für Wortspiele über das Ziel hinausgeht, man könnte mit den Worten seiner Übersetzung sagen „Kobolz schießt“ (1. Akt, 7. Szene).¹²³ Dadurch lastet er sich das an, was vorhin Tieck hätte vorgeworfen werden können – sie hat Wortspiele unübersetzt gelassen, er hat welche hinzugefügt. Die Folge dieses Fehlers ist hier jedoch nicht allzu groß, da die

¹²² Vgl.: Günther (2006), S. 223-227.

¹²³ Vgl.: Vgl.: Günther (2006), S. 45.

von Günther bereits angesprochene Verwirrtheit Macbeths so präsent ist, dass er sich in seinen Formulierungen vertut; dennoch könnte diese Übersetzung die Vermutung unterstützen, Macbeth sei im unpassendsten aller Momente zum Scherzen aufgelegt.

Danach entschließen sich die Gefolgsleute des toten Königs, einander „gerüstet“ in der Halle zu treffen. Tieck übersetzt hier folgendermaßen:

Banquo.

Und haben wir verhüllt der Schwäche Blößen,
Die Fassung jetzt entbehrt, treffen wir uns
Und forschen dieser blut'gen Untat nach,
Den Grund zu sehn. Uns schütteln Furcht und Zweifel;
Ich steh in Gottes großer Hand und so
Kämpf ich der ungesprochenen Anmutung
Bösen Verrats entgegen.
[...]

Macbeth. Laßt mit Entschlossenheit gerüstet wieder
Uns in der Halle treffen. (Tieck 1999: 29)

Günther:

BANQUO: Verhüllen wir unser schwaches, nacktes Menschsein,
Das, wenn es bloßliegt, leidet, und dann sammeln
Wir uns und untersuchen dieses Blutwerk
Und gehen ihm nach. Furcht schüttelt uns und Zweifel:
In Gottes Hand steh ich; von dort
Bekämpf ich die noch unentdeckten Ränke
Boshafte Hochverrats.
[...]

MACBETH: Die Männerwehr Gefäßtheit zieht euch an,
Und sammeln in der Halle. (Günther 2006: 75)

Winter führt hier gegen Tiecks Übersetzung ins Feld, dass das englische Original

[...] nicht so aufgefaßt werden [kann], daß Banquo sich gegen eine Verdächtigung seiner selbst wehrt. Sondern ganz allgemein will er helfen zu untersuchen, wer der Täter gewesen ist. Es ist daher zu übersetzen: Und so kämpfe ich gegen den (unenthüllten, verborgenen) heimlichen Anschlag verräterischer Niedertracht.¹²⁴

Auch dieser Übersetzungsunterschied wirkt sich nicht direkt auf den Charakter Macbeths aus, doch wird eine Verstärkung des Kontrastes zwischen dem edelmütigen, reinen Banquo und dem sich durch seelische Abgründe windenden Macbeth bewirkt. Wäre dieser jedoch darauf angewiesen, gegen den Verdacht ankämpfen zu müssen, um nicht in die Auswahl der näheren Verdächtigen zu kommen, würde die Tat Macbeths auch weniger schlimm wirken.

Macbeths Aussage, die dazu anweist, in der Halle zusammenzutreffen, wirkt bei Tieck wie ein Wortspiel, bei dem nur bei zweimaligem Lesen beziehungsweise Hören

¹²⁴ Siehe: Winter (1938), S. 62.

auch die Botschaft der angelegten Rüstung mitschwingt; Günthers Macbeth hingegen betont das Ankleiden in seiner Wortwahl verstärkt und fügt eine Aussage bei, die mehr nach Befehl als nach Konsens suchender Aufforderung klingt, wodurch er sich wieder etwas mehr verdächtig machen, aber auch als überheblich darstellen würde.

Zur Rechtfertigung findet sich bei Tieck in der Ausgabe von 1999 eine Fußnote, in der erläutert wird, dass mit *manly readiness* auch *die Rüstung anlegen* gemeint sei; doch lässt sich dieses Wissen im Translat Tiecks nur versteckt auffinden.¹²⁵

II – Vierte Szene

In dieser kurzen Szene werden die Vorgänge von Rosse, Macduff und einem alten Mann kommentiert; sie sprechen von Tieren, die sich gegen ihre Natur verhalten und vermuten die Schuld am Tod Duncans bei seinen Söhnen, die überstürzt geflohen sind. Für die Charakterisierung Macbeths ist diese Szene irrelevant.

3. Akt

III – Erste Szene

Zu Beginn des dritten Aktes ist Macbeth bereits König und hier offenbart sich uns ein angedeuteter Echoeffekt (*fouly* in Anlehnung an das *foul* aus der ersten Szene des ersten Akts), der nur bei Günther eine Entsprechung findet:

Englische Fassung:

Thou hast it now, King, Cawdor, Glamis, all,
As the Weïrd Women promis'd; and, I fear,
Thou play'dst most fouly for't; [...] (Günther 2006: 80)

Tieck:

Du hast's nun, König, Cawdor, Glamis, alles,
Wie dir's die Zauberfrau versprochen; und ich fürchte,
Du spieltest schändlich drum. (Tieck 1999: 31)

Günther:

Du hast es nun, ganz, König, Cawdor, Glamis, wie's
Die Schwarzen Frau versprochen; und ich fürcht,
Hast recht schlecht drum gespielt; [...] (Günther 2006: 81)

¹²⁵ Vgl.: Tieck (1999), S. 76.

Wenngleich die Assoziation zu den Hexen besteht, wird sie durch die unbewusst selbe Wortwahl natürlich bekräftigt, was bei Tieck fehlt. In weiterer Folge tritt Macbeth mit Gefolge auf und befiehlt Banquo, am Abend zum feierlichen Mahl zu erscheinen. Als dieser abtritt, spricht Macbeth zu seinem Gefolge:

Tieck:

Ein jeder sei nun Herr von seinen Stunden
Bis sieben Uhr; uns die Geselligkeit
Zu würzen, sind wir bis zum Abendessen
Mit uns allein. Bis dahin Gott befohlen! (Tieck 1999: 32)

Günther:

Ein jeder sei nun Herr von seiner Zeit
Bis sieben heute nacht;
Damit Gesellschaft Uns willkommner wird,
Verbleiben Wir nun bis zum Mahl allein:
Bis dahin, Gott mit Ihnen. (Günther 2006: 83)

Während hier bei Tieck durch die Wortwahl „*Gott befohlen*“ angedeutet, dass Banquo und sein Sohn bis zum Abendessen Gott befohlen sein mögen, schildert Günther den Wunsch weitaus humaner; er wünscht ihnen Gottes Schutz bzw. dessen Gnade mit auf den Weg, ohne Andeutungen zu machen, die einem aufmerksamen Gefolgsmann im Nachhinein überaus verdächtig vorkommen müssten. Hiermit verhält sich Macbeth bei Tieck also, als mache er sich neben dem zweiten geplanten Mord auch noch der Hybris schuldig, während er bei Günther noch den Eindruck vermittelt, als hätte der Dolchstoß tatsächlich die unangenehmen Folgen ausgespart. Danach lässt Macbeth die Mörder zu sich kommen, die er für das Töten Banquos und dessen Sohn erwählt hatte, und erklärt ihnen nochmals, wieso sie seinen ehemaligen Waffenbruder hassen und ermorden müssen:

Tieck:

Gut denn, habt ihr
Nun meinem Reden nachgedacht? So wißt,
Daß er es ehemals war, der euch so schwer
Gedrückt; was, wie ihr wähtet, ich getan,
Der völlig schuldlos. Dies bewies ich euch
In unsrer letzten Unterredung; macht' euch klar,
Wie man euch hinterging und kreuzte; nannt' euch
Die Werkzeug' auch und wer mit ihnen wirkte;
Und alles sonst, was selbst 'ner halben Seele
Und blödstem Sinne zurief: Das tat Banquo! (Tieck 1999: 33)

Günther:

Nun denn, also
Habt ihr erwogen, was ich sprach? – wißt ihr,
Daß er das war, er ehedem, der euch
So unterm Joch hielt, was ihr dachtet, läg
An mir, der schuldlos ist? Dies wies ich euch
Beim letzten Treffen nach; hab euch gezeigt
Wie man euch tanzen ließ, wie stolpern; was
Für Mittel man benutzte, wer sie in
Der Hand hielt, und was nicht noch alles, was
Dem halbherzigsten Kerl, dem blödsten Hirn
Zurufen müßte: »So tat Banquo! « (Günther 2006: 87)

Die Botschaft der Aussagen Macbeths sind zwar nicht gravierend, doch erkennt man im Vergleich, dass Günthers Sprache eindeutig mehr an Bildern festhält, als die Tiecks es tut. Stellt man nun die Paare (*drücken – unterm Joch halten, hintergehen – tanzen lassen, 'ner halben Seele – dem halbherzigsten Kerl, dem blöden Sinn – dem blödsten Hirn*) einander gegenüber, wirkt es, als wäre der Macbeth Günthers der eloquentere, der, der mit zwielichtigen Gesellen umzugehen und sie zu manipulieren weiß, während der Macbeth Tiecks weiterhin auf einer Ebene schwebt, auf der er von seinen Untertanen nur schwierig verstanden werden kann, dennoch aber Respekt entgegengebracht bekommt.

Macbeth spricht weiter auf die Mörder und kommt schließlich zu seinem Angebot an sie, nachdem er den Vergleich einer Hierarchie der Hunde anhand deren Nützlichkeit mit der Hierarchie der Menschen angestellt hat:

Tieck:

Macbeth. Und solches Werk vertrau ich eurem Busen,
Dessen Vollstreckung euren Feind entrafte,
Herzinnig fest an unsre Lieb' euch schmiedet;
Da unser Wohlsein kränkelt, weil er lebt,
Das nur in seinem Tod gesundet
[...]

Ihr wißt es beide, Banquo war eu'r Feind.

Zweiter Mörder. Gewiß, mein Fürst. (Tieck 1999: 34)

Günther:

MACBETH: Und ich leg ein Geschäft in eure Hand,
Dessen Vollstreckung euren Feind entfernt.
Euch bei mir wurzeln läßt in Herz und Gunst,
Da auch mein Wohlsein krankt an seinem Leben,
Gesunden würd an seinem Tod.

[...]

Beide

Wißt ihr, Banquo war euer Feind.

ZWEITER MÖRDER:

Wahr, Herr. (Günther 2006: 89)

Wie zuvor bemüht sich auch hier der Macbeth Günthers eher einer Sprache, die dem niederen Volke verständlich ist, während sich der frische König bei Tieck gehobener ausdrückt (man beachte: *Busen, entrafen, herzinnig*). Doch uns begegnet auch ein zweiter Übersetzungsunterschied: Dadurch, dass nämlich auch die bestellten Mörder sich anderer Wörter befleißigen, sagen sie dieses „*Wahr, Herr*“, dass jedoch, würde man diesen Text auf der Bühne vortragen, ebenso klingen wie die Bestätigung, die bedeuten würde: ‚Ja, er war unser Feind‘. Die durch ihre klangliche Beschaffenheit zweideutige Aussage ist selbst jedoch nochmals zweideutig, da sie entweder als Widerspruch („*Nun ist er nicht mehr unser Feind*“) verstanden werden könnte oder als übereifrige Bestätigung der so gut wie ausgeführten Mordtat – beides Botschaften, die im Original nicht so vorgesehen waren.

Die Unterschiede werden innerhalb der genannten Szene aber noch krasser:

Tieck

Macbeth. Und obgleich meine Macht mit offenem Antlitz
Ihn löschen könnt' aus meinem Blick und frei
Mein Wort die Tat gestehn; doch darf ich's nicht
Um manchen, der mir Freund ist so wie ihm,
Des Lieb ich nicht kann missen; [...] (Tieck 1999: 34-35)

Günther:

MACBETH: Und obwohl ich ihn
Mit ungeschminkter Miene aus meinem Blick
Auch wischen könnt, grundlos, nur weil ich's will –
Doch darf ich's nicht, gewisser Freunde wegen,
Die meine sind wie seine, deren Liebe
Ich nicht vertun darf, [...] (Günther 2006: 89)

In beiden Fällen stellt Macbeth dar, dass er Banquo ohne weiteres töten könne, die erwarteten Folgen unterscheiden sich jedoch um Welten. Bei Tieck spricht er davon, dass er mit der Ermordung Banquos sogar prahlen könne, was ihn aber um Freunde bringen würde, deren Zuneigung ihm sehr teuer ist. Günthers Macbeth argumentiert, dass er im Grunde jeden Menschen töten könne, wenn ihm der Sinn danach stünde, dass es im Falle Banquos jedoch gemeinsame Freunde gäbe, auf deren Hilfe er angewiesen ist, wobei sich diese Angewiesenheit mehr auf seine Machtposition zu beziehen scheint, als wie bei Tieck mit „*missen*“ auf die Zuneigung.

III – Zweite Szene

In der folgenden Szene befinden Macbeth und seine Gattin, dass ihre Zukunft unsicher ist. Er beneidet Duncan nahezu um seinen Frieden und verschweigt seiner Frau das geplante Attentat auf Banquo.

Tieck:

Lady Macbeth. Viel sichrer, das zu sein, was wir zerstört,
Als daß uns Mord ein schwankend Glück gewährt.
(*Macbeth tritt auf.*)

Nun, teurer Freund, was bist du so allein
Und wählst nur trübe Bilder als Gefährten?
Wie jen', an die sie denken. Was unheilbar:
Vergessen sei's. Geschehn ist, was geschehn.

Macbeth. Zerhackt ward nur die Schlange, nicht getötet,
Sie heilt und bleibt dieselb', indes ihr Zahn
Wie sonst gefährdet unsre arme Bosheit. (Tieck 1999: 36)

Günther:

LADY MACBETH: Viel sichrer, das zu sein, was wir zerstören,
Als durch Zerstörung zweifelhaftem Glück gehören,
Macbeth tritt auf.

Wie geht's, mein Fürst? was bleibst du so allein,
Nimmst dir zum Umgang trübste Phantasien,
Gedanken, die doch hätten sterben solln
Mit dem, an das sie denken? Was nicht zu ändern steht,
Muß man vergessen: Getan bleibt mal getan.

MACBETH: Zerteilt ist nur die Schlange, nicht getötet;
Sie wächst nach, bleibt, lebt fort; und immer noch
Droht unserm schwachbrüstigen Haß ihr Zahn. (Günther 2006: 93)

Während bei Tieck hier mit schwankendem Glück übersetzt wird, einem Glück also, das mal mehr, mal weniger Gutes beschert, wird es bei Günther zweifelhaft genannt; es birgt also ein Schicksal, das von außen beziehungsweise im Voraus betrachtet erstrebenswert erscheint, sich schließlich aber als etwas anderes entpuppt. Damit würde Lady Macbeth bei Günther reumütig auf vergangene Zeit zurückblicken und, hätte sie die Chance dazu, womöglich das Getane anders machen, während sie bei Tieck lediglich die Erkenntnis ereilt, dass die angeblich alles ändernde Tat noch nicht genug war, sondern dass die erreichte Position auch noch auf andere Weise bestärkt werden muss.

Macbeth entgegnet bei Tieck, dass weiterhin eine Gefahr besteht, die das, was sie durch ihre Tat mit *armer Bosheit*, erreicht haben, bedroht. Das *arme* an dieser Bosheit kann nun entweder darauf deuten, dass ihre Bosheit gegen Duncan im Grunde nicht genug begründet gewesen wäre, seinen Tod zu fordern, oder es könnte

den Beigeschmack von moralischer Schwäche illustrieren, die mit ihrer Tat einherging.

Günther übersetzt dagegen mit schwachbrüstigem Haß, der wenn, dann nur in geringerem Maße, die moralische Selbstanschuldigung kommuniziert, eher aber die Ansicht unterstreicht, dass sie mit zu geringer Rigorosität vorgegangen sind.

Wie bereits im Punkt 2.1.4 dieser Arbeit angekündigt (s.o.), soll in dieser Szene das Wort *ecstasy* übersetzt werden, das in diesem Zusammenhang eine seelische Qual bildhaft beschreiben soll:

Tieck:

Lieber bei
Dem Toten sein, den, Frieden uns zu schaffen,
Zum Frieden wir gesandt, als auf der Folter
Der Seel' in ruheloser Qual zu zucken. (Tieck 1999: 36)

Günther:

Besser bei den Toten,
Die wir zum Fried für uns, zum Frieden schicken,
Als auf dem Folterbrett des Hirns rastlos
Im Aufruhr liegen. (Günther 2006: 93)

Hier kann als Unterscheid zwischen den Übersetzungen unschwer erkannt werden, dass Macbeth bei Tieck von *dem Toten*, also von Duncan spricht, während er bei Günther entweder ganz allgemein von Ermordeten oder sogar von den selbst Getöteten spricht. Hier würde gemäß Böse die Übersetzung Günthers vermutlich eher dem Original entsprechen, was damit begründet werden kann, dass er ein Bild transportieren konnte, bei dem von zutiefst zermürenden Gewissensbissen die Rede ist, während Macbeth bei Tieck ein beinahe zusammenhangloses Beispiel liefert, in dem zwar *Seele* und *Folter* in einem Satz genannt werden, es aber den Anschein erweckt, als ob es die Seele selbst wäre, die seinen Verstand foltert.

Macbeth schließlich bestätigt sich, dass Duncan nichts Schlimmes mehr widerfahren kann, da durch den Verrat bereits alles andere ausgeschlossen worden ist.

Englische Fassung:

Treason has done his worst (Günther 2006: 92)

Tieck:

Verrat, du tatst dein Ärgstes (Tieck 1999: 36)

Günther:

Verrat verriet den Täter (Günther 2006: 93)

Auch hier liefert Günther ein Wortspiel, dessen Begründung fragwürdig erscheint: Anstatt zu bestätigen, dass sein Verrat Duncan andere Übel erspart hat, reflektiert er die Auswirkung seiner Tat auf sich selbst: Durch sie hat er sich selbst kompromittiert. Danach entsteht ein Echoeffekt zur siebten Szene des ersten Aktes, in der Macbeth vor dem Mord forderte, den freundlichen Schein zu wahren. Sinngemäß bittet er auch hier darum, diesmal aber weniger durch fröhliches Auftreten, sondern durch ihm scheinbar verhasstes Getue:

Tieck:

Macbeth.

Unsicher noch sind wir genötigt, so
Zu baden unsre Würd' in Schmeichelströmen;
Daß unser Antlitz Larve wird des Herzens,
Verbergend, was es ist.

Lady Macbeth. Du mußt das lassen.

Macbeth. Oh! von Skorpionen voll ist mein Gemüt:

Du weißt, Geliebte, Banquo lebt und Fleance. (Tieck 1999: 36)

Günther:

MACBETH:

Unsicher steht's, daß wir
Die Würde baden müssen in Schmeichelschleim,
Visiergesichter tragen vor den Herzen,
Zu tarnen, was sie sind.

LADY MACBETH: Du mußt das lassen.

MACBETH: Oh du! Skorpione stechen mir durchs Hirn!

Du weißt, daß Banquo und sein Fleance lebt. (Günther 2006: 95)

Der Ausdruck *Schmeichelschleim* Günthers hebt Macbeths Aversion vor diesen Gebärden stärker hervor als Tiecks *Schmeichelströme*. Auch der Unterschied zwischen der Wortwahl *Larve* und *Visier*, die gleichermaßen das falsche Herz verbergen sollen, ist eklatant, bedeutet das eine doch, dass hinter dem Schutzwall etwas ausgebrütet wird, während das andere den beobachtenden Blick verdeckt und beschützt. Da in beiden Fällen ist jedoch vom *falschen Herz* beziehungsweise vom *Falschherz* die Rede ist, wird im Falle Tiecks angedeutet, dass das *falsche Herz* einen ruchlosen Plan ausheckt, während bei Günther das *Falschherz* für den bevorstehenden Kampf geschützt werden soll. Als Macbeth nach dieser Aussage von seiner Gemahlin dazu angehalten wird, davon abzulassen, spricht er von Skorpionen, die bei Tieck sein Gemüt besiedeln und bei Günther durch sein Hirn stechen. Da Skorpione ebenfalls ihr Gift durch einen Stachel absondern, wird hier ein Bezug zur *zerhackten/zerteilten* Schlange hergestellt. Ist nun aber Macbeths Gemüt voll dieser Skorpione, würde das andeuten, dass er sich entweder gepeinigt fühlt,

oder, dass er ebenfalls zuschlagen und sich dadurch dieses Giftes entledigen möchte. Indem sie bei Günther sein Hirn martern, quälen sie ihn und bereiten ihm Kopfschmerzen, ohne aber anzudeuten, dass dieser Schmerz enden würde, sollten Banquo und sein Sohn sterben.

III – Dritte Szene

In dieser Szene erliegt Banquo dem Hinterhalt der drei Mörder, sein Sohn Fleance, dessen Name auch im Englischen an das Wort fliehen (*flee*) erinnert, flieht. Die Übersetzungen dieser Szene weisen keine Unterschiede im Hinblick auf Macbeths Charakter auf.

III – Vierte Szene

In der berühmten Bankettszene tafeln Macbeth und seine Gattin mit ihrem Gefolge – als Macbeth jedoch scheinheilig Banquo erwähnt um dessen Abwesenheit zu bedauern, erscheint ihm dessen Geist, was Macbeth sehr entsetzt. Diese Szene bezeichnet Höhepunkt und Wende des Dramas, da er sich klar werden muss, dass er seine Schuld nicht durch weitere Untaten ungeschehen machen kann, sondern sich dadurch nur weiter ins Verderben stürzt. Übersetzungsunterschiede finden sich schon zu Beginn dieser Szene, als Macbeth seine Gäste willkommen heißt:

Tieck:

Wir wollen uns in die Gesellschaft mischen
Als aufmerksamer Wirt. Die Wirtin nahm
Schon ihren Sitz; doch mit Vergünstigung
Ersuchen wir um ihren Gruß und Willkomm. (Tieck 1999: 39)

Günther:

Wir wolln Uns selbst in die Gesellschaft mischen,
Und spielen untertänig Wirt.
Die Wirtin wahrt den Thron; zur rechten Zeit
Jedoch dann bitten Wir sie ums Willkommen. (Günther 2006: 99)

Während Macbeth bei Tieck also beschließt, seinen Gefolgsleuten höflich beizuwohnen, geht es ihm bei Günther lediglich darum, den Schein eines guten Gastgebers zu wahren, ohne an den Gästen interessiert zu sein. Des Weiteren hat Lady Macbeth der Aussage ihres Gemahls zufolge bei Tieck lediglich ihren Platz eingenommen, bei Günther hingegen beschützt sie den Thron, also die Machtposition der beiden.

Als Macbeth vom eintreffenden Mörder erfährt, dass zwar Banquo, nicht aber dessen Sohn Fleance getötet worden ist, äußert er sich folgendermaßen:

Tieck:

So bin ich wieder krank; sonst wär' ich stark,
Gesund wie Marmor, fest wie Fels gegründet,
Weit, allgemein, wie Luft und Windeshauch;
Doch jetzt bin ich umschränkt, gepfercht, umpfählt,
Geklemmt von niederträcht'ger Furcht und Zweifeln. (Tieck 1999: 39)

Günther:

Dann kommt mein Fieber neu: wär sonst gesund;
Heil wie der Marmor, grundfest wie der Fels,
So weit und grenzlos wie der Luft Allgegenwart:
Doch jetzt: gepfercht, gepflockt, gesperrt, verwebt
In freche Furcht und Zweifel. (Günther 2006: 101)

Wie sich am Ende des Dramas zeigen soll, wird dieses Bild als Echoeffekt in der siebten Szene des fünften Aktes wieder aufgegriffen, als sich Macbeth wie ein Bär, der in die Ecke getrieben worden ist, betrachtet und ebenfalls vom Pflock spricht, an den er sich gebunden sieht. Bei Tieck wird hier aber das Bild von etwas vermittelt, das eingesperrt ist und den Eindruck erweckt, ungewollt domestiziert zu werden, während bei Günther auf etwas Jagd gemacht wurde, das nun eingefangen ist und bald getötet werden soll. Weiters ist bei Tieck von *niederträchtiger* Furcht die Rede, die von Macbeth selbst ausgeht, während bei Günther die Furcht *frech* genannt wird und damit nichts ist, was Macbeth selbst kontrollieren könnte, sondern etwas, in das er unwillentlich geraten ist, wodurch ein Selbstbild unverschuldeter Machtlosigkeit entsteht.

Im Übrigen wird der Zeitpunkt von Banquos Auftritt unterschiedlich festgelegt, wodurch auch verschiedene Assoziationen mitschwingen:

Tieck:

Lenox. Gefällt es Eurer Hoheit sich zu setzen?
(*Banquos Geist kommt und setzt sich auf Macbeths Platz.*)
Macbeth. Beisammen wär' uns hier der Landes Adel,
Wenn unser Freund nicht, unser Banquo fehlte;
Doch möchte ich lieber ihn unfreundlich schelten,
Als eines Unfalls wegen ihn bedauern. (Tieck 1999: 40)

Günther:

LENOX: Wollen Hoheit sitzen?
MACBETH: Hier wär des Landes Adel jetzt versammelt,
Wär unser braver Banquo nur dabei;
(*Banquos Geist tritt auf und setzt sich auf Macbeths Platz.*)
Den ich der Unart lieber zeihn möchte als
Für einen Unfall ihn bedauern. (Günther 2006: 103)

Während hier bei Tieck der Geist Banquos auftritt, als nach ihrer Hoheit verlangt wird, erscheint er bei Günther, sobald sein Name ertönt. Somit drängt sich bei Tieck

die Interpretation auf, dass Banquo, der Weissagung entsprechend, als rechtmäßiger Herrscher stellvertretend für seine Nachfahren den Platz des Königs okkupiert, während er bei Günther durch das Aufrufen Macbeths unwillentlich beschworen wird.¹²⁶ In der Übersetzung Günthers wird der Eindruck erweckt, dass Macbeths eigenes Unterbewusstsein oder sein Gewissen die Halluzination Banquos Geist erzeugt, bei Tieck hingegen wirkt der Geist wie ein Zauber, der von den Hexen gewirkt worden sein könnte. Macbeths Psyche ist so zerrüttet, dass ihn sein Unterbewusstsein quält. In beiden Fällen zeigt der Auftritt des Geists, dass auch die Anstiftung zum Mord Macbeth zu schaffen macht.

Entmutigt von der zweimaligen Erscheinung Banquos beschließt Macbeth, sich durch das Aufsuchen der Hexen absolute Gewissheit zu verschaffen, wobei er sie wieder *Zauberschwestern* (Tieck 1999: 43), beziehungsweise *Schwarze Frauen* (Günther 2006: 111) nennt. Die Bezeichnungen kamen zwar schon in Brief an seine Gattin, in der fünften Szene des Ersten Akts vor, doch entfalten sie erst jetzt das Ausmaß ihrer Bedeutung vollends, da nämlich die *Schwarzen Frauen* auch Schwarzmagie, also Böses mit ihrem Namen bringen, während *Zauberschwestern* zwar unorthodox anmutet, aber noch das Potenzial zum Vollbringen von Gutem birgt, wie etwa übernatürliche Heilkräfte.

In beiden Übersetzungen äußert sich Macbeth, dass sein bisheriger Weg so viel Blut gefordert hätte, dass nun jegliche Art, diesen Weg zu verlassen, weiteres Blut fordere. Am Ende der Szene, als Macbeth und seine Frau alleine sind, werden seine Halluzinationen auf den Schlafmangel zurückgeführt, woraufhin er Folgendes sagt:

Tieck:

Zu Bett! – Daß selbstgeschaffnes Graun mich quält,
Ist Furcht des Neulings, dem die Übung fehlt. –
Wahrlich, wir sind zu jung nur. – (Tieck 1999: 43)

Günther:

Komm, schlafen wir. Selbsttäuschung, die mich quält,
Ist Neulingsfurcht, der die Gewöhnung fehlt:
Anfänger sind wir noch. (Günther 2006: 111)

Während Tieck hier schlicht auf das Alter verweist, übersetzt Günther mit der Begründung, dass sie noch nicht genug Erfahrung beim Machen ihrer Untaten gesammelt hätten, um gegen derart ausartende Gewissensbisse gefeit zu sein. Macbeth spricht bei Tieck also von Grauen, das er selbst herbeigerufen habe,

¹²⁶ Vgl. Oppel, Horst (1963): Shakespeare. Studien zum Werk und zur Welt des Dichters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S. 165.

welches mit der Zeit aber verschwinden würde, bei Günther vertritt er die Meinung, dass erst mehrere solcher Taten für Gewöhnung sorgen, wodurch auch die anfangs damit einhergehenden Probleme verschwinden würden. Diese beiden Begründungen führen also bei den Leser/-innen zu zwei grundverschiedenen Auffassungen von Macbeths Charakter und seinen Moralvorstellungen.

III – Fünfte Szene

In dieser Szene, deren Herkunft umstritten ist¹²⁷, erscheint Hekate den zu Beginn des Stücks erschienenen Hexen und wirft ihnen vor, sie nicht in ihre Machenschaften eingeweiht zu haben. Sie spricht weiters davon dass Macbeth mithilfe von Illusionen zur Selbstvernichtung gebracht werden soll, die Unterschiede der Übersetzung wirken sich aber nicht wesentlich auf Macbeths Charakter aus.

III – Sechste Szene

In dieser Szene werden, ähnlich wie in der vierten Szene des zweiten Akts, die Dinge, die sich zutragen, von gewissermaßen Außenstehenden resümiert, hier von Lenox und einem nicht näher bestimmten Lord. Lenox erzählt von den begangenen Morden und erwähnt dabei Macbeth (hier spricht er vom Mord an Duncan):

Tieck:

Höll'sche Untat!
Wie grämte Macbeth sich! erschlug er nicht
In frommer Wut die beiden Täter gleich [...]? (Tieck 1999: 45)

Günther:

Gottverfluchte Tat!
Wie hat's Macbeth gequält! hat er nicht gleich
In heiligem Zorn das Täterpaar zerfleischt [...]? (Günther 2006: 115)

Neben der Tatsache, dass Lenox der Überzeugung ist, dass Macbeth rechtschaffen gehandelt habe, weisen die Tat sowie das Motiv und die Durchführung der Rache feine Unterschiede auf. Bei Tieck ist sowohl die Untat als auch ihre Bestrafung höllisch: die vermeintlichen Täter werden mit gut gemeinter Wut getötet, wohingegen bei Günther die Tat selbst von oben herab verdammt ist und auch die Strafe per *heiligem* Weg erfolgt, nur, dass diese nicht nur den Tod mit sich bringt, sondern die Sünder sogar zerfleischt, also unkenntlich macht. Im Falle Tiecks wirkt Macbeth

¹²⁷ Vgl.: Günther (2006), S. 232.

dementsprechend als jemand, der sich mit Begründung eine Sünde zuschulden kommen lässt, bei Günther wird er als göttliches Instrument wahrgenommen.

Dennoch ist beiden Übersetzungen zu eigen, dass Macbeths Überzeugungskunst fruchtete und die Söhnen der Toten als potenzielle Täter dargestellt werden. Im Übrigen erfährt man, dass Macduff gegen Macbeths Willen zu Malcolm nach England aufgebrochen ist.

4. Akt

IV – Erste Szene

In dieser Szene trifft Macbeth nochmals auf die drei Hexen, die ihm auch diesmal Doppeldeutiges weissagen, aus dem er aber nur heraushört, was er möchte. Sein

„[...] Niedergang erfährt eine neue Beschleunigung: er quält sich nicht mehr mit Skrupeln wegen einzelner Morde, jetzt würde er bereits die Welt zum Teufel gehen lassen, um seine Ziele zu erreichen.“¹²⁸

Auch hier findet sich ein Unterschied in der Übersetzung:

Tieck:

Müßte selbst der Doppellichter Pracht und Ordnung wild
Zusammentaumeln, ja, bis zur Vernichtung
Erkranken: Antwort gebt auf meine Fragen! (Tieck 1999: 48)

Günther:

[...] ob der Kern
Der Welt, ihr Lebensame gar zerfällt,
Bis die Zerstörung selbst dran krank wird, Antwort,
Auf was ich frage! (Günther 2006: 125)

Winter führt hier die Kritik Conrads an Tiecks Übersetzung ins Feld, der behauptet, dass diese wie die Rede eines Irrsinnigen klinge. Unter anderem sei nämlich, so Winter, die Formulierung „*der Doppellichter Pracht und Ordnung*“ eine fantastische, noch nicht einmal richtige Paraphrase dessen, was im Foliotext stehe.¹²⁹ Hier lässt sich natürlich darüber streiten, ob es mittlerweile nicht sowieso schon so weit gekommen ist, dass Irrsinn Macbeths Verstand beschlichen hat, das, was er bei Tieck jedoch so leichtsinnig zu opfern bereit ist, sind Pracht und Ordnung der *Doppellichter*, also von Sonne und Mond. Diese Ordnung, das muss gesagt sein, wurde aber ohnehin schon von ihm gestört. Bei Günther steht anderes auf dem Spiel: Macbeth würde sogar den Weltuntergang in Kauf nehmen, nur um Antwort zu

¹²⁸ Siehe: Günther (2006), S. 233.

¹²⁹ Vgl.: Winter (1938), S. 41

erhalten. In beiden Fällen erscheint der Leserschaft ein Macbeth, der sich zumindest am Rand des Wahnsinns befindet, da er gewissermaßen alles Heilige, das auf der Welt noch zu finden ist, opfern würde, um sich Gewissheit zu verschaffen. Auch dies ist eine Klimax zum bereits begangenen *Königs-* bzw. „*Vatermord*“ und das Opfern eines weiteren unschuldigen Lebens scheint ihn nicht zu stören. Er sagt bei Tieck:

Dann leb, Macduff; was brauch ich dich zu fürchten?
Doch mach ich doppelt sicher Sicherheit,
Und nehm ein Pfand vom Schicksal – du sollst sterben;
Dann sag ich zu der bleichen Furcht: du lügst!
Und schlafe trotz dem Donner. – (Tieck 1999: 49)

Günther:

Dann leb, Macduff: was brauch ich dich zu fürchten?
Doch doppelt sicher will ich Sicherheit
Und zwing das Schicksal fest: du sollst nicht leben;
Daß ich die bleiche Furcht zum Lügner stempeln
Und schlafen kann trotz Donner. – (Günther 2006: 127)

Wie man hier sehen kann, driften die Übersetzungen hier nicht so sehr auseinander wie an anderen Stellen; der Echoeffekt des auf Doppeldeutigkeit deutenden Doppelns ist in beiden Übersetzungen erhalten. Am Ende der Szene, als er erfahren muss, dass Macduff bereits nach England geflohen ist, beschließt er dennoch, einer Eingebung folgend, ohne sie zu überdenken, dessen Burg zu überfallen und *seinen Stamm* zu töten:

Tieck:

Von Stund an nun
Sei immer meines Herzens Erstling auch
Erstling der Hand. Und den Gedanken gleich
Zu krönen, sei's getan, so wie gedacht.
Die Burg Macduffs will ich jetzt überfallen;
Fife wird erobert und dem Schwert geopfert
Sein Weib und Kind und alle armen Seelen
Aus seinem Stamm. Das ist nicht Torenwut;
Es ist getan, eh' sich erkühlt mein Blut. (Tieck 1999: 51)

Günther:

Von jetzt an,
Sei meines Herzens erster Erstling gleich
Der Erstling meiner Hand. Gleich jetzt, daß ich
Mit Tat krön, was ich denke, denke ich's –
Und tu's: ich überfall die Burg Macduffs;
Reiß Fife an mich; geb seine Frau und Kinder
Ans scharfe Schwert samt aller armen Seelen
Aus seinem Stamm. Nicht närrisch prahlgelallt;
Die Tat, die tu ich, eh der Vorsatz kalt [...] (Günther 2006: 133)

Günther erlaubt sich hier nochmals ein Wortspiel, das im Original nicht vorhanden ist und fügt vor Erstling „*erster*“ ein. Durch diese Geminatio wird dem Sprechen Macbeths aber nun selbst der Anstrich von verhängnisvoller Doppeldeutelei

verliehen. Auch seine Argumentation scheint unterschiedlich begründet: bei Tieck kündigt Macbeth an, dass diese Untat nicht von dummer Wut motiviert ist, bei Günther hingegen, dass es keine dumme Prahlerei sei, sondern tatsächlich geschehen soll. Die Schlussfolgerung bei Günther erscheint also um einiges kohärenter, da zwischen der Dummheit einer Tat und der Dauer ihrer Ausführung kein logischer Zusammenhang besteht. Dadurch wirkt Macbeth zwar in beiden Fällen zwar wie ein höchst skrupelloser Schlächter, bei Tieck aber wirkt dieser Schlächter vollends verrückt, bei Günther eher wie jemand, der für das Gefühl von Sicherheit im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen gehen würde und damit zwar wahnsinnig ist, aber nicht irrational handelt.

IV – Zweite Szene

In dieser Szene wird die Familie Macduffs ermordet, obwohl sie von einem Boten gewarnt werden. Macbeth selbst tritt nicht auf; die Szene bietet keine signifikanten Unterschiede hinsichtlich Macbeths Charakter.

IV – Dritte Szene

In dieser Szene sprechen Malcolm und Macduff in England von dem Übel Macbeth, dass ihr Land heimsucht. Malcolm behauptet zuerst, lasterhafter als Macbeth zu sein, deklariert dies aber schließlich als Vertrauenstest und nimmt das Gesagte zurück. Die Äußerungen über Macbeth unterscheiden sich folgendermaßen:

Englische Fassung:

MACDUFF: Not in the legions
Of horrid Hell can come a devil more damn'd
On evils, to top Macbeth [...] (Günther 2006: 144)

Tieck:

Macduff. Nicht in Legionen
Der grausen Höll' ist ein verruchtrer Teufel,
Der Macbeth überragt.
Malcolm. Wohl ist er blutig,
Wollüstig, geizig, falsch, betrügerisch,
Jähzornig, hämisch; schmeckt nach jeder Sünde,
Die Namen hat [...] (Tieck 1999: 56)

Günther:

MACDUFF: Nicht in den Legionen
Des Höllenheers gibts Teufel teuflischer
Noch als Macbeth.
MALCOLM: Ich gebe zu, er ist
Blutgierig, geizig, geil, betrügerisch,
Falsch, heftig, boshaft, schmeckt nach jeder Sünde,
Die Namen hat; [...] (Günther 2006: 145)

Wertet man in dieser Szene nun *geil* für *wollüstig* und *blutig* für *blutgierig*, unterscheiden sich die Eigenschaften, die Macbeth hier außerdem zugesagt werden: Bei Tieck gilt er als *jähzornig* und *hämisch*, als *heftig* und *boshaft* bei Günther. Obwohl sich diese Wörter in Nuancen unterscheiden, wird die genaue Auswirkung dieser Unterschiede wegen der umliegenden Vorwürfe nicht wesentlich wahrgenommen, der Vorwurf der beiden bleibt derselbe: Macbeth ist ein lasterhafter Mensch, der sterben sollte. Hier muss dennoch angemerkt werden, dass sich Günther ein weiteres Mal die Freiheit herausnimmt, ein Wortspiel ins Drama einzufügen, wobei ihm diesmal zu seiner Verteidigung gesagt sein soll, dass mit *devil* und *evil* durchaus ein Wortspiel beabsichtigt ist.

5. Akt

V – Erste Szene

In der ersten Szene des letzten Akts beobachten ein Arzt und eine Kammerfrau, offenbar auf deren Hinweis begründet, die schlafwandelnde Lady Macbeth, die vergeblich versucht, sich von ihrer Schuld rein zu waschen, wie sie es in der zweiten Szene des zweiten Aktes ankündigte.

V – Zweite Szene

Die Lords, die sich mittlerweile gegen Macbeth gewandt haben, machen sich auf, um das von Malcolm geführte Heer zu treffen und sprechen von Macbeth.

Tieck:

Menteth. Und was tut der Tyrann?

Cathness. Das mächt'ge Dunsinan befestigt er.

Toll heißt ihn mancher; wer ihn minder haßt,
Nennt's tapfre Wut; doch ist's gewiß, er kann
Den wild empörten Zustand nicht mehr schnallen
In den Gurt der Ordnung.

Angus. Jetzt empfindet er
Geheimen Mord, an seinen Händen klebend;
Jetzt straft Empörung stündlich seinen Treubruch;
Die er befehligt, handeln auf Befehl,
Aus Liebe nicht. Jetzt fühlt er Würde
Zu weit und lose, wie des Riesen Rock
Hängt um den dieb'schen Zwerg.

Menteth. Ist es ein Wunder,
Wenn sein gequälter Sinn auffährt und schaudert?
Muß all sein Fühlen sich doch selbst verdammen,
Weil's seiner Seele eignet. (Tieck 1999: 64-65)

Günther:

MENTETH: Und was tut der Tyrann?

CATHNESS: Befestigt stark den Hügel Dunsinane.

Mal heißt's, er tobt verrückt, mal, wer ihn nicht
So haßt, nennt's tapfern Zorn: doch, dies gewiß,
Er kann das Gären seiner Lage mit
Dem Gürtel Ordnung nicht mehr schnalln.

ANGUS: Jetzt fühlt

Er all sein Mordblut an den Händen kleben;
Jetzt straft minütlich Aufruhr seinen Treubruch:
Die er befehligt, handeln nur befohlen,
Und nicht aus Liebe: jetzt fühlt er den Rang
Am Leib ihm schlottern, wie des Riesen Rock
Am Zwerg hängt, der ihn stahl.

MENTETH: Wer dann verdenkt's,
Daß sein zerquältes Hirn aufschreckt und scheut,
Wenn alles das, was in ihm steckt, sich selbst
Verdammt fürs eigne Dasein? (Günther 2006: 167)

Die ehemaligen Gefolgsleute Macbeths haben mittlerweile für sich offenbar erkannt, dass Macbeth als König unwürdig ist und den Thron auch nicht rechtmäßig erworben haben dürfte. Bei Tieck ist die Rede davon, dass er von manchen *toll* genannt wird, bei Günther *tobt er verrückt*. Obwohl Macbeth in beiden Fällen als nicht zurechnungsfähig eingestuft wird, unterscheidet sich das Maß der Bosheit, die ihm zugesprochen wird: Verhält er sich toll, könnte er auch einfach nur irrsinnig sein, ohne anderen Schaden zu wollen. Mit verrücktem Toben hingegen werden gemeingefährliche Gefühlsausbrüche verbunden, die auch seinem Umfeld Schaden und damit die logische Konsequenz nach sich ziehen, ihn bekämpfen zu müssen. Während Macbeth bei Tieck den *wild empörten Zustand* nicht mehr bändigen kann, ist es bei Günther das *Gären seiner Lage*. Zu dieser etwas eigenwillig anmutenden Übersetzung findet sich bei Günther:

buckle his distemper'd cause unklar: weil entweder 1. Macbeths erkranktes Gemüt nicht mehr zu zügeln ist oder 2. das erkrankte Reich nicht mehr in Ruhe zu halten ist.¹³⁰

Tiecks Übersetzung bewegt sich in Richtung der aufgebrachten Menge, die sein Walten nicht länger dulden möchte, Günther formuliert kryptisch, könnte sich damit aber sowohl auf Macbeths Person, dessen Untertanen und sein Land beziehen. Ebenfalls unterscheidet sich die Wortwahl der Übersetzenden im Hinblick auf das, was Macbeth nicht auszufüllen imstande scheint: Während er sich bei Tieck zu würdelos verhält, das Loch zu füllen, das er selbst erzeugt hat, ist er bei Günther zu gering, den Rang zu bekleiden, der durch sein Verschulden frei geworden ist.

¹³⁰ Siehe: Günther (2006), S. 241.

Somit unterscheiden sich auch die Vorwürfe an seine Person: Hier ist er charakterlich nicht firm genug, dort ermangelt es ihm an Kompetenz, sein Amt zu bekleiden.

V – Dritte Szene

Macbeth, der gewahr wird, dass seine Thans fliehen, verfällt der Hybris und beruft sich auf die ihm geweissagte Prophezeiung:

Tieck:

Dies Herz und meinen Herrsbergeist verwegen
Dämpft Zweifel nicht und soll die Furcht nie regen. (Tieck 1999: 65)

Günther:

Mein Wille, der mich führt, mein Herzensschneid
Bricht nicht vor Zweifeln, ist vor Furcht gefeit. (Günther 2006: 169)

Tiecks Macbeth beruft sich auf seinen *verwegenen Herrsbergeist* – er sieht die Tätigkeit des Herrschens also als seine Berufung, die mit riskanten Manövern herbeigeführt werden musste. Außerdem soll diese seine Mentalität fortan nicht mehr durch Zweifel oder Furcht erschüttert werden. Man darf also interpretieren, dass er seine frühere Haltung, die des ängstlichen, rechtschaffenen Macbeth, für schwach befindet und nicht mehr so denken und wahrnehmen möchte.

Bei Günther indes beruft er sich auf seinen starken Willen und seinen Schneid, also sein Draufgängertum, der sich nicht auf Vergangenes beruft, sondern ihn in einem neuen Licht darstellt. Seit er also die Hexen besucht hat, fühlt er sich wie neu und scheint den „alten“ Macbeth vergessen zu haben.

Im weiteren Verlauf der Szene erfährt Macbeth vom herannahenden Heer Englands und von der Unheilbarkeit seiner psychisch kranken Frau durch den Arzt. Im Gespräch mit seinem Diener flucht er ständig und wirkt generell verbittert.

V – Vierte Szene

In dieser Szene beschließt Malcolm, dass die Soldaten seines Heers jeweils einen Ast des Waldes vor sich tragen sollen, um ihre Zahl zu verbergen. Damit erfüllt er einen der scheinbar unerfüllbaren Teile Macbeths Prophezeiung. Von Macbeth selbst wird nicht gesprochen.

V – Fünfte Szene

Macbeth ist zunächst noch der Meinung, die Angreifer mit Leichtigkeit abwehren zu können.

Englische Fassung:

Our castle's strength
Will laugh a siege to scorn: here let them lie,
Till famine and the ague eat them up. (Günther 2006: 176)

Tieck:

Unser festes Schloß
Lacht der Belagung; mögen sie hier liegen,
Bis Hunger sie und Krankheit aufgezehrt. (Tieck 1999: 68)

Günther:

Unsre Starkburg
Lacht dem Belagern Hohn: solln sie doch lagern,
Bis Hunger und der Fieberfrost sie frißt. (Günther 2006: 177)

Günther beweist hier wieder seine Wortgewandtheit, indem er ein Wortspiel einbaut, wo im Englischen keines ist. Er lässt seiner Interpretation freien Lauf und damit Macbeth nicht nur die Verteidigung preisen, sondern auch die Angreifer verhöhnen. Da hier aber kein Nebentext vorhanden ist, der erläutert, wie diese Wörter zu betonen sind, wäre auch eine Lesart nicht auszuschließen, die die Apathie Macbeths bekundet. Als das Geschrei von Frauen ertönt, spricht er weiter:

Englische Fassung:

I have almost forgot the taste of fears.
The time has been, my senses would have cool'd
To hear a night-shriek [...] (Günther 2006: 176)

Tieck:

Verloren hab ich fast den Sinn der Furcht.
Es gab ne Zeit, wo kalter Schau'r mich faßte,
Wenn der Nachtvogel schrie; das ganze Haupthaar
Bei einer schrecklichen Geschicht' empor
Sich richtete, als wäre Leben drin.
Ich habe mit dem Graun zu Nacht gespeist;
Entsetzen, meines Mordsinns Hausgenoß,
Schreckt nun mich nimmermehr. (Tieck 1999: 69)

Günther:

Ich hab fast den Geschmack der Angst vergessen.
's gab Zeiten, wo mir kalt geworden wär
Vor Schreien in der Nacht; und jedes Kopfhaar hätt
Bei Graugeschichten sich gesträubt, gespreizt,
Als ob es lebt. Ich hab mich sattgespeist
An Greueln: Grauen, meinem Schlächterhirn
Vertraut, schreckt mich nicht mehr. (Günther 2006: 177)

Günther nimmt hier dem *Schreien in der Nacht* den Echoeffekt zur zweiten Szene des zweiten Akts:

It was the owl, that shriek'd, the fatal bellman [...] (Günther 2006: 56).

Seine Übersetzung kann zwar damit begründet werden, dass er sich auf den soeben ertönten Schrei bezieht, doch sollte die Wortwahl an den begangnen Königsmord, der hier ausgelassen wird, erinnern. Bei Tieck ist vom *Sinn der Furcht* die Rede: Macbeth ist kaum noch im Stande, diese wahrzunehmen, da das Entsetzen bereits Teil seines Alltags geworden ist. Während Tieck hier *Grauen* und *Entsetzen* personifiziert und von ihnen wie von alten Bekannten spricht, die an die Götter des ersten Aktes erinnern, nebst denen Macbeth Krieg führte, rundet Günther den Vergleich stimmig ab: Er vergleicht die Rezeption des Furchtgefühls mit einem Geschmack, dessen Macbeth nicht mehr bedarf, da er für den Rest seines Lebens genug davon konsumiert hat. Bei Tieck nimmt Macbeth die Furcht also einen alltäglichen Status ein – außerdem tritt hier ein Echoeffekt zur vierten Szene des dritten Aktes auf, der bei Günther nicht besteht, nämlich zu den *selbstgeschaffnen Graun*, die ihn so oft quälten (s.o.). Günther diese Grauen hier als etwas, von dem Macbeth bereits genug hat und was ihm eigentlich auch nicht behagt.

Der Tod der Königin, der dieses Geschrei ausgelöst hat, kann, so Günther auf verschiedene Arten übersetzt werden.

She should have died hereafter vielfältig interpretierbar, z. B. »sie wäre sowieso gestorben«, »sie hätte später sterben sollen« oder komplizierter: »sie hätte in einer anderen Zeit sterben sollen, in der ein Satz wie Die Königin ist tot einen anderen Klang gehabt hätte«, etc.¹³¹

Als kurze Zeit später ein Bote auftritt, begegnet ihm der Macbeth bei Tieck entschieden anders als der bei Günther.

Tieck:

Du hast was auf der Zunge: schnell heraus! (Tieck 1999: 69)

Günther:

Du kommst, dein Maul zu brauchen; schnell, spuck's aus. (Günther 2006: 179)

Zwar bemüßigt sich Macbeth, was in der Situation nicht ungewöhnlich ist, keiner Höflichkeitsfloskeln, doch ist die Sprache des Herrschers bei Günther weitaus unfreundlicher als die bei Tieck. Der Bote berichtet, dass es den Anschein hat, als würde sich der Wald ihnen nähern, woraufhin Macbeth ihn in beiden Übersetzungen einen Lügner schilt. Tieck jedoch ergänzt an dieser Stelle, im Nebentext, dass Macbeth den Boten schlägt, obwohl (wie in der Endnote ersichtlich) bekannt ist, dass

¹³¹ Siehe: Günther (2006), S. 243.

diese Regieanweisung nicht im Original aufzufinden ist.¹³² Diese weitgehende Interpretation unterstreicht Tiecks Auffassung vom Charakter Macbeths also nicht im Haupttext, in dem er dem Macbeths Günthers in Jähzorn nachsteht, sondern ergänzt diesen Rückstand um eigenmächtige Änderungen.

Nichtsdestotrotz rufen die Macbeths beider Übersetzungen, an den Weissagungen zweifelnd, zum Kampf auf.

Tieck:

Ein zieh ich die Entschlossenheit, beginne
Den Doppelsinn des bösen Feinds zu merken,
Der Lüge spricht wie Wahrheit
[...]
Ist Wahrheit das, was seine Meldung spricht,
So ist kein Fliehn von hier, kein Bleiben nicht.
Das Sonnenlicht will schon verhaßt mir werden;
Oh! fiel' in Trümmern jetzt der Bau der Erden!
Auf! läutet Sturm! Wind blas! heran, Verderben!
Den Harnisch auf dem Rücken will ich sterben. (Tieck 1999: 70)

Günther:

Ich zügel den Entschlußmut; und fang an,
An Satans Doppeldeutelei zu zweifeln,
Der Wahrheit lügt
[...]
Falls, was er meldet, wahr und wirklich wär,
Gibt's keine Flucht von hier, kein Bleiben mehr.
Mich müdet langsam alles Sonnenlicht
Möchte sehn, wie alle Welt in Trümmer bricht. –
Los, läutet Sturm! – Blas, Wind! Komm, Untergang!
In Rüstung sterben wenigstens gelang. (Günther 2006: 181)

Der Schilderung Tiecks zufolge erkennt Macbeth nun die Hexen im Nachhinein als Feind und erkennt, dass er nun in der Falle sitzt. Daraufhin verlässt ihn der Lebenswille: Er möchte im Grunde sofort sterben – das Einzige, was ihm noch wichtig ist, ist das Gefühl von Ehrwürdigkeit, die er durch den Tod im Kampf erlangen möchte. Bei Günther hingegen betrachtet er die Hexen nun als Satan selbst, der ihn zu all dem verleitet, was er getan hat. Das Sonnenlicht langweilt ihn wie der Rest seines Lebens, das nun als selbst auferlegter Fluch wahrgenommen wird. Zumindest seinen Untergang möchte er aber noch mit einem Paukenschlag beenden und mit sich am liebsten auch die Welt in den Abgrund stürzen. Obwohl er diesen Abgang noch erleben möchte, hat er bereits mit dem Dasein abgeschlossen: es ist ihm wichtig, wie ein ehrenhafter Kämpfer in Rüstung zu sterben.

¹³² Vgl.: Tieck (1999), S. 69 u. S. 78.

V – Sechste Szene

In dieser kürzesten Szene der Tragödie beginnen die Anführer Malcolms Heeres Macbeths Schloss zu stürmen.

V – Siebte, achte und neunte Szene

In diesen letzten Szenen Shakespeares blutreichen Dramas übersetzen Tieck und Günther zwar den selben Haupttext, doch wird das Ende bei Günther statt in eine siebte noch in eine achte und eine neunte Szene gegliedert, während die Handlung bei Tieck in einer einzigen siebten Strophe kulminiert. Günther argumentiert dies mit einer Unterteilung späterer Herausgeber, die jedoch sinnvoll sei, da sich Macbeth in einer anderen Ecke des Schlachtfeldes befinde als die zuvor Abgegangenen.¹³³

Macbeth erkennt, dass es für ihn keinen Ausweg gibt und er sich seinen Feinden stellen muss:

Tieck:

Macbeth.

Sie banden mich an den Pfahl; fliehn kann ich nicht,
Muß, wie der Bär, der Hatz entgegen kämpfen:
Wo ist er, der nicht ward vom Weib geboren?
Den fürcht ich, keinen sonst.

Der junge Siward tritt auf.

Der junge Siward.

Wie ist dein Name?

Macbeth. Du wirst erschrecken, ihn zu hören.

Der junge Siward.

Nein!

Nennst du dich auch mit einem grimm'ren Namen

Als einer in der Höll'.

Macbeth. Mein Nam' ist Macbeth.

Der junge Siward. Der Teufel selber könnte nichts verkünden,

Verhaßter meinem Ohr.

Macbeth.

Und nichts so furchtbar. (Tieck 1999: 71)

Günther:

MACBETH: Sie haben mich im Eck: ich kann nicht fliehn,

Kämpf wie der Bär, gepflockt zur Hundehatz. –

Wer ist der, den kein Weib gebar? So einen

Hab ich zu fürchten, oder keinen.

Der junge Siward tritt auf.

JUNGER SIWARD: Wie heißt du?

MACBETH:

Wirst erschrecken, wenn du's hörst.

JUNGER SIWARD: Nein; und wär's auch ein Wort brandheißer als

Die Hölle kennt.

MACBETH:

Mein Name ist Macbeth.

JUNGER SIWARD: Der Teufel selbst könnt keinen Namen sprechen,

Der mir verhaßter wär.

MACBETH:

Noch dich mehr fürchten macht. (Günther 2006: 183)

¹³³ Vgl.: Günther (2006), S. 244 und 245.

In der Übersetzung Tiecks wirkt Macbeth, während er allein ist, unsicher: er rechnet fest damit, dass jemand kommen wird, der *von keinem Weib geboren* und fragt nach dem *Wo*, als ob er die betreffende Person beim ersten Anblick erkennen könnte. Als er dem jungen Siward preisgibt wer er ist, beschreibt er seinen Namen als äußerst furchtbar, wobei er damit entweder ausdrücken möchte, dass sein Name für den jungen Siward Furcht einflößend ist, oder, dass er selbst mittlerweile jemand oder etwas geworden ist, das gemieden werden sollte. Günther betont Macbeths Rolle als gefesselter Bär, der womöglich mit (körperlich unterlegenen) Hunden zu kämpfen hat, um sich seinen Weg ins Freie zu bahnen. Er fragt im Bezug auf die ihm gefährliche Person nicht nach dem *Wo*, sondern nach dem *Wer*. Als er dem jungen Siward seinen Namen nennt, scheint offensichtlich, dass er ihn mit seinem Ruf einschüchtern möchte, da er hervorhebt, dass er mit seinem Namen Angst verbreitet.

Tieck:

Macbeth. Verlorne Müh!

So leicht magst du die unteilbare Luft
Mit scharfem Schwert durchhaun als mich verletzen:
Auf Schädel, die verwundbar, schwing den Stahl;
Mein Leben ist gefeit, kann nicht erliegen
Einem vom Weib Gebornen.

Macduff.

So verzweifle

An deiner Kunst; und sage dir der Engel,
Dem du von je gedient, dass vor der Zeit
Macduff geschnitten ward aus dem Mutterleib.

Macbeth. Verflucht die Zunge, die mir dies verkündet,
Denn meine beste Mannheit schlägt sie nieder!
Und keiner traue dem Gaukelspiel der Hölle,
Die uns mit doppelsinn'ger Rede öffnet,
Die Wort nur hält dem Ohr mit Glückverheißung
Und es der Wahrheit bricht. – Mit dir nicht kämpf ich. (Tieck 1999: 72)

Günther:

MACBETH: Spar dir die Müh:

Kannst grad so leicht die unschneidbare Luft
Zerhaun durch Schwerthieb, wie mich bluten machen:
Drisch auf verwundbare Mannsschädel ein;
Mein Leben ist gefeit; erliegen soll's
Niemandem, den ein Weib gebar.

MACDUFF: Verzag am Zauber; und

Laß dir vom Dämon, dem du immer dienst,
Erklärn, Macduff wurd aus dem Mutterleib
Geschnitten vor der Zeit.

MACBETH:

Fluch auf die Zunge, die mir das erzählt,
Weil's mir das beste meines Menschseins lähmt:
Und glaub kein Mensch mehr diesem Gaukelpack,
Das mit uns spielt in Doppeldeutelei;
Das unserm Ohr das Glücksversprechen hält,
Und bricht es unsrer Hoffnung. – Ich kämpfe nicht mit dir. (Günther 2006: 187)

Bei Tieck fordert Macbeth hochmütig, seinen durch den Zauber der Weissagung geschützten Schädel von „normal verwundbaren“ Schädeln zu unterscheiden, bei Günther geht er hingegen so weit, Mannschädel zu sagen, womit er speziell hervorhebt, dass er mehr Achtung verdient als ein gewöhnlicher Mensch wodurch er sich noch vehementer der Hybris schuldig macht. Die Entgegnungen, die Macduff daraufhin von den Übersetzenden in den Mund gelegt wurden, könnten sich auf den ersten Blick kaum stärker unterscheiden: spricht er doch mit den Worten Tiecks von einem Engel, dem Macbeth dienen würde und bei Günther von einem Dämon (also einem gefallenem Engel)¹³⁴. Durch diese Wortwahl wird bei Tieck impliziert, dass Macduff seinem Kontrahenten unterstellt, an das Gute seiner Sache geglaubt zu haben, als er Böses tat, bei Günther unterstellt er vielmehr, dass Macbeth von jeher mit dem Teufel im Bunde gewesen sei.

Im Bezug auf die Wortwahl des *Menschseins* im Gegensatz zu Tiecks *Mannheit* argumentiert Günther folgendermaßen:

[...] *my better part of man* entweder 1. der Mut als bester Teil seiner »Männlichkeit« oder 2. grundsätzlicher: menschlicher [...] Geist, menschliche Seele als bester Teil des Menschseins.¹³⁶

Dass mit der *besten Mannheit* sinngemäß der Mut Macbeths gemeint ist, leuchtet ein; schlussfolgert man jedoch vom *Besten des Menschseins* zurück auf den Mut, würde damit auch die Einstellung vermittelt, dass der Mut der wertvollste Besitz des Menschen sei und – als Konsequenz desselben – auch um teuren Preis (wie der Opferung anderer Leben) erkaufte werden dürfe.

Ein weiterer Unterschied der beiden Übersetzungen ist jener, dass man bei Tieck Macbeth nicht sterben sieht, bei Günther hingegen gehen die beiden kämpfend ab, um kämpfend wieder aufzutreten, woraufhin Macbeth sein Leben lässt.

¹³⁴ Vgl.: Günther (2006), S. 244.

¹³⁵ Hier unterlief dem Autor oder dem Verlag wohl ein Fehler, wodurch eine Zeile doppelt abgedruckt wurde. Der besseren Lesbarkeit wegen entschied sich der Verfasser dieser Arbeit dazu, das Zitat zu markieren, als ob Teile dem Satz entnommen worden sind, was hier jedoch nur auf die doppelt gedruckte Zeile zutrifft.

¹³⁶ Siehe: Günther (2006), S. 244-245.

5. Gegenüberstellung der unterschiedlichen Einflüsse auf Macbeths Charakteristik

Im folgenden Teil der Arbeit wird aus den bisherigen Ergebnissen zusammengefasst, was für eine Charakteristik Macbeths anhand der jeweiligen Übersetzungen zulässig wäre. Die Charakteristiken, die auf die beiden Übersetzungen zurückzuführen sind, wurden, um besser zu veranschaulichen, wann und wo Unterschiede festzumachen sind, in drei Teile aufgeteilt, einer davon beschreibt Macbeth im „reinen“ Zustand vor der Begegnung mit den Hexen, ein anderer beschreibt ihn nach der Begegnung mit den Hexen und der dritte nach dem Mord.

5.1 Charakteristik Macbeths anhand der Übersetzung Tiecks

5.1.1 Der rechtschaffene Macbeth bei Tieck

Im Personenregister ist Macbeth als Anführer des königlichen Heeres vermerkt.¹³⁷ Dadurch wird suggeriert, dass er, obwohl er „nur“ Than ist, bereits einen Teil der königlichen Aufgaben ausübt.

Im ersten Akt wird er explizit-figural zuerst von einem verwundeten Krieger (dementsprechend in einem Fremdkommentar), dann von Rosse im Dialog mit dem König beschrieben, der in absentia vor dem ersten Auftritt Macbeths stattfindet. Dabei wird er als Held beschrieben, der sich todesmutig dem scheinbar mit Glück gesegneten Feind entgegenstellt. Er wird mit dem Liebling des Krieges verglichen und steht damit offenbar in der Gunst zumindest einer Gottheit. Er sucht seinen Feind am Kriegsschauplatz auf und hängt dessen Kopf an die Zinnen (vermutlich einer Burg), woraus geschlossen werden kann, dass sich der Kampf in der Nähe einer solchen befand. Dies ermöglicht die Schlussfolgerung, dass Macbeth eventuell nur kurz das Schlachtfeld aufgesucht haben könnte, um einen einzelnen Gegner zu stellen.

Rosse erhebt Macbeth in seinen Ereiferungen zum Gemahl der Kriegsgöttin, der einem starken Gegner sogar entgegengestürzt sein soll und sich im Kampf gegen ihn als mächtiger erwiesen hat.

¹³⁷ Vgl.: Tieck (1999), S. 3)

Die Glaubwürdigkeit der beiden erzählenden Figuren ist aufgrund ihrer Nähe zum Geschehen relativ hoch, wird aber durch ihre Siegestrunkenheit limitiert.

Im Umgang mit den Hexen, die er Zauberschwestern nennt, erweist sich Macbeth als ungläubig, aber an den Neuigkeiten interessiert. Der Gedanke, einmal selbst König zu sein, wird mit Königsmord assoziiert, was bei ihm zu Herzrasen und Schwächegefühl sorgt. Er konstatiert, dass er, sofern das Schicksal die Krone für ihn vorgesehen habe, diese auch annehmen würde, dem Schicksal nachzuhelfen hat er aber nicht vor. Diese Informationen erreichen die Lesenden mittels explizit-figuralem Eigenkommentar in Form eines Monologes, dem hier sehr hohe Glaubwürdigkeit zuzusprechen ist. Aufgrund einer Zweideutigkeit im Nebentext wäre es nicht auszuschließen, dass er während seiner Ausführungen über das Unwohlsein beim Gedanken an den Mord von den anwesenden Gefolgsleuten des Königs gehört wird, was ihn jetzt schon als Verschwörer brandmarken würde (s.o.).

Als er dem König begegnet, verhält er sich demütig, verschweigt ihm aber die vernommenen Prophezeiungen.

In der monologischen, explizit-figuralen Beschreibung seiner Gattin, die für ihren Gemahl und sich den Thron will, wird er als *zu voll der Menschenliebe* beschrieben. Sie nimmt sich im Bezug auf das Schmieden des eigenen Glücks mutiger als ihren Mann wahr.

5.1.2 Der zögernde Macbeth bei Tieck

Der erste Moment, dem man bei Tieck entnehmen kann, dass Macbeth angefangen hat, darüber nachzudenken, vom Pfad der Gerechten abzukommen, ist in der fünften Szene des ersten Akts, als er von seiner Gattin, die sich bereits als höchst erfreut über ihren gemeinsamen gesellschaftlichen Status in spe geäußert hat, empfangen und gefragt wird, wann Duncan abreise. Tieck übersetzt seine Antwort so, dass sie suggeriert, dass Macbeth andere Pläne mit ihm habe und entschlossen sei, diese durchzuführen (s. o.). Als seine Gattin ihm nahelegt, wie sie beide sich von nun an zu verhalten hätten, fordert er, das Gespräch zu einem späteren Zeitpunkt fortzusetzen. Wir werden seiner Gedanken im Monolog der siebten Szene habhaft: Wie seine Gattin prophezeit hat, will er zwar König sein, ohne aber Unrechtes dafür tun zu müssen. Er sucht nach einem Schlupfloch, das ihm erlaubt, ungeschoren davon zu

kommen wie als Schüler einer Schule, deren Lehrende nicht nachtragend sind. Dennoch kommt ihm unablässig die Gerechtigkeit in Form einer Rachegöttin, die nichts verzeiht, in den Sinn. Zudem sieht er die Tatsache, dass er sowohl Vetter als auch Untertan (dies darf hier wohl als Antiklimax verstanden werden) des Königs ist, als starkes Hemmnis. Selbst Engel, meint er, würden angesichts dessen milder Art den Mord als Höllengräuel empfinden und die Tat der ganzen Welt verkünden, auf dass allerorts Trauer herrsche.

Im Monolog nennt Macbeth überschwänglichen Ehrgeiz als sein einziges Motiv, doch Tieck suggeriert mit der vorangegangenen Übersetzung (*Schülerbank*), dass Macbeth sich für den Mord entscheiden würde, da er hoffe, nach dem Mord der Strafe zu entgehen wie ein Schüler eines Tages der Schulbank.¹³⁸

Somit kann er zu diesem Zeitpunkt nur als bedingt rational denkender Mensch angesehen werden, der vorübergehend einer Versuchung widersteht – bis er auf die Argumente seiner Gattin trifft: Sie nennt ihn Memme, die sich für das, was sie unbedingt möchte, nicht die Finger schmutzig machen will und vergleicht ihn mit einer bemitleidenswerten Katze, die nicht wagt, mit den Tatzen ins Wasser zu fassen um den Fisch zu fangen. Außerdem schüchtert sie ihn ein, indem sie seinen angeblich fehlenden Mut mit seiner Fähigkeit zu lieben gleichsetzt.

Das letzte Aufbäumen des rechtschaffenen Macbeth stellt bei Tieck die Zurechweisung seiner Frau dar: Barsch befiehlt er Ruhe und stellt klar, dass er bereits alles gewagt habe, was Menschen möglich und würdig wäre, woraufhin sie entgegnet, dass das eigene Wort zu halten wichtiger sei als menschliche Gesetze.

5.1.3 Der korrumpierte Macbeth bei Tieck

Macbeth lässt sich von seiner Frau becircen und willigt ein, den Mord an Duncan mit ihr zu begehen. Zu diesem Zeitpunkt werden die beiden durch die gemeinsame Intrige verbunden; er fordert sie auf, gemeinsam mit ihm eine frohe Miene zum bösen Spiel zu wahren. Als Macbeth den Dolch erblickt, wirkt er, was nachvollziehbar ist, zuerst irritiert, scheint dann aber erleichtert, dass er seinen Plan, gewissermaßen einer Vorsehung entsprechend, durchführen soll (denn als solches Zeichen versteht er den Dolch). In ebendieser Szene bedauert er den Boden, der angesichts seiner

¹³⁸ Vgl.: Winter (1938), S. 36.

Schritte, die der Welt Schreckliches näher bringen, seinem Verständnis nach leiden muss.

Als er nach getaner Tat verstört zu seiner Gattin zurückkehrt, wirkt sie verwundert ob der Empfindlichkeit ihres Mannes, wodurch das erste Anzeichen dafür entsteht, dass die durch den gemeinsamen Plan bekräftigte Verbundenheit langsam beginnt sich aufzulösen (diese Verstörtheit wird jedoch durch das Fehlen eines Wortspiels verursacht, was man Tieck als Übersetzungsfehler vorwerfen könnte). Daraufhin beginnt sie, die Sache, namentlich die Dolche, selbst in die Hand zu nehmen, um die Diener mit dem Blut zu versehen und für schuldig darzustellen.

Als Macbeth am nächsten Morgen über den Tod Duncans informiert wird, scheint Banquo sich rechtfertigen zu wollen, dass er es nicht gewesen sei. Durch diese von Tieck verursachte Rechtfertigung wirkt Banquo einerseits sehr auf seinen Ruf bedacht, andererseits wirkt dieser plötzliche Erklärungsbedarf Banquos verwirrend und zieht Aufmerksamkeit auf sich, was dann sogar die Frage aufwirft, wieso ihn Macbeth nicht später ebenfalls des Mordes bezichtigt, um ihn beiseite zu schaffen.

Als er seinem Gefolge das Bankett ankündigt und Banquo befiehlt, nicht zu fehlen trifft er die zweideutige Äußerung, dass Fleance und Banquo bis zum Abendessen *Gott befohlen* sein mögen. Für den kritischen Betrachter dieser Szene ist es wohl offensichtlich, dass er mit seinem Gruß nicht nur sie, sondern auch ihre Seelen Gott befiehlt (und sich damit von ihren irdischen Hüllen verabschiedet).

Im Gespräch mit den beauftragten Mördern drückt er sich auffällig geschwollen aus, wodurch er vermutlich demonstrieren möchte, dass er einerseits der gehobenen Sprache und andererseits der Manipulation seiner Schergen mächtig ist.

Die Folge, die er sich von einer offenkundigen Ermordung erwartet, ist der Entzug der Zuneigung gemeinsamer Freunde, was er aber nicht riskieren möchte. Welcher Zuneigung diese Natur ist wird nicht ausgeführt, doch scheint es sich um mehr als nur militärische Unterstützung zu handeln.

Lady Macbeth bezeichnet das gemeinsame Glück als *schwankend*, demzufolge erleben sie Höhen und Tiefen, in denen das Glück mal mehr und mal weniger zu bemerken ist, doch scheint sie die gesellschaftliche Position allein schon als Garant für Glück zu betrachten; das Rundherum müsse jedoch gefestigt und verbessert werden. Macbeth entgegnet, dass weiterhin eine Gefahr besteht, die das, was sie durch ihre Tat mit *armer Bosheit*, erreicht haben, bedroht. Das *arme* an dieser

Bosheit kann nun entweder darauf deuten, dass ihre Bosheit gegen Duncan im Grunde nicht ausreichend gewesen wäre, seinen Tod zu fordern, oder es könnte den Beigeschmack von moralischer Schwäche illustrieren, die ihre Tat bekundete.

In der zweiten Szene des dritten Akts beneidet Macbeth den durch seinen Verrat von allen Leiden befreiten Duncan, da sein Verrat bereits das Ärgste getan hätte. Um alle übrigen von seinem verderbten Herz nichts mitbekommen zu lassen, sieht er es einerseits als unangenehm aber nötig, seine Würde in Schmeichelströmen zu baden, andererseits beschreibt er sein Gesicht als Larve seines Herzens; das Gesicht soll sich also so verändern, dass dahinter etwas ausgebrütet werden kann. Er beschreibt außerdem sein Gemüt voll von Skorpionen, was andeutet, dass er sich entweder gepeinigt fühlt, oder, dass er ebenfalls zuschlagen und sich dadurch dieses Giftes entledigen müsse.

Als es zum auch Banquo angekündigten Bankett kommt, beabsichtigt Macbeth, sich als aufmerksamer Wirt ins Volk zu mischen. Auf der einen Seite könnte man aus dieser Absicht herauslesen, dass er so skrupellos ist, während der befohlenen Ermordung seines Freundes auch noch an leibliche Genüsse zu denken, auf der anderen Seite könnte man seine Absicht als erhofften ersten Schritt in eine neue, heile Weltordnung betrachten, in der endlich – wie erhofft – der Erfolg die Folgen aus dem Netz des Mordes ausgesperrt hat.

Indem er erfährt, dass sich der erhoffte Erfolg nicht eingestellt hat, vergleicht er sich, beziehungsweise seinen Willen, mit einem Tier, das eingesperrt ist und den Eindruck erweckt, domestiziert zu werden, was *niederträchtige* Furcht mit sich bringt, also eine Beeinträchtigung seiner geistigen Verfassung und, so könnte man interpretieren, seiner geistigen Gesundheit.

Banquos Geist erscheint, als *seine Hoheit* von einem Gefolgsmann aufgefordert wird, sich zu setzen. Betrachtet man den Geist nun also als eine Projektion Macbeths Unterbewusstseins, zweifelt er daran, selbst die Königswürde verdient oder zumindest noch längere Zeit zu haben.

Entmutigt von der zweimaligen Erscheinung Banquos beschließt Macbeth, sich erst zur Ruhe zu begeben und später durch das Aufsuchen der Zauberschwester absolute Gewissheit zu verschaffen. Dabei spricht er von selbst herbeigerufenen Grauen, die erst mit der Zeit verschwinden würden, da seine Frau und er momentan noch zu jung dafür seien. Bei Tieck entsteht hier ein wenn auch nicht auf Wortebene

befindlicher Echoeffekt, der auf Lady Macbeths Worte aus der zweiten Szene des zweiten Aktes verweist, die erklärt, dass nur Kinderaugen vor teuflischen Bildnissen Angst hätten.

Der Fremdkommentar Lenox' aus der sechsten Szene des dritten Akts beschreibt den Mord an Duncan als höllische Untat und Macbeth als denjenigen, der Gleiches mit Gleichem vergilt.

Als Macbeth mit den Hexen schließlich zusammentrifft, scheint er sehr verzweifelt und verwirrt zu sein, wie an seiner Aussage über der *Doppellichter Pracht und Ordnung* erkannt werden kann. Als er die Auffassung vermittelt bekommt, unbesiegbar zu sein, sich aber trotzdem vor Macduff zu hüten habe, beschließt er kurzerhand, sich seiner zu entledigen und seine Angehörigen ebenfalls zu vernichten. Dies geschehe jedoch seinem Eigenkommentar zufolge nicht aus Torenwut, sondern vermutlich aus rationaler Überlegung. Aufgrund der Syntax und der in dieser Szene präsentierten Sinnzusammenhänge seiner Aussagen wird geschlossen, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits Teile seiner Zurechnungsfähigkeit eingebüßt haben muss, was auch in der zweiten Szene des fünften Akts von seinem ehemaligen Gefolge bestätigt wird, als berichtet wird, dass manche ihn für *toll*, also verrückt, erklären. Weiters wird er für charakterlich ungeeignet erklärt, die Rolle des Königs einzunehmen und für unfähig, die gegen ihn aufgekommenen Zweifel zu beschwichtigen, um wieder Ordnung herzustellen.

Im späteren Monolog beruft sich Macbeth auf seinen verwegenen Herrschergeist – er sieht die Tätigkeit des Herrschens also als seine Berufung, die mit riskanten Manövern herbeigeführt werden musste. Außerdem könne diese seine Mentalität fortan nicht mehr durch Zweifel oder Furcht erschüttert werden. Man darf also interpretieren, dass er seine frühere Haltung, die des ängstlichen, rechtschaffenen Macbeth, für schwach befindet und nicht mehr so denken und wahrnehmen möchte. Er sieht sich außerdem außerstande, Furcht wahrzunehmen, da er Entsetzen bereits als Teil seines Alltags bezeichnet. Die Information vom Tod seiner Gattin scheint ihn aber nicht sonderlich zu zerrütten.

Einem herbei eilenden Boten verlangt Macbeth bestimmt, aber noch im Rahmen des höflichen Umgangs das Wort ab; erst bei Erlangen ungewollter Nachrichten beginnt er, derb zu schimpfen und ihn – entgegen des englischen Textes – sogar zu schlagen. Nun sieht Macbeth die Hexen als Feind und erkennt, dass er in der Falle

sitzt. Daraufhin verlässt ihn der Lebenswille: Das Einzige, was ihn noch vom Sterben trennt, ist der Wille nach einem ehrbaren Tod, den er im Kampf erlangen möchte.

Er wartet unsicher auf seine Feinde und rechnet fest damit, dass jemand kommen wird, der *von keinem Weib geboren*. Er fragt nach dem *Wo*, als ob er die betreffende Person beim ersten Anblick erkennen könnte. Dem jungen Siward stellt er sich als äußerst furchtbar vor, indem er sich bewusst ist, dass sein Name Furcht einflößen muss.

Im Kampf gegen Macduff fordert Macbeth hochmütig seinen Kontrahenten auf, sich die Mühe zu sparen, da er noch immer der Ansicht ist, sich auf die Weissagung stützen zu können. Macduff zerstört diese Illusion und spricht von einem Engel, dem Macbeth offenbar vertraut habe. Durch diese Wortwahl impliziert Macduff, dass Macbeth an das Gute seiner Sache geglaubt zu haben, und dass sich auch ihm das Böse verborgen zu haben scheint.

5.2 Charakteristik Macbeths anhand der Übersetzung Günthers

5.2.1 Der rechtschaffene Macbeth bei Günther

Günthers Übersetzung des Personenregisters referiert auf die Funktion, die sie als Teil der militärischen Gesellschaft ausüben. Mit der Beschreibung Feldherr im königlichen Heer wird er als militärische Person klassifiziert, die strategische Befehle des Königs entgegennimmt und ausführt.

Er wird nicht von einem (gewöhnlichen) Krieger, sondern von einem Hauptmann explizit-figural (s.o.) beschrieben. Es wird angenommen, dass dieser Hauptmann auch Macbeth unterstand, da dieser ja Truppenbefehlshaber war. Er erzählt, dass Macbeth, das *Schoßkind des Muts*, sich sogar den von Fortuna begünstigten Feinden in den Weg gestellt habe. Diese Beschreibung lässt bereits drohende Hybris erahnen, da der Mut eventuell nicht als spezieller Verdienst, sondern als Gewohnheit wahrgenommen werden könnte, die einen Toren bisher vor Schlimmerem verschont hat. Dennoch sei er zum Feind, dem Than von Cawdor gestürmt und ihm von *gleich zu gleich* gegenübergetreten. Dadurch wird angedeutet, dass er nicht nur im Bezug auf das Kämpferische mit ihm vergleichbar sei, sondern auch im Bezug auf die Neigung zum Verrat. Nachdem er seinem Feind den Kopf abgeschlagen hat, spießte er dessen Kopf auf einen Wall. Durch diese Tat wirkt er einerseits sehr kaltblütig, andererseits aber auch wie ein Feldherr, der unter seinen Feinden Schrecken verbreitet und um die Gunst seiner Mitstreiter nicht mehr kämpfen muss, da er sie bereits im Kampf, Seite an Seite, verdient hat.

Im Umgang mit den Hexen, die er Schwarze Frauen nennt, erweist sich Macbeth als ungläubig, aber an den Neuigkeiten interessiert. Der Gedanke, einmal selbst König zu sein, wird mit Königsmord assoziiert, was ihn meinen lässt, sein Herz wolle dem Körper entfliehen. Er beschreibt, dass seine Gedanken seinen Organismus derart durcheinander bringen, dass jeglicher weiterer Gedanke an den Mord ausgemerzt wird. Er fasst zusammen, dass, wenn das Schicksal ihn zum König haben möchte, dies auch geschehen werde (ohne aber seinen eigenen Part in diesem Szenario zu reflektieren). Diese Informationen werden mittels eines monologischen, explizit-figuralen Eigenkommentars kommuniziert. Von seiner Frau wird Macbeth als zu gütig

eingestuft, den Mord ohne Hilfe durchführen zu können, weswegen sie beschließt, ihm die Gewissensbisse mit ihrer bewährten Überredungskunst auszutreiben.

5.2.2 Der zögernde Macbeth bei Günther

Macbeth beginnt in der fünften Szene des ersten Akts erstmals anzudeuten, dass er einen Königsmord erwägt. Das stellt seinen ersten Schritt in moralische Abgründe dar. Im späteren Monolog in der siebten Szene, in dem er diese Erwägungen näher ausführt, deutet das Wortspiel Erbfolg-Erfolg (s. o.) darauf hin, dass Macbeth vom Königtum entzückt wäre, doch, so überlegt er, wären einige Hindernisse zu überwinden, wenn man gewaltsam den Thron an sich reißen würde. Diese Überlegungen tätigt Macbeth vermehrt mit dem Indefinitpronomen „man“, was darauf hindeutet, dass er sich noch nicht dazu durchgerungen hat, die Tat durchzuführen. Er hofft zwar, einen Weg finden zu können, der gewissermaßen Gras über seine bevorstehende Untat wachsen lässt, spricht von der Gerechtigkeit aber als Entität, die alle gleich behandelt und unredliche Handlungen gegen den Verursacher wendet. Von den Engeln nimmt er an, dass sie angesichts seines bevorstehenden Frevels diesen in aller Welt verbreiten und die Menschheit mitleiden lassen werden, indem sie ihnen die Untat wie Sand ins Auge blasen. Als Hürde betrachtet er außerdem die Tatsache, dass er sowohl Untertan als auch Vetter des Königs ist (diese Reihenfolge ist bei Günther im Vergleich zum englischen Text umgekehrt). Diese Klimax hebt bei Günther das Zögern des Macbeth noch mehr hervor. Seine Erkenntnis, dass es lediglich sein Ehrgeiz sei, der sein Wollen anspornt, scheint zu bestätigen, dass er sich am Ende dieses Monologs zur rationalen Entscheidung gefunden habe, den Mord nicht zu verüben. In der Kontroverse mit seiner Gattin wird ihm schließlich aber vorgehalten, ein Feigling zu sein, der es nur dank des Alkohols wagte, vom erreichbaren Thron zu sprechen, es nun aber nicht wagt, seine Wünsche einzufordern. Er bittet sie höflich zur Ruhe (s.o.) und antwortet, dass jene Menschen, die mehr wagen sollten als er selbst, keine Menschen mehr seien. Durch dieses höfliche Bitten wirkt er wie ein Pantoffelheld, der seiner Frau nicht zu widersprechen wagt. Als sie jedoch weiter auf ihn einredet, behauptet sie, dass er genau in jenem Zeitpunkt Mensch und Mann gewesen sei, in dem er ihr von der Tat erzählt hat, dass man dieses Mannsein jedoch auch durch die Einhaltung seines Wortes schützen müsse. Sie beschreibt anschließend, auf welcher bestialischen Art sie ihr eigenes Kind

erschläge, wenn sie ihr Wort dafür gegeben hätte. Durch diese Beschreibung ähnelt sie jedoch mehr einem Dämon oder einem Tier als einem Menschen.

5.2.3 Der korrumpierte Macbeth bei Günther

Macbeth stimmt am Ende des ersten Akts dem Mord an Duncan zu und beginnt von da an, den ihm zu Beginn der Tragödie zugesprochenen Mut stetig abzubauen, bis er ihn von den Hexen wiederzuerlangen sucht (s.u.). Seine Gattin wirkt zu diesem Zeitpunkt nur bedingt menschlich, da sie einerseits von abscheulichen Dingen spricht, die sie täte um ihr Wort zu halten, andererseits beabsichtigt sie, ihren Gram mit Wucht Duncans Gefolge entgegenzuschmettern. Macbeth schickt sie daraufhin fort und wünscht ihr, dass falsche Fassade ihr „Falschherz“ tarnen möge. Dadurch ergäbe sich die Möglichkeit einer Lesart, derzufolge Macbeth seine Frau durch ihre Unmenschlichkeit unheimlich geworden wäre, weswegen er auch ihr Herz als falsch, also unmenschlich bezeichnet. Eine andere mögliche Lesart wäre, dass er sich auf sein eigenes Herz bezieht. Die Auswirkung davon bringt gravierende Unterschiede mit sich; ist er sich doch in der einen Variante selbst unheimlich, während er in der anderen sich und seine Frau als gleichermaßen hinterhältig wahrnimmt.

Im Dolch-Monolog (in der ersten Szene des zweiten Akts) erweckt der Dolch den Eindruck, als ob er Macbeth gegen dessen Willen den eigenen Mordplan zeige, der oft wiederholt worden ist, um perfektioniert zu werden. Macbeth gibt seine Angst, entdeckt zu werden vor der Welt zu, woraus man schließen darf, dass er, indem er sich auf moralischen Abwegen befindet, seinen Status als Schoßkind des Muts verloren hat.

Als Macbeth vom Mord zurückkehrt, versucht ihn seine Gattin mit einem Wortwitzchen aufzuheitern (s.o.), was sie gefühllos erscheinen lässt und ihre Position als Unmenschliche bekräftigt. Für Lady Macbeth erweist sich Schuld als etwas Ähnliches wie Goldfarbe (s.o.): man kann sie abwaschen oder aufstreichen. Damit vertritt sie die Ansicht, dass der Anschein dasjenige ist, was zählt, selbst, wenn er vergänglich ist – dies erklärt auch im Nachhinein ihre entschlossene Bereitschaft, auf den Mord Duncans hinzuarbeiten.

In der dritten Szene des zweiten Akts entfleucht Macbeth angesichts des soeben verkündeten Todes Duncans ein Wortspiel, das unangebracht scheint und entweder

auf seine Verwirrung oder seine Kaltblütigkeit zurückzuführen ist. Im Anschluss daran befiehlt er den übrigen Gefolgsleuten des Toten, sich gerüstet wieder in der Halle zu versammeln, wodurch er sich in der Gruppe hervorhebt und sich scheinbar schon vorzeitig als König wähnt.

Später, als er den Mördern befiehlt, Banquo umzubringen, erweist er sich als eloquent und gewieft im Umgang mit Kriminellen; er prahlt sogar mit seiner Macht, da er, wie er sagt, jede beliebige Person töten könne, allein, weil ihm der Sinn danach steht. Im Falle Banquos würde diese Macht aber geschwächt werden, da er dadurch Freunde verlieren könne, die dessen Tod nicht guthießen.

Als Macbeth und seine Gemahlin über ihr gemeinsames Schicksal seit Besteigung des Throns reflektieren, nennt sie es zweifelhaft, so als ob sie dächte, dass das Glück, das sie erleben, sich eines Tages als etwas anderes entpuppen würde. Macbeth erwidert, dass ihr gemeinsames Motiv für den Mord an Duncan nur schwachbrüstiger Hass gewesen sei, was die Ansicht unterstreichen könnte, dass sie mit zu geringer Rigorosität vorgegangen sind. Nachdem er davon gesprochen hat, dass es besser sei, selbst tot zu sein, als von Gewissensbissen und Unsicherheit zermürbt zu werden, konstatiert er, dass er sich durch seinen Verrat selbst verraten, also kompromittiert, aber auch dem plagenden Gewissen ausgesetzt hat. Um dieses zu beruhigen, muss er sein verräterisches Herz hinter einem Visier verbergen, um im Verborgenen das Attentat auf Banquo auszuklügeln, das sein gemartertes Hirn entlasten soll.

Nach dem Mord an Banquo gibt Macbeth ein Bankett, bei dem er der untertänige Wirt zu sein vorgibt. Als er erfährt, dass Fleance noch am Leben ist, spricht er von einer frechen Furcht, die ihn nun wieder heimsucht, wodurch ein Selbstbild unverschuldeter Machtlosigkeit vermittelt wird. Jedes Mal, wenn Macbeth die Abwesenheit Banquos heuchelnd beklagt, beschwört er damit unwissentlich dessen Geist. Da nur er selbst ihn sehen kann, wirkt der Geist auf die Rezipienten des Stückes wie eine Projektion seines Unterbewusstseins.

Im Fremdkommentar, der von Lenox in der sechsten Szene des vierten Akts erfolgt, erscheint Macbeth wie der in göttlichem Auftrag handelnde Rächer Duncans.

Später, als er beschließt, seine Ungewissheit durch eine weitere Weissagung der Hexen aus dem Weg zu räumen, ist er seinen Äußerungen zufolge sogar bereit, den Weltuntergang dafür in Kauf zu nehmen.

Als er glaubt zu erfahren, dass er unverwundbar sei, sich aber vor Macduff hüten solle, beschließt er, diesen töten zu lassen. Damit wirkt er wie jemand, der für das Gefühl von Sicherheit im wahrsten Sinne des Wortes über Leichen gehen würde, ohne aber irrational zu handeln.

Als sich später seine Gefolgsleute von ihm abwenden, so tun sie dies, weil er Gerüchten zufolge böse und verrückt geworden sei und außerdem weder sich selbst noch das Reich in Ordnung halten könne. Demzufolge wird er auch zu inkompetent für die Position des Königs eingestuft. Als das feindliche Heer naht, ruft er sich seinen starken Willen und seinen Schneid in Erinnerung, also sein Draufgängertum. Seit er also die Hexen besucht hat, fühlt er sich wie neu und scheint den ehemals bewiesenen Mut wiedererlangt zu haben. Deswegen lobt er nicht nur die Stärke seiner Mauern, sondern belacht sogar die anstürmenden Gegner, da er angesichts der vielen Gräueltaten, die ihm bereits widerfahren sind, keine Furcht mehr empfinden könne.

Mit seinen Bediensteten geht er schließlich nur noch abfällig um und beschimpft sie bei nahezu jeder Gelegenheit (s.o.). Als er bemerkt, dass die scheinbar unerfüllbare Prophezeiung im Hinblick auf den wandernden Wald doch erfüllt worden ist, bezeichnet er die Hexen als Satan selbst, der ihn zu all den vollbrachten Übeln verleitet habe. In Gedenken an seine frühere Ehre verlangt er, zumindest in seiner Rüstung sterben zu können. In die Ecke getrieben sieht sich Macbeth wie ein gejagter Bär. Sein Denken beschränkt sich darauf zu erfahren, wer derjenige sei, der ihm schaden könne. Im Kampf mit dem jungen Siward ist er sich bewusst, dass ihn das Nennen seines Namens einschüchtern würde, da er von aller Welt mittlerweile als Dämon betrachtet wird. Vor dem Zweikampf mit Macduff bezeichnet er sich als Übermensch, da sein Schädel nicht der eines gewöhnlichen Mannes sei. Weiters definiert er seine *beste Mannheit* als seinen Mut, der der wertvollste Besitz eines Menschen sei (s.o.). Als Konsequenz dessen scheint es ihm auch gerechtfertigt, sich diesen mit der Opferung anderer Leben zu erkaufen.

6. Zusammenfassung und Ausblick

Die vorliegende Arbeit konnte zeigen, dass die Figur Macbeth aus Shakespeares gleichnamiger Tragödie in den untersuchten Übersetzungen starke Unterschiede hinsichtlich ihrer Konzeption und Vermittlung aufweist.

Jene Unterschiede, die die Figur Macbeth betreffen, wurden einzeln hervorgehoben und ihre Auswirkungen im Zusammenhang erörtert, sie wurden in zwei Charakteristiken gebündelt und einander gegenübergestellt, wobei diese Analyse in die drei Phasen „rechtschaffen“, „zögernd“ und „korrumpiert“ eingeteilt worden ist.

Die zahlenmäßig geringsten Unterschiede wurden in der „rechtschaffenen Phase“ Macbeths gemacht. In der Übergangsphase des Zögerns kristallisierten sich Unterschiede im Hinblick auf die Verbundenheit des Ehepaars sowie auf die Darstellung der Gattin Macbeths heraus. Die stärksten Differenzen zwischen den Übersetzungen wurden im Bezug auf die Entmenschlichung Macbeths und seiner Gattin verortet.

Es wurde vornehmlich anhand der Eigenmonologe gezeigt, dass sowohl in der Darstellung des Macbeth als Held sowie als Anti-Held die persönlichen Krisen, Pläne und Motive insofern unterschiedlich übersetzt worden sind, als dadurch seine Geisteshaltung und der Grad der wahrnehmbaren Rechtschaffenheit oder Verrücktheit verschieden kommuniziert worden sind.

Obwohl also zwei renommierte Übersetzungen zur Hand genommen worden sind, hat sich gezeigt, dass die Vielschichtigkeit eines Werkes von Shakespeare auch viele unterschiedliche Interpretationen provoziert.

Im Bezug auf mögliche fortführende Arbeiten sei gesagt, dass die vorliegende Untersuchung einen Einblick in die Auswirkungen verschiedener Übersetzungen geben konnte, dass sich aber – allein auf Shakespeares *Macbeth* bezogen – noch viele weitere Untersuchungsfelder anbieten würden, wie beispielsweise die Untersuchung von der Stringenz Auswirkung von Echoeffekten, die Untersuchung von Auswirkung und Anwendung der Wortspiele, die Untersuchung der Definierbarkeit der groben Handlungsstränge.

Letztendlich lässt sich sagen, dass die Problematik der Shakespeare-Übersetzung mit *Macbeth* noch lange kein Ende gefunden haben kann. Die Übersetzungen haben, jede für sich, eine eigene Perspektive über Shakespeares blutigsten Feldherren eröffnet, die in sowohl persönlicher Interpretation als auch in kulturellen und historischen Bedingungen gefußt haben muss.

Möchte man nun einen Rückschluss vom Ergebnis dieser Arbeit zu ihrem Titel ziehen, kann man resümierend zusammenfassen, dass der Inhalt des *Macbeth* in wohl jeder Übersetzung blutig verläuft, dass aber die Interpretation der Übersetzenden jene Würzung beisteuert, die das Drama schmackhaft macht – und Geschmack ist ja bekanntlich subjektiv.

Am Ende dieser Arbeit mögen die Worte Wachsmanns stehen, der sich treffend zur Endgültigkeit von Revisionen Shakespeares äußerte:

Wo ist das Ende der Revision? Nun, helfen wir uns mit Goethe: "Eine Sache ist dann fertig, wenn man sie für fertig erklärt." Das tu ich hiermit. Der Übersetzer bekennt die Verluste ein. Sie bleiben ihm ein Dorn im Fleisch und Ansporn zu weiteren Taten. Er beneidet die Engländer, weil sie Shakespeare im Original verstehen – wenigstens das meiste ... Und er ist dankbar, daß Shakespeare Engländer war – das macht, bis in alle Ewigkeit, den Übersetzer unentbehrlich.¹³⁹

¹³⁹ Wachsmann (1988) S. 57

Quellenverweise

Primärliteratur

Günther, Frank: William Shakespeare. Macbeth. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2006.

Rojahn-Deyk, Barbara: William Shakespeare. Macbeth. Englisch/Deutsch. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Übersetzt und herausgegeben von Barbara Rojahn-Deyk. Stuttgart: Reclam 1996.

Shakespeare, William: Macbeth. The Arden Edition of the works of William Shakespeare. Edited by Kenneth Muir. London [a. o.]: Methuen & Co LTD Harvard University Press 1966, S. 90- 102.

Tieck, Dorothea: William Shakespeare. Macbeth. Durchgesehene Ausgabe. Übersetzt von Dorothea Tieck, herausgegeben von Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam 1999.

Sekundärliteratur

Ammann, Margret: Anmerkungen zu einer Theorie der Übersetzungskritik und ihrer praktischen Anwendung. In: TEXTconTEXT 3/4 (1990), S. 209-250.

Blinn, Hansjürgen (Hg.): Shakespeare – Rezeption. Die Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Bd. 1. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1982.

Böse, Petra: „Wahnsinn“ in Shakespeares Dramen. Eine Untersuchung zu Bedeutungsgeschichte und Wortgebrauch. Herausgegeben von Gerhard Müller-Schwefe und Friedrich Schubel. Tübingen: Max Niemeyer 1966. (Studien zur englischen Philologie. Neue Folge 10)

Bünsch, Iris und Michael Hanke: William Shakespeare. Macbeth. In: Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 2004.

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004.

Fillmore, Charles: Scenes-and-frames semantics. In: Antonio Zampolli (Hg.): Linguistic structure processing. Amsterdam: North-Holland 1977, S. 55-81.

Greiner, Norbert: Purpose and problems of a new Shakespeare translation. In: J. B. Spencer: En torno a Shakespeare Homenaje a T[erence]. Manuel Angel Conejero (Hg.). Valencia: Instituto Shakespeare 1980, S. 159-185.

Günther, Frank: Aus der Übersetzerwerkstatt. Das »schottische Stück« oder Der HexenFluchMagieSprachZauberKessel. In: Günther, Frank (Hg.): William Shakespeare. Macbeth. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2006, S. 195-208.

Günther, Frank: Schweinkram bei Shakespeare. In: Der Übersetzer 17, 1980, H. 8/9, S. 1-2.

Günther, Frank: Sein oder nicht Sein – Was ist hier die Frage? Vom Abbild der Zeiten im Spiegel *Hamlet*. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1987 S. 25-43.

Haehlen, Jeanne: Die Übersetzung des dramatischen Inhaltes. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1971, S. 118-126.

Heinze, Elisabeth Ella: Die Übersetzung der sexuellen Anspielungen Shakespeares ins Deutsche vom 18. bis 20. Jahrhundert. Dissertation. University of Tennessee, Knoxville 1977, 217 S.

Heun, Hans Georg: Shakespeares Wortspiele in modernen deutschen Übersetzungen. Eine Stilbetrachtung. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1971, S. 149-168.

Höfele, Andreas: Die szenische Dramaturgie Shakespeares. Dargestellt an Titus Andronicus, Romeo and Juliet und Macbeth. Heidelberg: Quelle & Meyer 1976, S. 170-171, 216- 219.

Ilsemann, Hartmut: Shakespeare Disassembled. Eine quantitative Analyse der Dramen Shakespeares. Herausgegeben von Heinrich F. Plett. Frankfurt am Main u.a.: Peter Lang 1998. (Literarische Studien 5)

Kitzbichler, Sandra: Alternatives Übersetzen. Shakespeares *Was ihr wollt* in den Übersetzungen von Schlegel/Tieck, Hans Rothe, Frank Günther und Thomas Brasch. Diplomarbeit. Univ. Wien 2003.

Lang, Elisabeth: Ausgangs- oder Zieltextorientierung in der Übersetzungskritik? Ein Vergleich zweier deutscher Übersetzungen von Tolkiens *The Lord of The Rings I*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2004

Laqueur, Richard. Shakespeares dramatische Konzeption. Tübingen: Max Niemeyer 1955.

Marek, Hans Georg: Das Problem der Inszenierungen Shakespeares von Tieck bis Roller. Dissertation (masch.). Univ. Wien 1934.

Neumann, Fritz-Wilhelm: Klassische Übersetzung, Modernisierung und Eklektizismus. Ein Serienvergleich zu *Macbeth* und *Much Ado About Nothing*. In: Ulrike Jekutsch (Hg.): Komödie und Tragödie. Tübingen: Narr 1994. S. 431-454.

Oppel, Horst: Shakespeare. Studien zum Werk und zur Welt des Dichters. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1963, S. 154-173.

Paulin, Roger: The Critical Reception of Shakespeare in Germany 1682-1914. Native Literature and Foreign Genius. Hildesheim, Zürich und New York: 2003.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. Erweiterter und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988. München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001.

Pleinen, Constanze: Das Übernatürliche bei Shakespeare. Dissertation. Hamburg: Kovač 2009.

Reiß, Katharina: Der Ausgangstext – das sine qua non der Übersetzung. In: *TEXTconTEXT* 1 (1990), S. 31-39.

Reiß, Katharina und Hans J. Vermeer: Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1984.

Reiß, Katharina: Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen. München: Hueber 1971.

Scherer, Stefan: Einführung in die Dramen-Analyse. Herausgegeben von Gunter E. Grimm und Klaus-Michael Bogdal. Darmstadt: WBG 2010.

Snell-Hornby, Mary und Mira Kadric (Hg.): Translation und Text. Wien: WUV 1996.

Suerbaum, Ulrich et al.: Bericht der Arbeitsgruppe zum Thema 'Problem der Shakespeare-Übersetzung'. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1971, S. 11-17.

Suerbaum, Ulrich: Der deutsche Shakespeare. Übersetzungsgeschichte – Übersetzungstheorie. In: Festschrift Rudolf Stamm. Edmund Kolb und Jörg Hasler (Hg.) Bern, München: Francke 1969, S. 61-80.

Suerbaum, Ulrich: *Macbeth* – das Exemplarische und das Besondere. Essay. In: Günther, Frank (Hg.): William Shakespeare. *Macbeth*. Zweisprachige Ausgabe. Neu übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Frank Günther. 6. Aufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag⁶ 2006, S. 246- 269.

Vannerem, Mia und Mary Snell-Hornby (Hg.): Die Szene hinter dem Text: „Scenes-and-frames semantics“ in der Übersetzung. In: Snell-Hornby, Mary (Hg.) Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integrierung von Theorie und Praxis. Durchgesehene Auflage. Tübingen: Francke² 1994, S. 184-205.

Vermeer, Hans J. und Heidrun Witte: Mögen Sie Zistrosen? Scenes & frames & channels im translatorischen Handeln. Heidelberg: Groos 1990.

Wachsmann, Michael: Die Architektur der Worte. Überlegungen zur Übersetzung Shakespeares ins Deutsche. In: Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft West 1988, S. 44-57.

Wilds, Lillian: Shakespeare's Character-Dramatists. A Study of a Character Type in Shakespearean Tragedy Trough *Hamlet*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur 1975. (Elizabethan and Renaissance Studies 46)

Winter, Johann-Wilhelm. Dorothea Tiecks Macbeth-Übersetzung. Dissertation. Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin: Otto Elsner Verlagsgesellschaft 1938.

Woodsworth, Judith: Geschichte des Übersetzens. Übersetzt von Rolf Geiser. In: Snell-Hornby, Mary Hönig, u.a. (Hg.): Handbuch Translation. Tübingen: Stauffenburg 1999.

Internet

Duden-Podcast über die Geschichte des "Duzens" und "Siezens":
<http://www.duden.de/podcast/auf-du-und-du> Abgerufen am 03.06.2011, 19:44

Urkunde zur Verleihung des Johann-Heinrich-Voß-Preis für Übersetzung 2011:
<http://www.deutscheakademie.de/druckversionen/Urkunde%20G%FCnther%20FT%2011.pdf>
Abgerufen am 14.06.2011, 21:00

Steckbrief Frank Günthers an der Homepage der Freien Universität Berlin:
http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we03/gastprofessuren/august_schlegel/guenther.html
Abgerufen am 14.06.2011, 21:05

Bibliographien

Blinn, Hansjürgen: Der deutsche Shakespeare. Berlin: Erich Schmidt Verlag. 1993

Blinn, Hansjürgen und Wolf Gerhard Schmidt: Shakespeare – deutsch. Bibliographie der Übersetzungen und Bearbeitungen. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Vom Autor gemäß Pfister in Hochformat rekonstruiert.

Vgl.: Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. Erweiterter und bibliogr. aktualisierter Nachdruck der durchgesehenen und ergänzten Auflage 1988. München: Wilhelm Fink Verlag¹¹ 2001, S. 252.

Anhang

Abstract – english

This thesis shows the differences of two German translations of Shakespeare's *Macbeth* by analysing and comparing their effects on the leading character, Macbeth.

The explanation of the drama's background is followed by background information to and reasons for the chosen translations. Subsequently the primary text and the secondary text get compared and the differences regarding Macbeth are highlighted. The author wrote two characterizations by combining the detected differences into three of Macbeth's stages (innocent, doubtful, corrupt) to illustrate their particular impacts.

The first and the second stage bear differences concerning Macbeth's heroism, his wife and the couple's relationship; the third and last stage contains great differences concerning Macbeth's motives and his craziness.

Mainly the monologues show that as well Macbeth's appearance as hero as well as anti-hero were translated differently. By this, also his mentality and the grade of detectable righteousness and craziness get seriously affected.

Abstract – deutsch

Diese Arbeit untersucht die Unterschiede zweier deutscher Übersetzungen von Shakespeares *Macbeth* anhand deren Auswirkungen auf den Hauptcharakter. Nach einem Abriss über die Übersetzungstheorie werden Hintergrundinformationen zur Tragödie selbst und anschließend zu den gewählten Übersetzungen gegeben. Die Übersetzungsunterschiede in Haupt- und Nebentext werden hervorgehoben und schließlich in zwei Charakteristiken Macbeths verdeutlicht, die wiederum in drei Phasen (rechtschaffen, zögernd, korrumpiert) unterteilt sind. Die meisten Unterschiede konnten beim bereits korrumpierten Macbeth aufgefunden werden.

Sowohl die Darstellung Macbeths als Held als auch die Darstellung als Anti-Held wurden unterschiedlich übersetzt, wodurch sowohl seiner Rechtschaffenheit als auch seiner Verrücktheit verschiedene Nuancen verliehen worden sind.

Curriculum Vitae

Persönliche Daten:

Name: Martin Hans Herwigh Eduard Barfuß
Geburtsdatum: 26. 09. 1986
Geburtsort: Wien
Mail: fufl@gmx.at

Schulische/Berufliche Ausbildung:

Seit 11/2011: Sondervertragslehrer für Deutsch am Sacré Cœur Pressbaum
SS 2010: Abschluss aller Fächer für Lehramt Deutsch und Sport
WS 2009: Beginn des Lehramtsstudiums Spanisch
2008: Korrekturleser bei der Zeitschrift *SportWoche*
Seit 2007/08: Studium Sport & Bewegung (Lehramt)
Seit 2006/07: Studium Deutsch (Lehramt)
2005 - 2006: Grundwehrdienst als Einjährig Freiwilliger beim Bundesheer,
Waffengattung Jäger/Sanitäter
10/2006 - 03/2007: Sanitätsunteroffizier in der VPW Kaserne in Wien.
2005: Matura im BRG XIII Fichtnergasse
Fundraiser für die Tierschutzorganisation 4 Pfoten

Sprachkenntnisse:

Fließend: Deutsch, Englisch und Spanisch
Moderat: Französisch und Latein

Sonstige Ausbildungen:

Drei Jahre lang Peer-Mediator im BRG XII
Rettungssanitäter
Rettungsschwimmer