

Werk

Titel: Ueber die Sprache Shakespeare's

Untertitel: Einleitender Vortrag zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft...

Autor: Kluge, Friedrich

Ort: Weimar

Jahr: 1893

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0028|log5

Kontakt/Contact

[Digizeitschriften e.V.](#)
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

✉ info@digizeitschriften.de

Ueber die Sprache Shakespeare's.

Einleitender Vortrag

zur Jahresversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft,
am 23. April 1892.

Von

Professor Friedrich Kluge.

Wer über Shakespeare redet oder schreibt, kann nur mit dem Geständniß der eigenen Unzulänglichkeit beginnen. Den Proteus in seiner Vielgestaltigkeit zu fassen und festzuhalten, dafür fehlt dem Einzelnen der Muth, und die Kraft bleibt versagt; aber wer ihm unterthan, dem wird Arbeit nach dem Maße seines Wollens und Könnens zugetheilt, und er bietet jedem Arbeit im Uebermaß. Und wenn von dieser Stelle aus kundige Führung Sie so häufig zu den Höhen ästhetischer und literaturgeschichtlicher Betrachtung begleitet hat, so wage ich es heute, Sie durch die wenig einladende Ebene der Sprachwissenschaft zu führen, wo der Blick sich kaum je zur wahren Größe des Dichters erheben kann.

Aber unserer Aufgabe, Shakespeare's Sprache zu behandeln, stellen sich sofort unüberwindliche Schwierigkeiten in den Weg. Wir alle stehen unter dem Bann der traditionellen Anschauung, wonach ein Volk in seinen großen Dichtern zugleich auch die größten Sprachmeister und Sprachschöpfer ehrt; und dieser traditionelle Glaube stellt seit Jahrhunderten der modernen Linguistik die Aufgabe, die Sprache der Klassiker in ihrem natürlichen Werden, in ihren mannigfaltigen Erscheinungen und in ihrer Nachwirkung zu behandeln. Und gerade unsere Zeit legt den Sprachforschern diese Aufgabe besonders nahe, wo der Glaube an die Macht und Kraft großer Persönlichkeiten, die sich am Ausbau der Kultur bethätigen, durch die Zeitgeschichte zur Gewißheit erhoben ist. Aber schon unseren deutschen Klassikern gegenüber ist die moderne Sprachforschung rath- und hilflos: was an der Sprache Schiller's und

Goethe's original und worin die Bedeutung ihrer sprachlichen Originalität für Mit- und Nachwelt besteht — dafür fehlt bis heute jede exakte Beweisführung, und so bleibt jener traditionelle Glaube, daß die großen Dichter auch Sprachschöpfer sind, einstweilen unbewiesen, unbewiesen auch für den großen englischen Dichter.

Als Shakespeare seine Laufbahn begann, stand Englands Sprache unter dem glücklichsten Gestirn. Renaissance und Buchdruckerkunst verlieh den großen Schöpfungen des Alterthums ungeahnt neues Leben, eine bedeutende Vergangenheit wurde fast zur Gegenwart; die hohe Ausbildung, welche den klassischen Sprachen im Kulminationspunkt ihrer Entwicklung zukam, übertrug sich im Wettbewerb der Uebersetzungen auf das heimische Englisch. Das 16. Jahrhundert war eine Werdezeit, eine Jugendblüthe der englischen Sprache. Sie war in Bewegung und Fluß. Das Genie fand keine starre Regel, keine Buchsprache von der Unversöhnlichkeit und Uerbittlichkeit des Schullateins vor, die Literatursprache sollte eben erst durch die Literatur selbst ihre Gestalt und Bildung erhalten, und ein kühnes Dichtergeschlecht hatte — bewußt oder unbewußt — am Ausbau dieser Sprache mitzuarbeiten. Werdezeit der Poesie ist auch Werdezeit der Sprache; Höhepunkt der Sprache ist zugleich Höhepunkt der Poesie.

Neben der Renaissance-Bewegung hatte das Zeitungswesen, das im Zeitalter der Elisabeth drüben wie hüben aufblühte, einen bedeutenden Antheil an dem so unerhört raschen Wachstum der Sprache. Mit dem mundartlichen Ausgleich zwischen allen Landschaften, den die Zeitungen bedingen, kam alles prägnante, alles charakteristische Material schnell zu verdienter Geltung. Und die elisabethanische Volksbühne spiegelt diesen Prozeß der sprachlichen Neugestaltung nicht bloß wieder; sie leistete der neuen Sprache auch den kräftigsten Vorschub, indem den Bühnendichtern der größte Einfluß auf die Masse zufiel. «Lieber eine üble Grabschrift haben», sagt Hamlet, «als auf der Bühne durchgehechelt werden»; und mit diesen Worten ist die Bedeutung der Volksbühne für die Masse zu Shakespeare's Zeit am besten charakterisiert: die Volksbühne war eben eine Großmacht.

Und neben diesen produktiven Faktoren, die sprachlich dem Zeitalter der Elisabeth die Signatur geben, steht reproduktiv ein so bedeutsamer grammatischer Betrieb der Muttersprache wie kaum anderswo neben der Höhe der Literatur. Radikale Reformbestrebungen auf dem Gebiet der Orthographie, energisches Bemühen um die Grund-

lehren der Phonetik im Verein mit dem praktischen Bedürfnis, dem Auslande die Muttersprache bequem zugänglich zu machen, zeitigten damals eine Fülle bedeutender Schriften über englische Grammatik; das überraschend schnelle Aufblühen der Literatur lieferte diesem elisabethanischen Grammatikergeschlecht die schönsten Belege für ihre Regeln.

Somit könnten wir wännen, es seien alle äußeren Bedingungen gegeben gewesen, um die Sprache des Genies zum Durchbruch und zur Anerkennung zu bringen. Aber Shakespeare's Zeitalter schweigt; nirgends im Bereich sprachlicher Aeüßerungen treffen wir seinen Namen. Zwei Männer sind typisch für die sprachliche Werthschätzung der Poesie überhaupt. Der eine ist Gill, im gleichen Jahre wie Shakespeare geboren, der Direktor der St. Pauls-Schule zu London, einer der kühnsten, entschlossensten Sprachkenner jener Zeit. Er hat mit der schnell erblühenden Literatur die meiste Föhlung; sein grammatisches Werk vom Jahre 1619 (*Logonomia Anglica* betitelt) ist für die Kenntniß des elisabethanischen Englisch dadurch so wichtig, daß er zahlreiche größere und kleinere Stellen aus gleichzeitigen Dichtern in phonetischer Schreibung, d. h. mit genauer Angabe der korrekten gebildeten Aussprache anführt. Da treffen wir Spenser, den großen Allegoriker; wir treffen Ben Jonson, den Dramatiker, Sidney, den Lyriker, mit Gedichten oder einzelnen Strophen vertreten — aus Shakespeare ist nicht ein Beleg genommen.

Ein zweiter Zeuge in gleicher Richtung ist eben jener selbe Ben Jonson, der die Laufbahn des Dramatikers einmal verließ, um unter die Grammatiker zu gehen. Er kannte mehr Latein und weit mehr Griechisch, als sein größerer Zeitgenosse, und durfte so auf eine philologische Vorbildung stolz sein, wie sie vom Grammatiker verlangt wird. Da sehen wir denselben Mann, der sich Shakespeare als Dramatiker mindestens ebenbürtig hielt, Regeln für die englische Sprache aufstellen, wie etwa jene bekannten Schulregeln der lateinischen Grammatik, die der Jugend so unbequem sind. Und auch in diese englische Grammatik ragt, wie bei Gill, die zeitgenössische Literatur hinein, es werden Belege citiert aus Thomas Morus, Roger Ascham, aus Chaucer, Gower und Lidgate. Auch hier fehlt Shakespeare's Name. Und so hören wir im Zeitalter der Elisabeth und Jakob's I. keine Stimme, welche der großen Schöpferkraft des Dichters sprachlich gerecht würde. Es dauerte auch fast zwei Jahrhunderte, bis die Lexikographen sich seiner bemächtigten. Das erste Mal, daß ein englisches Wörterbuch den großen Dramatiker als

Sprachquelle nennt, freilich ohne aus dieser Quelle wirklich zu schöpfen, stammt aus dem Jahre 1725.

Das erste englische Wörterbuch, für das Shakespeare wirklich eine Hauptquelle war, veröffentlichte Dr. Samuel Johnson im Jahre 1755, also in jener Zeit, wo der berühmte Garrick des Dramatikers Bühnengestalten neues Leben einhauchte.

Wie viel glücklicher war das Loos, das unsern deutschen Geistesheroen zu Theil wurde! Luther's Sprache wird schon 1541 von einem deutschen Wörterbuch zugezogen, und 1616 ist sein Bibeldeutsch eine Hauptquelle für das erste monumentale Wörterbuch der deutschen Sprache; und noch im Reformationsjahrhundert selbst knüpft die deutsche Grammatik hauptsächlich an Luther's Sprache an. Lessing, Goethe und Schiller lieferten den großen Lexikographen ihrer Zeit — Adelung und Campe — bedeutende Belege, und 20 Jahre nach Goethe's Tode bietet das Wörterbuch der Brüder Grimm den Wortschatz unserer Klassiker als den Mittelpunkt unseres nationalen Sprachgutes.

Fragen wir nach der Ursache dieser so auffälligen Thatsache, daß Shakespeare von der Sprachforschung so lange ignoriert werden konnte, so lehrt uns des Dichters Zeitalter und seine eigene Stimmung, daß die Volksbühne und ihre Dichter zwar gewaltige Erfolge hatten, daß aber ihr Ansehen bei den Trägern der gelehrten Bildung weit zurückstand hinter der Lyrik und der Allegorie. Der Unmuth über diese Werthschätzung, unter der Shakespeare's Gefühl zu leiden hatte, bricht in den Sonetten mehrfach durch; es war der Unmuth über die einseitig gelehrte Beurtheilung der Schriftstellerei und Dichtung. Noch machte auch das seit Jahrhunderten dominierende Latein der Volkssprache Konkurrenz, und im Urtheil der Zeit war bedeutend, nur was auch lateinisch gesagt werden konnte. So hat Lord Baco, der Kanzler und Philosoph, seine englischen Werke mit Hülfe von Ben Jonson in's Latein übersetzt; «denn», sagt er irgendwo, «die lateinische Ausgabe — weil in der Universalsprache — kann so lange bestehen, wie Bücher überhaupt». Und wenn Ben Jonson an der bekannten Stelle der großen Folio-Ausgabe — in dem ehrenvollen Nachruf auf Shakespeare — zu erwähnen für nöthig gefunden, daß dieser wenig Latein und noch weniger Griechisch gekonnt habe, so redet eben der Gelehrte und nicht ein gleichwerthiger Dichter, und wir brauchen uns nur an Goethe's Nachruf auf Schiller im Epilog zur «Glocke» zu erinnern, um uns zu vergegenwärtigen, daß das Zeitalter der Elisabeth alles mit gelehrtem Maßstabe maß. In den Nach-

rufen, welche zeitgenössische Dichter dem Ben Jonson gewidmet haben, fällt einmal ein Seitenblick auf Shakespeare: *Latin he could command that which your Shakespeare scarce could understand* (er gebot über Latein, das Shakespeare kaum verstehen konnte). Und in mehreren anderen nekrologischen Gedichten (von John Beaumont und von Henry King) wird Ben Jonson die sprachgeschichtliche Stellung gegeben, die wir heute Shakespeare anweisen würden. Da heißt es von Ben Jonson: «er machte unsere Sprache rein und gut und lehrte uns sprechen» (*he made our language pure and good and us to speak . . . no words pass for current but his*); anderswo: «seinem überreichen ergiebigen Kopfe danken wir die reinsten Sprachströme» (*to his most rich and fruitfull head we owe the purest streams of language which can flow*). Und neben dem gelehrten Ben Jonson haben die Zeitgenossen noch einen anderen Schriftsteller genannt, dessen Sprache maßgebend und einflußreich war — Lilly, den Schöpfer einer Manier, einer vorübergehenden modischen Verirrung. «Unsere Nation ist in seiner Schuld wegen des neuen Englisch, das er uns gelehrt hat» — so äußert sich eine Stimme von 1632. Schon im Jahre 1586 spricht sich ein englischer Aesthetiker in diesem Sinne aus und vergleicht Lilly mit Demosthenes und Cicero (Arber's Reprint von Lilly's Euphues, Einleitung S. 14, 18). Durch zwei didaktische Romane hat er sich diesen Ruhm erworben; ihr Held ist Euphues, ein junger Athener, der sich in Neapel, dann in England aufhält. Ihre Sprache — nach dem Helden Euphuismus genannt — bewegt sich zwischen künstlichen und gesuchten Antithesen und Parallelen und gehäuften Alliterationen.

Wenn dieser Euphuismus mit seinem Schöpfer den Zeitgenossen Shakespeare's als bedeutende sprachliche Erscheinung galt, so wird es uns nun auch mit einem Schlage klar, daß neben ihm die Sprachgeschichte dem großen Dramatiker keinen Platz anweist. War sein Zeitalter geblendet durch eine stilistische Manier und modische Verirrung, durch Unnatur und Künstelei, so hat die Folgezeit sich dadurch nicht beirren lassen und sie hat verstanden, daß dies Freisein von Manieren und Modeelementen, die Identität von Natur und Kunst auch sprachlich den großen Dramatiker charakterisiert. In der Vielseitigkeit seiner Schöpfungen liegt es tief begründet, wenn seine Sprache nicht Schule gemacht. Schon für jeden Dramatiker ist eine Entäußerung seiner gesamten Persönlichkeit auch nach der sprachlichen Seite hin von Nothen, wenn er seine Gestalten gegen einander charakterisieren will. Aber der Dichter, der mit prometheischer Schöpfer-

kraft jene erstaunliche Fülle von Gestalten formt — kein Geschlecht, das ihm gleich ist, sondern selbständige Wesen ohne den Stempel der Familienähnlichkeit — dieser Dichter ist mit seinen Schöpfungen viel inniger verwachsen als der Prosaiker. Die Sprache ist der Spiegel, in dem allein wir jene menschlichen und übermenschlichen Gebilde mit ihrem Handeln und Leiden, mit ihren Schmerzen und ihren Freuden kennen lernen. Indem Shakespeare seine eigene Totalanschauung der gesammten Welt mit allen ihren Formen und Lebensäußerungen in den Reden seiner dramatischen Gestalten widerspiegelt, gesellt sich zu dem gewaltigsten Ideenapparat Wortmaterial von einem Umfang wie kaum bei einem andern Dichter, ausgenommen etwa Goethe.

In England und Amerika hat man berechnet, daß der Gebildete im Durchschnitt über einen Vorrath von 3000 Worten verfügt; Ilias und Odyssee zusammen, allerdings kaum das Werk eines Dichters, erreichen die Summe von etwa 9000 Worten; das alte Testament verwerthet 5800, das neue Testament 4800 Worte; der Rigveda 10000 Worte;¹⁾ das Libretto einer italienischen Oper weist im Durchschnitt etwa 700 Worte auf. Milton hat die Höhe von 7000 bis 8000 Worten erreicht; aber Shakespeare steht mit einem Apparat von etwa 20 000 Worten ganz unerreicht da. Und diese gewaltige Summe fällt um so mehr in's Gewicht, als Shakespeare ein paar Sprachquellen, die bei seinen Zeitgenossen wie noch heutzutage eine große Rolle spielen, völlig unberührt läßt; er vermeidet Provinzialismen und Archaismen.

Unter den Sprachformen, die dem modernen Dramatiker zur Verfügung stehen, wo eine Charakteristik von Typen aus den verschiedenen Volksschichten ungesucht und lebendig gelingen soll, steht der Dialekt obenan. Und das Zeitalter der Elisabeth, in dem die englische Schriftsprache ihre erste Blüthe sah, verfügte in seinem Volksdrama auch über dieses Kunstmittel. Schon in den ersten modernen Komödien Englands um 1560 werden die Rüpelszenen durch Dialekt gewürzt, und im Anfange des 17. Jahrhunderts — zumal in einzelnen Lustspielen Ben Jonson's — nimmt der Dialekt dann breiteren Raum ein; aber Shakespeare, dem es bei den heimischen Stoffen nahe genug lag, mit dieser Technik das national-englische Gepräge deutlicher und schärfer noch herauszuarbeiten, verschmäht die Verwendung der Mundarten, wohl in dem Vollgefühl seiner Kraft, mit schriftsprach-

¹⁾ Vergl. Max Müller 1866, Vorlesungen über die Wissenschaft der Sprache, I, 229, 387; Elze Shakespeare, 449; Ritchie Smith 1891 in der Presbyterian and Reformed Review, 647—658; für den Rigveda vergl. Graßmann's Wörterbuch 1687—1740.

lichen Mitteln gleiche Abstufung der Charaktere und Situationen erzielen zu können. Nur einmal hat er den Dialekt als solchen gebraucht, im *Lear*, wo Gloster's Sohn Edgar bei Dover mit Oswald zusammentrifft und die ländliche Sprache der Gegend annimmt; in der Verstellung als Bauer aus Kent oder Somerset will Edgar das Wiedererkennen vermeiden, aber sein Dialekt ist nicht rein, sondern mit Absicht vom Dichter nur obenhin getroffen, damit der Sprechende sich dem Eingeweihten verräth.

Sonst reden Shakespeare's Menschen nie Dialekt; kaum lassen sich vereinzelte mundartliche Worte bei ihm antreffen. Es wäre vollends ein vergebliches Bemühen, wollte man ihn auf Grund sprachlicher Eigenthümlichkeiten als *Warwickshire man* erweisen. (Ein kleines Verzeichniß im Shakespeare-Key von Clarke wird nach und nach durch das New English Dictionary kontrollierbar sein.)

Und so meidet unser Dramatiker geflissentlich auch fast alle Archaismen, deren Anwendung durch altenglische Stoffe, wie *Lear* und *Macbeth*, nahe gelegt und durch seine Quellen gelegentlich auch bequem gemacht war.¹⁾ Damit stellt sich Shakespeare in Gegensatz zur gelehrten Dichtung. Vor allem entnimmt der große Allegoriker Spenser gern aus der Antiquitätenkammer einer abgestorbenen Sprachperiode äußeren Zierath und Ornamente, gleichsam als Lockmittel für ein modesüchtiges Publikum. Mit Chaucer gewiß ebenso vertraut wie seine Zeitgenossen, vermeidet Shakespeare alle Chaucerismen, wie denn auch Aesthetiker (Puttenham) und Grammatiker (Ben Jonson) vor dem Gebrauch derselben warnen. Nur aus einer archaischen Sprachquelle hat Shakespeare reichlich geschöpft, aus dem nie veraltenden, ewig jungen Quickborn der Bibel, der auch ein lebendiger Quell unserer Muttersprache, zumal für unsere großen Geister, stets gewesen ist. Wie Goethe, so übernimmt auch Shakespeare eine Fülle von Bildern und Gedanken in fester sprachlicher Formulierung aus biblischen Texten, und gelegentlich, wenn auch selten, begegnen uns alterthümliche Wortformen und Worte, die aus dieser Quelle entnommen sind; ein englischer Bischof — Charles Wordsworth — hat dem Zusammenhang des großen Dichters mit der Bibel ein umfangreiches Werk gewidmet (*Shakespeare and the Bible*, London 1864).

Und noch ein Drittes ist für unsern Dichter charakteristisch. Ein naheliegendes Mittel, Lokalfarbe für fremdländische Stoffe zu erzielen, besteht in der Einmischung von fremdsprachlichen Worten,

¹⁾ z. B.: *Alderlievest* in Heinrich VI; *sithence* im Coriolanus.

die auf eben jenes Land deuten. So hat Ben Jonson in seinem Volpone,¹⁾ der in Venedig spielt, Dutzende von italienischen Worten angebracht und damit mehr seine Sprachkenntniß oder Sprachstudium zur Schau getragen, als künstlerische Wirkungen hervorgebracht. Welcher Kontrast zu Shakespeare! In Romeo und Julia, im Othello, im Kaufmann von Venedig meidet er geflissentlich fast alle italienischen Entlehnungen, und nicht ein einziges dänisches Wort begegnet im Hamlet. An Stelle so bequemer Technik, Lokalfarbe zu geben, reizt Shakespeare unsere Phantasie durch landschaftliche Farben, durch die in den Handlungen und Situationen schlummernde Stimmung, durch das Kolorit der Menschen, wie etwa in Romeo und Julia, und drängt damit unsern Sinnen reinere und intensivere Lokalfarbe auf, als Ben Jonson mit seiner Technik.

Nicht als ob Shakespeare die Sprachkenntnisse gefehlt hätten. Im Zeitalter der Elisabeth gehörte fremdsprachliches Wissen zu den ersten Erfordernissen guter Bildung; die Königin selbst, die nicht weniger als sieben Sprachen beherrschte, gab das glänzendste Vorbild. Und für Shakespeare tritt als Beweis auf, daß seine älteren Komödien, wie besonders Verlorene Liebesmüh, spanische und italienische Worte und Wendungen aufweisen. Und im Titus Andronicus kehren lateinische Phrasen wieder, die mit zahlreichen lateinischen Stellen in den Komödien uns zur Genüge beweisen, daß Shakespeare jene bequeme Technik des gelehrten Ben Jonson wohl kannte. Aber wenn im Coriolanus kein Zug dieser Art und wenn im Julius-Cäsar nur das einzige von Shakespeare geprägte, aber dann unsterblich gewordene *Et tu, Brute* begegnet — so bleibt uns kein anderer Schluß, als daß Shakespeare auf der Höhe seiner tragischen Kunst es verschmähte, mit gelehrten, aber rein äußeren, unkünstlerischen Mitteln²⁾ jene Wirkungen zu erzielen, die nur seinem Genius gelangen.

In allem ist Shakespeare maßvoller, vorsichtiger als zeitgenössische Dichter. In einem Maskenspiel von Ben Jonson und in Komödien von John Fletcher (Baumann, Londinismen XXVIII) wird vom Gauner-Englisch, der Geheimsprache der Vagabunden, ausgedehnter Gebrauch gemacht; da begegnen Lieder und Dialoge im Jargon der Verbrecher. Daß auch Shakespeare denselben kannte, lehren zahlreiche vereinzelte Gaunerworte für Stehlen und Betrügen, für Dieb und Diebstahl, für Häscher und Gefängniß, die besonders durch die Lustspiele zerstreut

¹⁾ Elze, Abhandlungen 298.

²⁾ Man beachte auch Abbot's Angabe (Shakespeare-Grammar § 418), daß Shakespeare keine Latinismen aufweist.

sind (Clarke, *The Shakespeare-Key*, S. 38); aber das waren Elemente der Gaunersprache, die in Aller Munde lebten. In den Banditen- resp. Mörderscenen der Tragödien jedoch, wo ein gelehrter Autor vom Range Ben Jonson's die willkommene Gelegenheit zur Entfaltung seiner Kenntnisse im Bereich der Gaunersprache gern ergriffen hätte, meidet Shakespeare jede Spur solcher Technik.

Es hat immer Staunen erregt, daß unser Dramatiker in der technischen Sprache zahlreicher Berufsarten, wie der Buchdruckerkunst, der Rechtspflege¹⁾, heimisch war wie kaum ein anderer Dichter. So ziehen sich durch Tragödien und Komödien hindurch zahllose Worte der Jägersprache, zumal aus dem Bereiche der Falkenjagd (Clarke, *Key*, 727; W. A. Wright zu *Coriolanus I*, 6, 38), aber nicht als Schaumünzen, die der Dichter ausgiebt, um die Augen der Hörer auf sich zu lenken.

Wenn Shakespeare so mit Verschmähung von allem sprachlichen Schaugepränge, dem zeitgenössische Dramatiker fröhnen, jenen so gewaltigen Wortvorrath von unübertroffenem Umfang aufweist, so streifen wir das Geheimniß seiner Kunst, um diese überraschende Erscheinung zu erklären. Nicht in gelehrtem Haschen nach sprachlichen Effekten, sondern in der natürlichen Weite seiner Anschauung, in der ungekünstelten Art, wie Menschenleben und Natur in allen Aeußerungen und Regungen auf des Dichters Anschauung wirkt, und in der kräftigen Volksthümlichkeit, jedem Gedanken seinen natürlichen Ausdruck zu geben, findet jener gewaltige Wortvorrath seine Erklärung.

Unser Dichter, der seine meisten Stoffe aus der zeitgenössischen Literatur und Volkskunde übernimmt, ist auch sprachlich kein Original. Wie Luther oder Goethe schöpft er aus dem unerschöpflichen Urquell, in dem sich das geistige und natürliche Leben des Volkes schlicht und klar widerspiegelt: aus dem Anschauungskreise und der Sprache des Volkes. Luther's Programm, «die Mutter im Haus, die Kinder auf der Gassen, den gemeinen Mann auf dem Markt» sprachlich zu studieren, war gewiß auch Shakespeare's Programm, und er hielt es ein, nicht mit den gelehrten Absichten eines großen Folkloristen, wie sein deutscher Zeitgenosse Fischart, der beim Auskramen seines reichen Wissens über Volksleben keine Forderung der Kunst respektiert, sondern, seinem künstlerischen Geist entsprechend, nach jenem obersten Gesetz, «die Bescheidenheit der Natur zu wahren».

¹⁾ Elze, 99, 138. — Clarke, *Key*, 432.

Man kann sich über Shakespeare's Wortapparat eine annähernde Vorstellung machen, wenn man erwägt, daß er etwa 150 Pflanzennamen, etwa 100 Vogelnamen kennt! Aber sein Sprachwissen ist nicht das der Lexikographen; staunenswerther als der Wortapparat ist seine Verwendung und Verwerthung, ist der Ideenkreis, in den der Künstler sie ungezwungen verwebt.

Es hat immer überrascht, daß unserm Dichter die gesammte musikalische Terminologie so geläufig ist. Aber man beachte auch, wie er damit schaltet und waltet. Der geschichtliche Richard III. wird als Freund und Gönner der Musik geschildert, und Shakespeare verwerthet diesen Zug auf's zarteste, indem er in die Sprache des Königs Bilder mit musikalischen Wendungen mischt. So charakterisiert unser Dichter seine Gestalten sprachlich, so sind im Hamlet fast alle einzelnen Personen sprachlich gegen einander individualisiert. Bald tritt die Modekrankheit des Euphuismus als technische Beihülfe auf, bald ein affektirtes Unwesen mit Fremdwörtern. Unser Dichter verfügt über die feinsten Schattierungen sprachlicher Technik.

Es mag dem nüchternen Sprachforscher gleich sein, wie sich Shakespeare zum sächsischen und zum romanisch-lateinischen Wortmaterial seiner Muttersprache verhält. Die Mischung des Englischen mit romanischen Bestandtheilen war im Zeitalter der Elisabeth durch literarische Einflüsse bedrohlich gesteigert. Aber für Shakespeare ist es bezeichnend — wie neuerdings ein feinsinniger Amerikaner beobachtet hat —, daß die Sprache des elementaren äußeren und inneren Lebens wesentlich sächsisch ist, und daß die Tragödie, die mit ihrem Pathos am meisten Heimathsdunst verräth, König Lear, auch das sächsische Wortmaterial bei weitem bevorzugt. (Hiram Corson, Introduction to the Study of Sh. S. 99).

Dem modischen Fremdwörterwesen tritt Shakespeare mehrfach entgegen — nicht als krasser Purist, der die großen Vortheile berechtigter Entlehnungen ignoriert; wie seine Zeitgenossen, welche unter gleichen literarischen Einflüssen standen, hat auch er italienische und spanische Fremdwörter neben den französischen aufzuweisen; aber die modische Häufung, die für alles ein Fremdwort findet, kennt er nicht, und es hat gewiß Bezug auf gleichzeitige englische Sprachverirrungen, wenn er den Mercutio in Romeo und Julia (II, 4) spotten läßt über die albern, lispelnden, affektirten Phantasten, «diese neumodischen Fremdwörtergecken, die immer mit einem *Pardonnez-moy* um sich werfen». In Verlorener Liebesmüh läßt der

Dichter mit staunenswerther Virtuosität die stilistischen Modekrankheiten jener Zeit in bunten Farben an uns vorüberziehen; Armado hat eine ganze Wortfabrik, eine Phrasenmünze in seinem Gehirn (*a mint of phrases in his brain*), und von den Taftphrasen, den seidenen Zierworten, den Hyperbelstapeln, den schulgerechten Figuren der Rhetorik, deren Farbengepränge den Kopf zeitweise bethören kann, führt uns der Dichter zu einer Bekehrungsscene, in der die Schlichtheit und Einfachheit des hausleinenen Ja und Nein zu gebührenden Rechten und Ehren kommt.

Indem unser Dichter die Schlichtheit und Einfachheit, die Bescheidenheit der Natur als Hauptgesetz seiner Kunst proklamiert, bedarf er keiner *mint of phrases*, keiner Wortfabrik. Die sprachliche Geistesarbeit eines Genies hat nichts gemein mit der zunftmäßigen Wortschöpfung. Wir zweifeln nicht, daß bei uns Campe, der Purist, eine weit größere Anzahl von lebensfähigen, dauerbaren Worten geprägt hat, als etwa Schiller oder Goethe. Die Wortschöpfungen des Dramatikers sind Kinder der Laune, Gebilde des Augenblicks; sie dienen für den Moment dem Individuum, aus dessen Munde wir sie vernehmen; sie sind rein individuell. Aber der professionelle Wortschöpfer will einem allgemeinen Bedürfniß entsprechen, will eine Formel finden, die vermißt wurde. So kann ein Mann wie Campe mehr Glück haben mit seinen Wortgebilden, als etwa Shakespeare.

Aber Shakespeare hat keineswegs jene Schöpferkraft gefehlt. Zeugniß ist eine große Fülle von eigenartigem Wortgebrauch, der nur bei ihm nachweisbar ist, eine Reihe kühner Zusammensetzungen, die durch die Dramen zerstreut sind (Abbot § 434), eine Freiheit, Hauptwörter als Zeitwörter, Zeitwörter als Hauptwörter zu verwenden (Clarke, Key, S. 54); schlagfertig und prägnant, wie es von der Situation des Augenblicks verlangt wird. Was davon mit seinem Gedankeninhalt gleichsam feste mathematische Formel hat werden können, lebt in der ganzen gebildeten Welt als geflügelte Worte. Ich will die Fülle der Citate, die uns allen aus Shakespeare geläufig sind, hier nicht aus unserm Büchmann¹⁾ wiederholen; es genüge, andeutungsweise von dem formelhaften Ideenapparat dieses klassischen Citatenschatzes gesprochen zu haben. Hervorheben möchte ich nur jene geflügelten Worte, die, aus jeglichem Zusammenhange losgelöst, sich in jedes sprachliche Gefüge einschmiegen lassen und somit ihren Ursprung fast zu verleugnen scheinen: Formeln wie «last — not least»,

¹⁾ Vgl. auch Leo, im Jahrb. XXVII.

oder wie «der Zahn der Zeit», «das Buch der Natur» (Antonius und Cleopatra I, 2), «des Gedankens Blässe», die wir nicht als dichterisches Citat gebrauchen, sondern als Prosaformeln der gewöhnlichen Rede.

Mit der Erwähnung der geflügelten Worte habe ich den Heimathsboden unseres Dichters verlassen. Shakespeare gehört seiner Nation nicht ausschließlich an; seine Werke sind der edelste Besitz der gesammten Kulturwelt, und sein Wort wirkt wie in englischer Zunge, so auch in unserem Vaterlande. Und ist Shakespeare — wie ein berühmter Amerikaner ¹⁾ gesagt hat — der Vater der deutschen Literatur, so dürfen wir heute Shakespeare auch einen Antheil an der deutschen Sprache vindizieren.

Bei uns zeigen sich vor dem 18. Jahrhundert nur sehr geringe Spuren englischen Einflusses. Im 15. Jahrhundert drang mit dem großen Handel der Hansestädte die englische Bezeichnung für *Schiff* als *Boot* nach Deutschland; im 16. Jahrhundert werden die englischen Hunde mit ihrem englischen Namen als *Doggen* bei uns bekannt; um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts führen deutsche Zeitungen englische Worte aus der Sphäre des Parlamentarismus, wie *Bill*, *Adresse*, in's Deutsche ein. Und plötzlich um die Mitte des 18. Jahrhunderts herrscht aller Orten in literarischen Kreisen Deutschlands Furcht, unsere deutsche Sprache könne englisches Gepräge annehmen, sie könne „verbritten“.²⁾ Es war um die gleiche Zeit, wo der französische Garten durch den englischen Park abgelöst wurde. Wo sonst „schöne grade Gänge, geschorene Hecken, herrliche schöne Obstbäume paarweise geordnet oder künstlich gebogen, Blumenbeete wie Blumen gestaltet“ vorherrschten, sah man jetzt „Wald und Wiese, Dickicht und Riesensteine, Grabhügel und Ruinen, Felsenhöhlen und Grotten“ in unendlicher Mannigfaltigkeit durch einander gemischt wie in Gottes Natur oder — wie ein Zeitgenosse (Justus Möser 1781, Ueber die deutsche Sprache und Literatur, S. 22) sagte — wie in Shakespeare's Stücken.

Aber zunächst war es nicht Shakespeare, von dem der deutschen Sprache jene Gefahr drohte; es waren jene nämlichen Dichter, um

¹⁾ Emerson in den Representative Men.

²⁾ Gervinus beobachtet — wie mir Prof. Litzmann nachweist — englischen Einfluß zuerst bei Joh. Ad. Hoffmann, Von der Zufriedenheit (1731) und meint diesen im umfangreichen Gebrauch der Partizipia und der vorangestellten Genetive zu erkennen („der Heiden gute Gedanken“; „zu jedermanns Verwunderung“; „die Fantasei, gereizet und betrogen, half kräftig“ u. s. w.).

die sich der Kampf zwischen Gottsched und den Schweizern drehte. Aber Bodmer und „die andern schweizerischen Britten“ — wie die Gottschedianer höhnten — haben aus dem Englischen als „der neuen Goldader“ für unsere Sprache kaum Wesentliches gewonnen. Damals wurde das englische Wort *bombast* für *Schwulst* bei uns geläufig, und Worte wie *Gemeinplatz* und *empfindsam* hat Lessing damals nach englischen Worten geformt und damit unsern Sprachschatz dauernd bereichert.

Der literarische Wettkampf, in den die deutsche Muse damals mit der englischen eintrat, war sprachlich viel bedeutsamer, als jene drei oder vier neuen Worte ahnen lassen. Klopstock, der mit seinem *Messias* als Gegenstück zu Milton's Verlorenem Paradies jenen Wettkampf eröffnete, verräth in einer bekannten Ode — Die beiden Musen betitelt — die Stimmungen patriotischer Gemüther um's Jahr 1752; mit bangen Gefühlen verfolgt der Dichter den Wettlauf.

Der Herold sang! Sie flogen mit Adlerheil';
Die weite Laufbahn stäubte wie Wolken auf.
Ich sah: vorbei der Eiche wehte
Dunkler der Staub, und mein Blick verlor sie.

Gegen das Ende des Jahrhunderts, im Jahre 1796 läßt Klopstock seine patriarchalische Stimme wieder vernehmen; undeutsch in Wort und Wendung warnt er in der Ode *Unsere Sprache an uns*, betitelt:

Wer mich verbrittet, ich haß ihn; mich gallicismet, ich haß ihn;
Liebe dann selbst Günstlinge nicht, wenn sie mich zur Quiritin
Machen und nicht, wenn sie mich verach'n. Ein erhabenes Beispiel
Ließ mir Hellänis: sie bildete sich durch sich.

Mitten in den Zeitraum, den die beiden Oden Klopstock's bezeichnen, fällt bei uns die Entdeckung Shakespeare's, und der beginnende Wettbewerb mit dem englischen Original, zu dem ein kühnes Uebersetzergeschlecht sich erdreistete, vergrößerte für unsere Sprache die Gefahr der Verbrittung, welche vorher Milton heraufbeschworen hatte. Unser damaliges Deutsch konnte sich an literarischer Durcharbeitung, an Reichthum und Geschmeidigkeit noch nicht mit Shakespeare's Englisch messen, aber mit dem Muth wuchs unsern Uebersetzern die Kraft. In jenem selben Kreis, aus dessen Mitte sich unsere geistige Wiedergeburt in den siebziger Jahren vollzog, in Herder's Straßburger Kreis, reizt Shakespeare zu Nachbildungen, die sich an den schwierigsten Stellen erproben. Zehn Jahre früher hatte Wieland die erste Gesamtübersetzung des Engländers unter-

nommen; und gleich die Dichtung, mit der er dieselbe eröffnete — so wenig auch des Uebersetzers Kraft an die Kunst des Dichters heranreichen mochte — brachte unserer Muttersprache bedeutsamen Gewinn, über dessen glänzendem Erfolg der Ursprung vergessen werden konnte; diese Uebersetzung führte die Worte *Fee* und *Elfe* in die deutsche Sprache ein, in der sie zuvor gefehlt hatten; keine ältere deutsche Sprachquelle oder Wörterbuch zeigte bis dahin eine Spur davon; aber fortan wurden Wort und Begriff in dem Apparat unserer heimischen Poesie unentbehrlich.

Und noch ein anderes Wortpaar, das uns jetzt allgemein geläufig ist, gehört unserer Schriftsprache erst an seit den Shakespeare-Uebersetzungen. Im älteren Deutsch hat das Hauptwort *Heim* für *Heimat* ganz gefehlt; wir kannten nur adverbiales *heim*: heim gehen, heim kehren u. s. w. Erst das englische Vorbild, das in Shakespeare's Texten aller Orten gegeben ist, gestaltet das adverbiale heim in ein Hauptwort um am Schluß des vorigen Jahrhunderts; Lichtenberg¹⁾ hat den englischen Sprachgebrauch warm empfohlen. Wie dieses substantivische Heim trotz des deutschen Klanges englischen Einfluß verräth, so verdankt das Wort *Halle*, das mehrere Jahrhunderte in der deutschen Sprache gefehlt hatte, sein Wiederaufleben den Shakespeare-Uebersetzern. Luther hat es gekannt; dann war es bis zum Schluß des 18. Jahrhunderts ausgestorben, und erst Shakespeare gab Anlaß, das Wort neu hervorzuziehen als Uebersetzung des englischen *hall*. So verdankt auch unser Wort *Rüpel* seine jetzige Popularität lediglich den Shakespeare-Uebersetzungen. Nicht als ob es früher in Deutschland gefehlt hätte, aber es lebte nur in Mundarten als Koseform für Ruprecht, die als Rufname für den Kater oder für den Schornsteinfeger galt; seine heutige Bedeutung tritt in der Schriftsprache erst auf mit Wieland und Eschenburg. Nach Heynatz' (1775) Handbuch, S. 291, war es ein neuer Anglismus, „Heil mir, Heil dir“ sagen zu können; seit Klopstock ist es gewöhnlich. *Kanonenfutter* ist Shakespeare's Eigenthum (*food for powder*: 1. Heinrich IV., IV, 2.).

Noch läßt sich an ein modernes Wort erinnern, bei dem Shakespeare gleichsam Pathe gestanden hat. Das Wort *Sekt* war uns schon durch das vorige Jahrhundert geläufig, aber nur als Bezeichnung für süße Weine aus Spanien und von den kanarischen Inseln, und in dieser Bedeutung erscheint das entsprechende englische *sack* auch bei Shakespeare: *sack* ist Falstaff's Getränk in Heinrich IV.; und Lud-

¹⁾ Vermischte Schriften I, 403 (Nachweis von Geh.-Rath Otto Böhlingk).

wig Devrient soll, indem er nach der Theatervorstellung in der Weinstube die Rolle des Falstaff wahrte, zuerst mit dem Rufe: *Sekt* Champagner verlangt haben, der somit seinen neuen Namen von unserm englischen Dramatiker und seinem deutschen Mimen gemeinsam erhielt.

Der Einfluß Shakespeare's, den diese unscheinbaren wortgeschichtlichen Spuren andeuten, steht in der Sprachgeschichte vereinzelt da. Ja wir glauben kaum, daß das heutige Englische selbst mit gleich bezeichnenden Wortmaterialien auf seinen größten Dichter zurückweist. Aber jene unscheinbaren Einzelheiten, faßbar und haltbar wie sie sind, haben wir ein Recht für Symptome tiefer gehender sprachlicher Einflüsse zu nehmen. Wo immer solch sporadische Einwirkung einer Sprache auf die andere vorliegt, steht jede Einzelheit in einem größeren Zusammenhang, und so bestätigt die Linguistik den traditionellen Glauben, daß ein Dichter von Shakespeare's Rang auch für die Sprache Großes bedeutet. Vor allem aber giebt sie uns Deutschen von neuem das Recht, den großen Engländer in unserer Literatur- und Sprachgeschichte auch für uns in Anspruch zu nehmen.