

Die neue Rundschau

XXI^{ter} Jahrgang der freien Bühne

1910

Band 4



Berlin / G. Fischer / Verlag

prachtvoll. Ein Schauspiel freilich für Männer, nicht für Weiber und Ästheten, die sich mit der Literatur papierner Menschen füttern. Da ist bewußte Lebensgestaltung, da ist Mut zur Lebensgestaltung quand même, da ist jene letzte innere Freiheit, die sich die Kraft zutraut, die Norm und die Routine in die Unterwelt zu verwünschen und das aufgezwungene Daseins-schema zu zertrümmern, wenn der tiefste Lebensinstinkt dagegen revoltiert. Ich enthalte mich, aus dem Schauspiel eine Moralität für andere zu machen; mir beleuchtet es wieder ganz grell den Punkt, der Zehnsucht von Persönlichkeit scheidet. Deren höchste Lust hat noch immer darin bestanden, zu verbrennen, um — für die anderen zu leuchten. Um dieses Schauspiels wegen, das sein Leben und seine Schriften geben, verzeihe ich Ostwald so manche Meinung und so manchen Ausspruch und so manche Bestrebung. Wenn ich, seine Bücher lesend, zuweilen mißmutig werden will, sage ich mir: Halt, das ist ein Mann, der, abgesehen von großen spezifischen Leistungen, seiner Überzeugung lebt und als Sauerteig für zukünftige Unschätzbare leistet; — und lese vergnügt weiter. Vieles in seinen Schriften begrüße ich mit freudiger Zustimmung. Sein Kampf gegen die fast groteske Überschätzung des Linguistischen in unserer „höheren“ Schulbildung ist, trotz oft falscher Begründung, erfreulich. Es ist noch ebenso zeitgemäß wie vor dreißig Jahren, als Nietzsche seine Unzeitgemäßen auf den Markt schleuderte, daß der Historismus, für den erst der erwachsene lebenserfahrene unabhängige Mensch reif ist, und der irre geleitete Sprachbetrieb unsere Kultur verderben. Ich komme gelegentlich darauf zurück (die Sache wird täglich wichtiger) und will zum Schluß nur einen Fall zeigen, in dem der „Dilettant“ dem Fachmann überlegen ist. Ein berühmter schulbildender Historiker der Philosophie definierte jüngst Kultur „als die Gesamtheit dessen, was das mensch-

liche Bewußtsein vermöge seiner vernünftigen Bestimmtheit aus dem Gegebenen herausarbeitet.“ Wer, der sein Leben liebt, möchte dieses Windei bebrüten? Ostwald sagt: Leben ist die Transformation von Energie in immer neue Formen; Kultur heißt die Verbesserung des Nutzeffektes, technisch ausgedrückt: des ökonomischen Koeffizienten bei dieser Verwandlung. Auch diese Definition ist unvollkommen. Aber sie hat den unendlichen Vorzug, daß sie vieles am tatsächlichen Kulturprozeß, z. B. die Abfolge der gesellschaftswirtschaftlichen Entwicklung, wirklich erklärt. Ich liebe solche Dilettantismen.

S. Saenger

Im Schatten der Stratsforder Eiche

Ein bildungshungeriger Amerikaner sagte einmal, wenn er die Wahl hätte zwischen den Sprachen, würde er sich für die deutsche entscheiden — nicht etwa, weil in ihr die schönsten Werke geschrieben seien, sondern weil sie ihm die Möglichkeit gebe, die Meisterwerke der Weltliteratur in den besten Übersetzungen zu lesen. Es schmeichelt dem Nationalbewußtsein, einer solchen Ansicht im Ausland, sei es auch nur der wilde Westen, zu begegnen; aber ich fürchte, die Aduren daheim wissen es anders. Und doch: es wird bei uns nicht schlechter übersezt als allerorten in der Welt, wo man für Stiefelbesohlen höhere Preise zahlt. Aber auch nicht besser oder — wozu an der Legende rütteln? — nicht mehr besser.

Der Ruhm der Deutschen als des ersten Übersetzervolkes gründet sich nicht auf die große Gesamtausgabe Jbsens und die Dramen Bernard Shaws, sondern reicht weit in die Vergangenheit zurück. Nun will sich die anspruchsvolle, von einem verfeinerten formalen Empfinden beherrschte Gegenwart nicht länger mit diesen vom Nimbus der Jahrhunderte verklärten Über-

tragungen zufrieden geben, sondern möchte sie in ihrer nuancenreicheren Sprache aus dem Gefühlsinhalt der Zeit heraus neu gestalten. Selbst an Luther, den Großmeister, hat sich die Kritik herangewagt; die Bibel wurde neu und in Einzelheiten gewiß richtiger übersezt, wenn er sich auch nie ersehen läßt. Unser klanglich indifferentere, ein wenig entheroisierter Homer in Vossens Gewand soll erst jetzt einem besseren weichen. Und Schlegel-Lieck's Shakespeare wird noch lange nicht in die Rumpelkammer zum alten Eisen wandern.

Er hat manchen Sturm erlebt und überlebt. Als die Arbeit dreier nach Geschlecht und Begabung verschiedener Menschen bot er, trotz sorgsamer Redaktion, von jeher natürlich die breitesten Angriffsflächen. Wie wäre es auch denkbar, daß hier eine stilistische Trinität erstanden sein sollte? Dorothea Lieck und Baudissin mußten bald ins Schlepptau genommen werden. Aber selbst August v. Schlegel blieb nicht, semper augustus, auf seiner stolzen, steilen Höh. Oberlehrer sogar kletterten vermessen zu seinem Thron empor. Der Göttliche lächelt und schüttelt das Haupt . . .

Erst jetzt ist ein Versuch unternommen worden, der wirklich (auch außerhalb des Shakespeare-Jahrbuchs) zählt. Friedrich Gundolf will dem deutschen Volke einen neuen Shakespeare schenken. Vier Bände des von Melchior Lechter hieratisch eingekleideten Werkes liegen vor (bei Georg Bondi, Berlin). Dorothea und Baudissin, die „Schlegelianer“, werden von Gundolf mühelos aus dem Feld geschlagen; daß er Schlegel selbst ernstlich Konkurrenz macht, gibt seinem kühnen Unterfangen die innere Berechtigung. Es hätte nicht mehr genügt, den Schlegel im einzelnen zu verbessern, weil diesen Teil der Aufgabe schon andre vorweggenommen hatten; es kam darauf an, den echten Shakespeare zu entbinden.

Welchen Vorsprung hat der Zeitgenosse vor der alten Garde? Den eines Jahrhunderts, um eine runde Zahl zu nennen.

Eines Jahrhunderts wissenschaftlicher Forschung, die ihm einen verlässlicheren Text und brauchbarere Hilfsmittel lieferte, was im Grunde recht wenig ist; eines Jahrhunderts sprachlicher Entwicklung, was sehr viel ist. Wie die Deutschen sich aus Dichtern und Denkern in Digger und Diener gewandelt haben, wie an die Stelle weltfremder Beschaulichkeit und poetischer Verträumtheit eine irdische Erwerbsucht bei ihnen getreten ist, so hat ihre Sprache den gelehrten Charakter abgestreift und engeren Anschluß an das praktische Leben gefunden. Sie ist geschmeidiger, flexibler, hastiger, nervöser geworden. Schlegel wurzelt durchaus in klassizistischer Terminologie; Gundolf trägt das geschärfte Werkzeug, Spitzhacke und Hammer, des Naturalismus im Tornister, das Amulett des Symbolismus auf der Brust.

So gerüstet, tritt er an das heilige Original und spricht: „Im Anfang war das Wort“. Überall geht er auf die Grundbedeutung des Wortes, den sinnlichen Sinn des Bildes zurück und strebt nach konkreter Fassung, dem „Poetischen“ in weitem Bogen ausweichend. Musikalisch ausgedrückt: er stellt die ursprüngliche Tonart wieder her, wo Schlegel und seine Leute nach Des-dur transponiert haben. Aber er nimmt nicht immer genügend auf den Stimmumfang der deutschen Sprache Rücksicht. Er mutet ihr mitunter zu viel zu und malträtiert sie dann. Das zehnsilbige Gehäufte des Blankverses ist so voll gepackt, daß die Worte sich im engen Raume stoßen und keine Ellbogenfreiheit mehr haben. Sie rächen sich dafür, indem sie häufig den Sinn trüben und die Sprechbarkeit des Verses bedenklich erschweren. Shakespeare, ein „Minotaurus“ der Bühne, wird das Opfer des Buches; wer den Dramatiker will verstehen, darf nicht ins Theater gehn. Am dichterischsten wirkt Gundolf in den gereinigten Partien: da klingt sein Organ sonor und so gut geschult, daß man sich der Kunst freut, ohne die Mühe der Tongebung und den Zwang der Schule zu hören.

Alle Grundsätze des Jüngers finden sich theoretisch auf die Spitze getrieben in der „Umdichtung“, die Stefan George an den Sonetten Shakespeares vornimmt (bei Georg Bondi, Berlin). Während Swinburne und Dowson seinem reifsten Können entsprachen, ist er hier schwerlich vor die rechte Schmiede gelangt. Seine deutschen Verse sind diesmal stumpf, unmusikalisch, klanglos. Sind vielfach skabrische Skandierungen. Worte aneinander gereiht ohne Bindung, ohne Schwebung. Nicht der Vers, sondern das Wort prädoppiert. Es sollte alles möglichst wortgetreu werden. Aber es ist ein verhängnisvoller Irrtum zu wähnen, man könne Kongruenz erzielen, wenn sich nur die Worte decken. Auf diese etwas primitive Weise entsteht ein undeutsches Gebilde. Und wo es nicht undeutsch ist, da ist es unverstänlich. Original und Übersetzung verhalten sich zueinander wie die Auflösung des Rätsels zum Rätsel. Was schwerlich die logische oder die psychologische Reihenfolge sein dürfte. Stefan George wollte nicht die letzte Übertragung der Sonette bieten, die letzte einer langen Liste, sondern die erste, die Shakespeare gibt, nichts als Shakespeare und keine bloße Shakespeare-Transkription oder Paraphrase. Eine Essenz, keinen Extrakt. Die seelische Essenz, wie William Blake sagt. Und indem ich diesen Namen niederschreibe, habe ich zugleich die Luftschicht genannt, in der Georges Verse haufen. Es ist nicht die des William aus Stratford, sondern eher die des William aus London; und wenn nicht Blake, so ist es Browning, aber selten, selten Shakespeare, fast nie der Shakespeare der „sugared sonnets“, die ein Zeitgenosse rühmte.

Liest man daneben die tüchtige, durchaus respektable, wenn auch im gewohnten Gleise sich bewegende Übertragung Eduard Saengers (Insel-Verlag, Leipzig), so kehrt man zu einem geschmackvollen Fortsetzer der Traditionen Bodenstedts und Gildemeisters zurück, die man nicht mit einer

überlegenen Geste als hahnebüchene Handwerker abtun soll.

Aber weit wichtiger als die neunzehnte Übersetzung der Sonette schiene es mir, wenn ein hellhöriger, feinfühligter Dichter endlich einmal richtig läse und darzustellen suchte, wie sich Dichtung und Wahrheit hier vermengen. Denn die Bedeutung dieses einzigen autobiographischen Dokuments, das wir (außer dem Testament) von Shakespeare besitzen, ist lange nicht genug von den Biographen ausgenutzt. Während sie in den Dramen überall Selbstbekenntnisse wittern, gehn sie hier sehr verlegen um den heißen Brei herum; ja, sie haben, kunstfremd, das Kunststück fertig gebracht, die Sonette als stilistische Studien auszugeben. Allerdings, inhaltlich sind diese Konfessionen, den Engländern zum mindesten, wenig willkommen; und seitdem neulich ein amerikanischer Professor einen ungeahnten Fund gemacht hat, der den Varden in engerem Konner mit einer französischen Barbierstube zeigt, als vielen erwünscht, zittern auch deutsche Shakespeare-Forscher vor weiteren Enthüllungen und würden den Göttern eine Hekatombe opfern, wenn dem Lichte vorenthalten bliebe, was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Max Meyerfeld

Der Pindar des Flugfelds

Dieser kleine d'Annunzio, der im Winter zwei Dramen verfaßt hat, den Pariser ein Theater bauen will und noch Zeit findet, die Reporter zweier Nationen mit seinen privaten Dingen zu verblüffen, läßt auch als Prosadichter nicht ab. Sieben Romane sind konzipiert, und einer von den sieben ist erschienen. Er gehört nicht den unvollendeten Zyklen an, weder den weißen Romanen der „Lilie“ noch den feuerfarbenen des „Granatbaumes“. Er hat auch keinen so stolzen und lauten Titel gleich jenen, die zunächst statt der geplanten Werke auf der Tafel des

Ruhms stehen — „Die Gnade“, „Die Verheißung“, „Der Sieg des Menschen“, „Der Triumph des Lebens“. Er ist mit proteischem Sinn, wie unter mattem Lächeln: „Forse che si, forse che no“ benannt.* Isabella Inghirami liest den dunklen Spruch von dem Labyrinth im verfallenen Palazzo Gonzaga zu Mantua. „Forse“ entgegnet die grausame Sirene, wenn Paolo Larzis, in fränkischem Begehren zitternd, ihre Hingabe erzwingen will. Mit „Forse“ quält sie den Betäubten, als sie zusammen, le frodi della carne sapiente“ erschöpft haben. Dann aber kommen die unsicheren Worte aus dem jungfräulichen, haßbebenden Mund der Schwester, Bana Lunati, die Giulio Cambiaso, des toten, Schattenbraut wird und an der Liebe zu Paolo stirbt. Lockung und Verderben bedeuten sie, Gefahr und Tod, das ewige Geheimnis.

Der Dreieckigkeit des Blutes, der Wollust und der Tränen ist auch der jüngste d'Annunzio untertan. „Trionfo della morte“ ist nochmals das Thema, eine „folie artificielle“ das Wühlen der Leidenschaften. Wundern wir uns, daß Paolo in hysterischen Stunden die kalte Eier seiner Vordermänner hat, daß er bald dem Giorgio Aurispa ähnelt, bald dem Tullio Hermit? Und doch wird, wie stets, diese Psychologie der Spiegel durch Episoden unterbrochen, die das Leben selbst vorkäufchen. Etwa die, wo Paolo stumm in der Abenddämmerung träumt. Isabella betritt das Zimmer, sucht und nimmt, lieblich redend, eine verfolgte junge Schwalbe in ihre Hände. Er schweigt noch immer, denn er will ihr verborgenstes Wesen, ihr Medusenantlitz belauern. Sie entdeckt ihn, sie fürchtet sich vor seinem starren Blick, sie umklammert ihn, er stößt sie von sich. Die Sirene hinwieder, die ihr Dichter zu Anfang nach seiner Gewohnheit mit dem Prunk des Cinquecento überhäuft, hat in diesem künstlichen Gemächte oft Situationen, die

* Eine deutsche Übersetzung von Wollmoeller ist im Insel-Verlag erschienen.

den letzten Werken Maupassants entnommen sein könnten — nicht des Fabulisten, sondern des Starcken, der erst ringen wollte, als die „destraction prématurée“ ihn hinwegraffte. Da ist zumal eine nächtliche Szene, wo die beiden Schwestern miteinander abrechnen. Bana, die „olivensfarbige“, die sich verzehrt, ist ruhelos über dem Gemach Isabellas hin- und hergegangen; ihr dumpf drohender Schritt hat die ältere zu ihr getrieben. Oder die ingrinnige Szene, wo Paolo und Isabella sich zerfleischen, wo er sie demütigt, weil ihm von Bana suggeriert worden ist, Isabella habe ihrem Bruder Aldo ein blutschänderisches Fieber eingeffloßt. Oder Isabellas Zusammenbruch nach Banas Selbstmord. Die Schuld foltert sie, sie wird irre, sie glaubt die Dirne zu sein, als die Paolo in der Raserei sie geschmäht hat; und sie wird von zwei Erpressern verschleppt, die in Florenz, an der Piazza d'Azeglio, sie aufgreifen. Unvermittelt stehen diese Katastrophen gegen den vergilischen Abendhimmel von Mantua, gegen eine etruskische Landschaft, deren höllische Unfruchtbarkeit mehr aus den Visionen Dantes geboren ist als aus einer von der Natur erschütterten Seele, gegen die Staffagefigur des ahnenden Kindes Lunella, gegen Aldo und die Reminiszenzen aus „Città morta“, „I fratelli“, „Phädra“, aus der unfertigen „Madre folle“, gegen die sanfte Ekstase vor der Musik der deutschen „Barbaren“, gegen die Wolken jenes Parfüms, das seit „Piacere“ uns, ach, so bekannt ist.

Aber das alles ist nur das Romangewebe, nicht das, was für Gabriele d'Annunzio den eigentlichen Nervenreiz ausmacht. Man weiß es längst: wie Byron, wie Oscar Wilde, wie jeder „égotiste“ möchte er statt mit den arrangierten Ensembles seiner Helden und Heldinnen das Publikum mit der zappigen Persönlichkeit Rapagnetta beschäftigen, die er verleugnet hat, und er braucht das Getöse, den Geruch der schwitzenden Menge. So gab er dem Teatro Fenice den Prolog