



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Vallentin, Berthold: Der neue deutsche Shakespeare

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Der neue deutsche Shakespeare

Von Berthold Vallentin-Berlin



Friedrich Gundolf*) ergreift Shakespeare nicht in seiner Oberflächenerrscheinung, die ihm von anderthalb Jahrhunderten Literaturgeschichte aufgeprägt ist, als höchstes Muster einer besonders kompliziert gedachten Gattung der Dichtung, des Dramas, sondern in seiner Grund- und Gesamtverfassung als allgemeines dichterisches Ingenium, dessen lebendiger — also ihm in seiner Besonderheit (zeitlicher, volllicher, individueller) zukommender und als solcher in der gleichen Form nicht nachzubildender — Ausdruck sein Drama ist. Er umarmt in Shakespeare den Typus des großen Dichters der Reihe Homer, Sophokles, Dante, Goethe. Seine lebendige Form, die dramatische, erlebt er nicht als Muster und Vorbild einer Gattung (eher noch als ihren Widerspruch und ihre Verwerfung), sondern als das eines Dichterschen überhaupt, als Offenbarung einer der großen allgemeinen, das Dichtersche tragenden (aber eben in ihr zeitlich, volllich, persönlich gebundenen) Grundkräfte des Menschlichen.

Diese Anschauung von Shakespeare als von einem Lebendigen, nur von den großen menschlichen Grundkräften abhängigen dichterischen Ethos ist es, die dies Werk zu einem neuen, zu einem programmatischen, die diese Übersetzung zur ersten Verdeutschung des britischen Genius macht. Eine Betrachtung der äußeren Umstände, unter denen diese Übersetzung entstand, und der dichterischen Verfassung ihres Urhebers wird gleichmäßig unsere Aufstellung rechtfertigen.

Die Leere der Schauspielhäuser — auch derer, welche die am literarischen „Betrieb“ beteiligte Presse jeweils als sogenannte „Kulturtheater“ vorschreibt — beweist heute dem sachlich Sehenden unzweideutig das Aufhören des Zusammenhangs zwischen Theater und Publikum; nur einige unbelehrbare deutsche Ideologen glauben, sie könnten mit der Langeweile diffiziler Konstruktionen über einem spekulierten Gattungsbegriff die für das Volk (und das bleibt das Wesentliche) gar nicht in diesem Sinn existierende literarische Gattung Drama stützen und

*) Shakespeare in deutscher Sprache herausgegeben, zum Teil neu übersetzt von Friedrich Gundolf (bisher sind erschienen Band I und II) im Verlag von Georg Bondi, Berlin, Buchschmuck von Melchior Lechter.

noch etwas anderes als den „Grafen von Luxemburg“ Theater heißen machen. In dieser Zeit unternimmt es ein junger, dem literarischen Betrieb fernstehender, den wahren dichterischen Trieben seines Volkes um so näherer Dichter, seiner Generation einen neuen Shakespeare zu schenken. Der Aktus, der von der ersten Zeile der Einleitung über alle folgenden und jedes Wort der Übersetzung flammt, hat einen solchen Ungeflüm gegenwärtig atmenden Lebens, daß er — ohne literarhistorische Beihilfe — den Verdacht widerlegt, das Werk sei als Beistand einer literarischen Gattung, als Werkkraft für sie beim Publikum gemeint, ebenso den, diese Übersetzung bedeute für ihren Verfasser die Befriedigung persönlicher Vorliebe oder der jetzt so geschätzten allgemeinen Kulturinteressen, die doch nichts sind als die — gegenüber den siebziger Jahren verfeinerte — Sucht nach der Anekdote. Dem lebendigsten Eifer einer ihrer Vollenbung nahen Kraft, dem stolzen Glück eines die Gegenwart als seinen blühenden Besitz erlebenden Ingeniums verdanken wir dieses Werk als hoch ausgerufenes Ja zu den ebenbürtigen Taten seiner Zeit. Solche Taten liegen nicht beim Theater. Weder hat jemand dort den Willen, noch den Plan, noch die Kraft zu ihrer Ausführung. Dagegen durchläuft die junge Generation ein sehr lebhafter Drang zum unbedingt Dichterischen, zur Ergreifung und Formung des ihr gültigen gegenwärtigen Weltganzen in dichterischem Gesicht und Bilde, ohne nach Gattungen zu fragen. Diese gehören der dem lebendigen Schaffen nachfolgenden Erkenntnis an. Sie durch Neuschöpfungen lebendig machen zu wollen, heißt die Bedingungen natürlichen Wachstums verkennen. Wir suchen den Dichter aus dem Blute, der wieder eine Gattung mache, nicht den Dichter aus der Gattung, der gar keine ist. Nur der gilt uns Dichter, der uns eine neue, uns eigene Art und Form künstlerischen Weltsehens und -bildens schenkt, der das kunstmäßige Erfassen der Welt (das ist eine besondere neben allen übrigen Pragmatiken des Erfassens) uns neu vermittelt, der uns ein neues Organ gibt, durch das wir uns kunstmäßig der Welt bemächtigen. Das Organ, mit dem die griechische Welt beschenkt war, war das Kultdrama, das der mittelalterlichen Welt die dem Vassallitium göttlich-menschlichen Rechts zugeborene dichterische Ruhmverkündung (heroisch-mystischen Gestus), die Epopöe. Die nördliche (protestantische) Renaissance, erlöst von den überirdisch gegründeten Kulturen der früheren Epochen, schuf sich den Kult des heroischen Menschen, der befreiten Weltmächte, der darum nicht weniger ein Kult, eine die zeitige Gesellschaft umschließende geistige Lebensform war, weil er frühere bereits dogmatisch gewordene und als solche erkennbare Kulte verwarf und an ihre Stelle eine scheinbar zügellose Verherrlichung des menschlichen Einzel Lebens setzte. Er war Kult, da er nicht etwa eine gelehrte, durch Druck und Schrift verbreitete geistige Überzeugung war, sondern einhellig das Leben dieser Menschheit bestimmte und sie einem über sie hinausgehenden Geistigen unterwarf. Ihr Lebensausdruck, ihr künstlerisches Mittel war das heroische Drama, die Helden- und Tatverehrung (statt derjenigen der Götter oder des gottmenschlichen Bundes),

aber nicht minder ein Verehren, ein vereri, ein venerari, ein Schaffen aus dem Zustand begeisterter Scheu und andächtiger Verherrlichung.

Wer das Werk Shakespeares in ein anderes Absehen setzt, lebt außerhalb der Kräfte, die allein dichterische Welt machen und etwas für sie bedeuten. Der schöne Vers, die groß erfundene Handlung, ihre feine Motivierung oder gewaltige Ausspannung, die folgerechte Anlage, Entwicklung, Auflösung der sogenannten Charaktere haben als solche weder für sich noch zusammen etwas mit Dichtung zu tun. Das ist ebenso Mache wie irgendein anderes Berufliches, das oft schwerer und nur mit längerer Übung und härteren Prüfungen erworben werden kann. Was nicht erworben werden kann und eben das mittlere Kennzeichen des Dichterischen ist, ist das seine Mitwelt überwindende, übersiegende Ergreifen und Errichten ihres Symbolon für sie, das als ein Zugleichwirksamwerden von (sinnlichem) Sehen, (übersinnlichem) Erfahren und (menschlich-werkmäßigem) Machen zu den wahren unbegreiflichen Wundern der Welt gehört, die man „Kunst“ nennt. Davon etwas abzuleiten und eine Gattung daraus zu machen, ist ebenso sinnig, wie wenn man den Mannaregen in der Wüste oder den Fall Jerichos zu Typen machen und daraus ein für allemal gültige weltliche Institutionen ableiten wollte, die für die Nachwelt noch die Verbesserung und Vervollkommnung der an sich vollbürtigen primären Erscheinungen übrig ließen.

Diesjenigen, die die Kunst Shakespeares als Angel und Bol einer dramatischen Literatur verkünden, die die „Aufgabe“ hat, sogenannte „tragische Notwendigkeiten“, „ewige, in sich beruhende Menschheitskonflikte“ darzustellen, sehen Shakespeare bestenfalls als den Vergrößerungsspiegel ihres eigenen Ingeniums, sehen, wie sie immer tun, nicht mit sinnlichen Organen das Sachliche, sondern mit begrifflich verstümmelten das Kategorische, Generische, das nie zu sehen ist, das aber, wie es scheint, für die heutige Welt die vollkommene Macht des tatsächlich Sichtbaren besitzt. So sehr, daß die unbegriffliche Ansicht des einzelnen Wirklichen ihm gegenüber schon sensationell gesteigert oder idealisiert erscheint. Ein Theaterstück ist nicht mehr ein Theaterstück, in dem etwas vorgeht. Nicht mehr der Held, die Handlung, der Vorgang wird gesehen, erlebt, empfunden, sondern es ist das Ding aus einer Gattung „Drama“ (ob es will oder nicht; auch der französische Exzentrikschwanz muß sich das gleiche kritische Gerät gefallen lassen), das die Anforderungen des Gattungsbegriffs an Konstruktion, Motivation, Psychologie mit seinen Helden, Handlungen, Vorgängen so oder so, gut, weniger gut oder schlecht erfüllt. Daß es als sachliches Ding in seiner Ganzheit (Gesehenes und Gestaltetes in Einheit, wie es dasteht) für die Zeit etwas bedeuten kann und von daher angesprochen werden muß und nicht von der Gattung her, ist natürlich den Wirklichkeitblinden, Begriffstichtigen fremd. Da erscheint denn Shakespeare als der glänzende Konstrukteur der „in sich notwendigen, in sich bedingten ewigen Konflikte“, als der feine Motivierer, der scharfe Psychologe. (Welche Beleidigung und Schmähung für den Dichter, ihn mit Vorzügen zu behängen, die jedem seinen Beruf ausfüllenden Beamten

oder Kaufmann eignen sollen und zum Glück Tausenden eignen!) Obwohl, wenn sie sachlich sähen, sie mit Unbehagen gewahr werden würden, wie unbedingt und willkürlich er Konflikte schürzt und löst, wie er ihre Entwicklung ganz mechanisch grob motiviert, wie lächerlich einfältig — und gar nicht fein — seine Psychologie ist, eine offensichtliche Preisgabe von Dingen, die ihm als Dinge der Welt wie hundert andere ihrer Wissens- und Erfahrungsschätze nichts wert schienen gegenüber seinem gewaltig ausbrechenden Drang, den heroischen Menschen zu machen, in glühender Sucht sich ihm selbst einzuverleiben und in verschönerter, gereinigter Form aus ihm hervorzugehen. Sie sollen doch den Othello ansehen mit der wunderbar in sich bedingten Schürzung des Konflikts, die nichts ist als die vorausgesetzte Blut des Heros Othello: zu haben und zu halten. Sie mögen die feine Motivierung der Handlung durch die recht theatermäßigen Teufeleien des Jago beachten und die scharfe Psychologie, die aus jedem der faustbild seine List ankündigenden Worte des Jago und der ihre Einfalt ebenso dick unterstreichenden des Othello und Cassio spricht. Und Romeo und Julia, den Kaufmann, Antonius und Kleopatra! Dann werden sie uns den Hamlet entgegenhalten, kaum den Lear. Denn wir haben ja nicht gesagt — und nichts wäre so lächerlich wie das —, daß Shakespeare nicht der Herr der köstlichen Gaben gewesen sei, die das heutige Dichtvolk als die Kleinodien der Dichtung ausruft, als da sind: in sich bedingte Konfliktschürzung, sichere Motivation, scharfe Psychologie. — Er war ja doch wohl nicht weniger geistig als seine Zeitgenossen von bürgerlichem Berufe und als seine vermeintlichen Epigonen, die nun ihn selbst zum „Beruf“ gemacht haben, der sich von andern Berufen durch nichts mehr als durch die unordentliche freibeuterische Art seiner Vorbildung und seine zunftzwangfreie Zulassung zur Ausübung des Gewerbes unterscheidet. Er hat wohl so gut wie sie auch den Menschen innerer Zwiespalte begriffen, so gut wie sie ohne Bemühung äußerer Mechanismen das Triebrad der Aktion rein geistig in Bewegung zu setzen und das Wachstum ungeheurerer Geschehnisse aus winzigsten und verborgensten Gedanken sichtbar zu machen vermocht. Nichts anderes beweist zu ihren Gunsten der Hamlet. Aber er hat es nicht um deswillen getan, weil dies zu tun ihm ein Werk seiner Mühe würdig erschien, oder weil er es überhaupt nur für irgendwie belangreich gehalten hätte, sondern weil dies die dem besondern geistigen Stoffe (Hamlet) in seiner Konzeption zugehörigen technischen Mittel waren, die in jedem Dichtwerk bis in die größten Arten hinein andere sind. (Vgl. Othello, wo sie ganz primitiv theatermäßig sind, den Effekt verdeutlichen und hervorheben.) Sachlich gesehen ist auch hier nur wesentlich und dichterisch: die Empfängnis und Aussetzung des heldischen Gesichtes aus dem Blute des Dichters durch das Wunder — das unaufhörbar Eine von Schau, Andacht, Mache, welches jeden Begreifens, um so mehr jeden Anwendens, Tradierens und Ausbildens spottet. Man verwechsle hiermit nicht die echte Tradition, welche das Dichterische des Dichters begreifend, seine Folge darin sieht, daß sie rein

wie er ihre eigenen dichterischen Kräfte aus ihrem eigenen Blute wirksam machen will.

Nun scheint die Zeit wieder da für eine Neugeburt des Dichterischen: die junge Generation ersehnt es und begreift es in der Zeit. Wo es im einzelnen liegt und zu finden ist, ist hier nicht der Ort, aufzuzeigen. Genug, daß ein solch unbedingtes, die Zeit mit einem besondern künstlerischen εἶδος und einer besondern künstlerischen ἐνέργεια repräsentierendes Dichterische da ist und von ihr begriffen wird. Da hinein wurde der neue Shakespeare Gundolfs geboren — in diesen weitesten und gütigsten Rahmen lebendiger Dichtung und nicht in das Rähmchen einer Literaturgattung. Und so zeigt er — und er zum erstenmal kann es — den Dichter selbst, Shakespeare, in seinem unliterarischen Begriff, als den mächtigen kultischen Sprecher einer Zeit und eines Volkes, den ungeheueren Former (Bewältiger mit künstlerischem Organ) des Kulturstoffs einer ganzen, lebendigen Epoche, den geistigen Herrn der Zeit, insofern er allein über ihr ganzes Gut, einschließlich aller andern Tätigkeitsformen, wirkend verfügt*).

Aber er konnte es nur, weil dem allgemeinen Zeitverhalten und =bedürfen in ihm eine Kraft antwortete, die die fordernden Stimmen, noch ehe sie laut geworden, innerlich seherisch gehört und in ihrer Befolgung sich zu jener bedingenden dichterischen Verfassung herausgenährt hatte, die wir als ein wechselseitiges Sichdurchbringen von verehrender Scheu und begeistertem Werktrieb festgestellt haben, und weil die Bildform, die Materie, in der sich diese geistige Verfassung auswirkte und darstellte, diejenige Shakespeares, den heroischen Menschen, so nahe berührte, daß ein unmittelbares Ergreifen des frühen und fremden Genius möglich war.

Die ersten Veröffentlichungen Gundolfs, vor allem der *Fortunat***), leben noch nicht von dieser zentralen Herrschaft eines allgemeinen und unbedingten inneren Gesetzes. Im *Fortunat* sind die leuchtenden dichterischen Kräfte gleichsam noch an ihr eigenes Anschauen, ein taubes Sich-selbst-genügen, In-sich-selbst-Verliebtsein verloren. Sie steigern sich sozusagen durch die Verausachung an ihrem eigenen Glanze zu Höhen, welche sehr beträchtlich sind; aber sie werden nicht von innen, von einem unsichtbaren stoßenden Kerne zusammengeschossen auf eine das Ganze überschauende und ihm gipfelhafte Form gebende Höhe. Noch fehlt das Verlorensein an die eine Gestalt, die eine Tat, welche alles Dichten in ihre eine Richte schmilzt und mit ihrem zentralen Brande das ganze Gebild gestaltiger und farbiger macht als der jagende und fliehende Wechsel nur sich selbst genügender dichterischer Bilder. Doch sind Hindeutungen des gerechten dichterischen Verlangens in jenem Wege vorhanden. Der Spruch des Lenardo im vierten Gesange verrät etwas von dem Drängen der dichterischen

*) Vgl. hierzu Friedrich Wolters, *Herrschaft und Dienst*, insbesondere S. 52 ff. (Berlin 1910, Einhorn-Press.)

**) *Fortunat*. Vier Gesänge von Friedrich Gundolf. Mit Titelzeichnung von Ernst Gundolf. Berlin 1903. Verlag der Blätter für die Kunst.

Geburt, dem Hingezogen-Hingestoßensein zur Ausformung weltlich-heldischen Lebens aus einem weltlich-heldischen den Dichter beherrschenden Lebensgefühl.

In den „Zwiegesprächen“ von Friedrich Gundolf (Berlin 1905. Verlag der Blätter für die Kunst) ist dieses Ethos schon ganz durchgedrungen und fast auf seine letzte Spitze gebracht (worin die Jugend des wahren Dichters sich verkündigt). Noch freilich quillt dies Ethos, die erregende, begeisternde Heldenschaft als solche über die engen Bildformen heraus. Das Wunder heldischer Menschheit, ihr Grund und Umfang, quält und reizt den Dichter noch so, daß er zu dem Helden selbst, der ruhigen Erscheinung und Erfüllung des Wunders, seinem unbekümmerten Sein ohne Frage und Sorge um Ursprung, Recht und Ziel noch nicht vorzubringen vermag. Aber um so mächtiger redet die Stimme sein erfüllendes Wunder, sein dunkles An-die-Welt-Gebundensein und helles Über-sie-fortschreiten, das mythische Geheimnis des Halbgöttlichen aus (Iskenders Letzte Fahrt, das dritte der Zwiegespräche). Und wie sehr die innere Weisung des Dichters auf das Körperlichmachen, das unbedingte Vergewärtigen heroisch-mythischer Gesichte weist, verrät die unmittelbar wirkende Form dieser Zwiegespräche, die, obwohl noch das Ethos selbst zusammenballend, nicht die von ihm lebende Gestalt errichtend, sich schon in Gestalten ordnet, das Ethos verteilend in sie verleiht und so mit dem äußeren Gefüge dahin vordrängt, wohin die innere Bildung des Dichters verlangt.

Parallel zum Iskender läuft der spätere Alexander. Hier drängt bereits der mit dichterischem Auge in seinem Tiefsten gesehene Held aus dem unbegrenzten Meer von Heldenschaft (das den jungen Dichter umfing und festhielt,) in die sichere Räumlichkeit weltlich-zeitlichen Geschehens. Ihm ist jetzt mit sehendem Auge und formender Hand Bahn geschaffen. Die Sphäre der Umwollung, des Sich-gefangen-fühlens in einem diffusen, vielgestaltigen Weltlichen und des Dagegenanringens und Losbrechens verlassen Held und Dichter gemeinsam. Die Verfassung unseres Dichters, sein heroisch-enthusiastischer Wille, eine höhere Menschenform körperhaft zu bilden, bedeutet das Drängen zu einem kultischen, das in dem Vorhandenen der Welt sein Gleiches nicht in Sophokles oder Dante, kultischen Erscheinungen mit außerweltlichen Polen, sondern nur in dem Einen findet, der der sinnlichen Welt ihren Kult gegeben hat: Shakespeare. Ihm mußte der Dichter gerade in dem gegenwärtigen Stande seiner Entwicklung wie unter einem Zwange nahekommen. Der Augenblick, in dem eine künstlerische Kraft ihr eigentliches Maß, ihre eingeborene Bildung aus assoziativen Umhüllungen herauszustellen am Werke ist, überwirft die Welt für ihr erkennendes Auge mit einem Lichtkreis, der alle die nur assoziativ für sie bestimmten, ihr innerlich fremden Teile in Schatten läßt und nur das bescheint und leuchtend heraushebt, was in der Kraft wiederkehrt. Für Friedrich Gundolf, den Dichter, wurde jetzt das Hineinströmen aller eigenen Kraft in das väterlich nehmende, sammelnde und tausendfache Kraft zurückströmende Gefäß Shakespeare eine Notwendigkeit.

So wurde aus Zeit und Geist der erste deutsche Shakespeare.

Wenn Erwin Kalischer in der „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ (V. Band Heft 1) die Wirkung dieses Shakespeare gegenüber den älteren Übersetzungen in des Dichters neues Erleben der sprachlichen Gewalt setzt, so faßt er das Geheimnis in einem und nicht seinem geringsten Teile, nicht aber in seiner Ganzheit und nicht in seiner Mitte. Er enthüllt die vom Zentrum zur Peripherie durchbrechende Kraft, die ganz neu von den Feuern des Innern durchglutet ist; aber diese durchbrechende Glut selbst, das mittlere Feuer enthüllt er nicht. Und doch ist das, was wir vorher genetisch ableiteten, epideiktisch zu bewahrheiten. Die vielen Stellen, die Kalischer und Bab in der „Schaubühne“, 1908 Heft 53, 1910 Heft 8 und 9 herbeigezogen haben, um die durch die neue Sprache verlebendigte Dichtung darzutun, beweisen die tiefere, die innere Umgestaltung der früheren Übersetzung, die wesentliche Erweckung des alten Dichtgutes, das wirkende Zentrum der Neuschöpfung. Wenn die mit Recht von Kalischer hoch berufene Stelle des Coriolan:

Mein Name ist Cajus Marcius, der dir selbst
Und allen Volkern großes Weh und Unheil
Gebraucht hat: davon zeuge mein Beinamen
Coriolanus

die ihr von Kalischer ganz vortrefflich zugeschriebene Eignung besitzt: „Ein Rhythmus ist geschaffen. Aber geschaffen. Herausgestiegen wie aus einer Gärung, in die die Shakespearesche Stelle die Seele setzt, und diese Übertragung χ damit über die matte „Paraphrase“ der älteren Übersetzung leuchtend hebt:

Mein Nam' ist Cajus Marcius, der dich selbst
Zuerst und alle deine Landsgenossen
Sehr schwer verlegt' und elend machte; zeuge,
Mein dritter Name Coriolan

so stammt die wegräumende Gewalt und unantastbare Wucht der Neuschöpfung in ihrem Letzten nicht aus dem Rhythmus und auch nicht aus der Gärung, sondern aus einem sicheren, urtümlichen und umfanglich darstellbaren Vorgang: der lebendigen Wiederempfängnis der heroisch-kultischen Geistverfassung, in der Shakespeare den Coriolanus aus sich setzte. Das große Atmen einer zeitlos überweltlichen Gestalt, vor der der Dichter in Schauer fällt, weil sie ihm zum halb göttlich fliegenden Gebild seiner eigenen, innerlich erfahrenen, gegenwärtigen Welt wird, warf ihn aus den Gleisen gewohnter Sprache, schleuderte ihn in die Maße seines gigantischen Gesichts, das aus der willfährigen Sprache die originäre Sprachform seines Blutes zeugte. Darum das:

thereto witness may
My surname Coriolanus.

Der Rhythmus ist vom Kult des irdischen Halbgotts geschaffen, ist das Maß irdisch schreitender Füße, die ihr eigen Wesen vergöttlicht erlebten und ihm zueilen, in ihrem Schritte von seinem Anschauen, dem Drang seiner Nähe

bestimmt: es ist das besondere Maß des neuen Kultus des Menschen-Heros. Dies Maß war in dem neuen Dichter, bevor er dem Shakespeare nahte, selbst erweckt; es war es, das ihn in die große Nähe drängte, und es erfüllte sich als ein selbständiges, sich sättigendes Genügen in der vollen Aufnahme und Wiedergeburt des meisterlichen Maßes:

„dabon zeuge mein Beiname
Coriolanus.“

So wird und so allein der Shakespeare zu einem „Dichter“ auch für uns Deutsche. Aber leuchtendere, eindringlichere und umfassendere Zeugnisse, als sie Kalischer hat, gibt es für die nun erst erfolgte Erweckung des unbedingt Dichterischen, des unmittelbar seherischen Ausdrucks der Welt, für die nun erst erfolgte Erlösung der unwiderleglich und unbezweifelbar wahr von Shakespeare herausgeformten Urseinsformen.

Des Genius gewaltig zeitenübergreifendes allmenschliches Hinströmen der Liebe:

And yet I wish but for the thing I have.
My bounty is as boundless as the sea,
My love as deep; the more I give to thee,
The more I have, for both are infinite.

(Romeo und Julia II, 2.)

ist bei Schlegel noch eine Möglichkeit, ein zeitlich zufälliges Sosein, eine Umsetzung, Umschreibung, Umredung des Ewigen in die stellvertretenden Formen einer zeitlichen Konvention.

Allein ich wünsche, was ich habe, nur.
So grenzenlos ist meine Schuld, die Liebe
So tief ja wie das Meer. Je mehr ich gebe,
Je mehr auch hab' ich: beides ist unendlich.

In der Gundolf'schen Umdichtung erst hat sich der Urgrund befreit, das Zeitvernichterische, Grundgesetzliche, die seherisch aufgefangene Form durchwaltender Blutsmächte; hier erst sind die Bänder bedingter, mechanisierter, künstlich bewegter Sprache zerrissen, sich in ihren unfänglich aufgelockerten Urbestand gestürzt und aus ihm ihr eingeborenes identisches und allbedeutendes Dasein herausgezeugt. Statt des an- und übergedichteten, in hundert Schlifsen facettierten „Liebesduetts“ starrt und wundert der überpersönliche, das Gesicht der Welt tragende Kosmos des Gros selbst:

Und doch, ich wünsche nichts, als was ich habe.
An Güte bin ich grundlos wie das Meer,
An Liebe grad so tief. Je mehr ich gebe,
Je mehr ich habe: beides grenzenlos.

Das gleiche Sichtbarmachen des dichterischen, körperhaften Urseins an Stelle seiner literarischen, konventionellen Umschreibung und Andeutung durch Beziehungen an hundert andern Stellen und überhaupt im ganzen Werk!

Man höre

Schlegel in „Romeo und Julia“ (II, 2):

Ich bin kein Steuermann, doch wärst du fern
Wie Ufer, die das fernste Meer bespült,
Ich wagte mich nach solchem Kleinod hin.

Gundolf:

Ich bin kein Steuermann, doch wärst du fern
Wie weiter Strand vom fernsten Meer bespült,
Ich wagte mich auf solche Kauffahrtei.

Schlegel in „Romeo und Julia“ (I, 5):

Entweihet meine Hand verwegen dich,
O Heil'genbild, so will ich's lieblich küßen.
Zwei Pilger, neigen meine Lippen sich,
Den herben Druck im Kusse zu versüßen.

Dagegen Gundolf:

Wenn die unheilige Hand zu nahe war
Dem heiligen Schrein; zur sanften Sühne muß
Mein Mund dann — ein errötend Pilgerpaar —
Glätten den rauhen Druck mit zartem Kuß.

Tieck in „Othello“ (I, 3):

So sprach ich denn von manchem harten Fall
Erschütternder Gefahr zu See und Land,
Von knapper Rettung aus toddroh'nder Bresche;
Wie mich der stolze Feind gefangen nahm
Und mich als Sklav' verkauft', wie ich erlöst ward;
Und meiner Reisen wundervolle Fahrt:
Wobei von weiten Höhlen, wüsten Steppen,
Steinbrüchen, Felsen, himmelhohen Bergen
Zu melden war im Fortgang der Geschichte.

Gundolf:

Da sprach ich von verhängnisvollen Lagen,
Erregendem Geschie in Flut und Feld,
Haarscharfer Flucht aus tödlich droh'nder Brandung,
Wie mich der freche Feind gefangen nahm,
Zu Knechtschaft mich verkauft, ich mich befreite
Und hielt in meiner Reise Abenteuer.
Von weiten Höhlen, öden Wüsten, rauhen
Bergstürzen, Felsen, himmeltragenden Gipfeln
Hatt' ich zu sprechen Anlaß.

Tieck in „Antonius und Kleopatra“ (I, 5):

Aus Nestlingsjahren,
Wo kaum mein Urteil flügge! Kaltes Herz,
Das noch wie damals spricht!

Gundolf:

Meine grafsigen Tage,
Als ich grün von Verstand war, kalt von Blut —
Zu sprechen, wie ich da sprach!

Dazu vergleiche man Shakespeare selbst:

My sallad days
When I was green in judgment — cold in blood,
To say as I said then!

Unter die Andeutung von Vorgang, Begebenheit, Rede, die der Oberflächen- ausdruck des dichterischen Gestichts sind, ist zu diesem selbst, dem Gebild eines eigenen, wesenhaften, dem Dichter ursprünglich offenbarten und in seiner ursprünglichen Wesenhaftigkeit einzig erregenden Lebens hinabgetaucht, dieses selbst in den ganzen Dichtungskomplex Bild für Bild und Wort für Wort wieder hinaufgeleitet und er so von innen her zu seiner ursprünglich umfänglichen, unmittelbar ergreifenden dichterischen Ganzheit und Leibhaftigkeit wiederhergestellt. Nicht das Bild, das Wort, das Drama ist wieder neu und eindrucksvoll: der Dichter ist zum ersten Male deutschem Wesen gegenwärtig und die Sprache nichts weiter als das unerläßliche, ihm untrennbar zugeborene Organ, mit dem er sich vergegenwärtigt. In dieser ungeheuren Erweiterung nehme man das Ereignis dieser Shakespeare-Übersetzung. In bedingungs- und grenzenloser Hingabe, mit der heute schon wieder einige fähig und gewohnt wurden, das ursprünglich Dichterische zu umfassen, nahe man dem Genius, der heute und heute zum ersten Male mit der überwältigenden Unmittelbarkeit eines Dichters aus unserm Blute unter uns tritt.



Die politische Lage in England

Von Dr. Hans Plehn-London



Die Verfassungskonferenz ist gescheitert. Das Parlament ist wieder zusammengetreten, aber nur, um in kürzester Zeit von neuem aufgelöst zu werden. Es sind fünf Monate her, daß die Regierung und die Führer der Opposition übereinkamen, die brennende Verfassungsfrage an eine Kommission zu verweisen. Die Trauer um König Eduard hatte den allgemeinen Wunsch geweckt, eine friedliche Lösung des Konflikts zu finden; der neue König selbst legte großen Wert darauf, daß die ersten Anfänge seiner Regierung von einem neuen heftigen Wahlkampf und einer schweren Verfassungskrise verschont blieben. Liberale wie Konservative gingen auf die Anregung des Königs um so bereitwilliger ein, als sie von den ununterbrochenen parlamentarischen Kämpfen des letzten Jahres, den unmittelbar darauffolgenden Wahlen und der gegenwärtigen Session so erschöpft waren, daß ihnen jeder stichhaltige Grund für einen Aufschub der Wahlen willkommen sein mußte. Man konstituierte also eine Konferenz, die aus je vier Führern der Regierung und der Opposition bestand; die sollten versuchen, einen Kompromiß herzustellen, der für beide Parteien annehmbar wäre. Es war ein neues verfassungspolitisches Experiment, das damit gemacht