



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Groth, Ernst: Goethes Faust in englischer Bearbeitung

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



Goethes Faust in englischer Bearbeitung

Von Ernst Groth



für den geistigen Standpunkt einer Zeit, für ihre literarische Bildung und ihr künstlerisches Urteil ist nichts charakteristischer als die Art, wie sie sich bedeutenden Kunstwerken des Auslandes gegenüber verhält. Weit mehr als die Schöpfungen der Natur behalten die Werke des Geistes ihre aktiven und ihre verborgnen Eigenschaften und Kräfte; aber die Reaktionsfähigkeit der Gesellschaft, ihr Aufnahmehedürfnis und die zur Verarbeitung notwendige Wahlverwandtschaft oder Kongenialität ändern sich von Geschlecht zu Geschlecht beständig. Das Schicksal der Wagner'schen Musikdramen in Frankreich, der bald stärker bald schwächer werdende Einfluß der Shakespearischen Dichtungen in Deutschland, das erneute Auftauchen früherer, scheinbar überwundner philosophischer Systeme in unsrer Zeit sind solche Beispiele, aus denen die vergleichende Völkerpsychologie, die vergleichende Kunst- und Literaturwissenschaft interessante und lehrreiche Schlüsse zu ziehen vermögen.

Die geistigen Beziehungen und Wechselwirkungen der Völker untereinander sind freilich überall beständigen Schwankungen unterworfen, aber kein Kulturvolk hat seit je eine so geringe Reaktionsfähigkeit gegen das literarische Leben des Auslandes gezeigt wie das englische. Diese geringe Assimilationskraft der englischen Volksseele tritt besonders deutlich hervor, wo es sich um die Aufnahme, das sichere Verständnis und Macherleben fremder, namentlich der deutschen Dichtungen handelt. Der wirklich tiefgreifende, neues Leben schaffende Einfluß der deutschen Literatur auf die englische ist deshalb verhältnismäßig gering. Die Frage, was die englische Literatur dem Auslande zu verdanken habe, hat neuerdings Professor Thomas Tucker in seinem Werke *The Foreign Debt of the English Literature* ausführlich behandelt, aber die Einwirkung Deutschlands hat er auf wenig Seiten abgetan: „Nirgends, sagt er, sehen wir deutschen Einfluß in der Form oder in dem Charakter unsrer Dichtung. Der Grund dafür ist vielleicht in der großen Ähnlichkeit der beiden Literaturen zu finden.“ Nein, der Grund liegt tiefer; er liegt vor allem darin, daß die meisten klassischen Werke Deutschlands einen starken philosophischen Einschlag haben, und daß der Durchschnittsengländer allem Spekulativen, vor allem dem Religionsphilosophischen und den ethischen Betrachtungen möglichst weit aus dem Wege geht. Nur so ist es zu erklären, daß Tennyson für Goethes Faust

nicht das geringste Verständnis hatte, ja eine offenbare Antipathie empfand, daß ihm, wie den meisten seiner Landsleute, für das sichere Erfassen der im Faust ausgesprochenen Menschheitsprobleme das Organ völlig fehlte.

Es ist für die literarische Urteilsfähigkeit und den Wirklichkeitsinn der Engländer sehr bezeichnend, daß ihnen Goethes Leben stets interessanter gewesen ist als seine Dichtungen, und daß ihnen Lewes Werk über Goethe trotz den starken Mängeln immer noch wertvoller erscheint als alle deutschen Biographien. Ein Kritiker in der Graphic vom 10. Oktober 1908 nennt es a book to which so many of us owe a larger intellectual debt than we can wholly realise even to ourselves. Aber Goethes Dichtungen selbst haben auch in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, trotz den Goethefreunden wie Clough, Matthew Arnold, Edward Dowden, im Herzen des englischen Volkes noch immer nicht die ihnen zukommende Stelle gefunden — am wenigsten Goethes Faust, obgleich die englischen Goethegesellschaften und die mehr als dreißig englischen Übersetzungen oder Übersetzungsversuche das Verständnis hätten vermitteln können. R. G. Mford hat im siebenten Bande der Publications of the English Goethe-Society (1891/92) die frühesten Kritiken über Goethes Faust zusammengestellt. In der ersten aus der Monthly Review vom Jahre 1810 stammenden sagt der Rezensent sehr bezeichnend: „Die Abgeschmacktheiten dieses Stücks sind so zahlreich, die Obszönitäten so häufig, die Lästerungen so plump und die Schönheiten so ausschließlich dem deutschen Geschmack angepaßt, daß wir den englischen Studenten der deutschen Literatur weder die Einführung, noch weniger die Übersetzung mit gutem Gewissen empfehlen können.“ Mit diesem vernichtenden Urteil war dem Werke Goethes ein Stempel aufgedrückt, dessen Wichtigkeit noch heutzutage von vielen Engländern anerkannt wird. In das selbe Horn stieß 1813 die Edinburgh Review mit der Bemerkung: „Eine gewaltige Kraft, das gestehen wir zu, steckt in diesem höchst hassenswerten Werk eines Genies, aber die ganze Macht der Phantasie wird hier aufgeboten, um den Zauber zu zerstören, mit dem die Poesie das menschliche Leben umgeben hat.“ Sogar der Herold der deutschen Literatur, Samuel Coleridge, wandte sich von Goethes Faust entschieden ab; er sagt darüber im Table Talk (herausgegeben 1835): „Vor vielen Jahren wurde ich einmal gedrängt, Faust zu übersetzen . . . Aber damals kämpfte ich mit mir, ob es meinem moralischen Charakter gezieme, vieles, was ich für gemein, frivol und gotteslästerlich hielt, ins Englische zu übersetzen.“

Erst nachdem Carlyle 1822 in der Edinburgh Review die hohe literarische und ethische Bedeutung der Dichtung ins rechte Licht gerückt hatte, traten die puritanischen Bedenken immer mehr zurück, und man wagte sich, nachdem John Anster schon 1820 im Blackwood Magazine einige Szenen wiedergegeben hatte, auch an vollständige Übersetzungen. Bis zum Jahre 1908 erschienen nahe an vierzig Übertragungen; aber die meisten sind ohnmächtige Versuche, Umbichtungen und Paraphrasen voll von Mißverständnissen, naiven Fehlern

und pietätlosen Entstellungen. Die aus dem Jahre 1839 stammende Faust-Übersetzung von Jonathan Birch, die schlimmste von allen, hat dadurch eine traurige Berühmtheit bekommen, daß der Erfinder der Beechams Pills sie 1886 wieder herausgab und sein Abführmittel auf jeder Seite ankündigte. In der anregenden Studie: Die englischen Übersetzungen von Goethes Faust (Halle a. S., 1907) zählt L. Baumann fast alle auf. Ausführlicher, gleichsam als typische Erscheinungen und als Ergänzung zu einer Abhandlung der Manchester Goethegesellschaft, *The five best English translations of Faust* (1887), werden in dieser Schrift behandelt die Übersetzungen von Hayward (1833), von Anster (1835), von Martin (1865), von Swanwick (1849), von Taylor (1871) und von McIntock (1897). Die Übersetzung von Hayward ist in Prosa verfaßt; nur da, wo es sich um stark lyrisch gefärbte Stellen handelt, gibt er seiner Sprache eine gewisse rhythmische Bewegung. Trotzdem ist sie vielfach ungenau, banal und unklar; aber die Arbeit hat ihre Verdienste besonders da, wo volkstümliche Redensarten durch entsprechende englische wiedergegeben werden. So übersetzt er zum Beispiel die Stelle:

Aber ist eine im ganzen Land,
Die meiner trauten Gretel gleicht,
Die meiner Schwester das Wasser reicht,

mit: but is there one in the whole country to compare with my dear Margaret, — who is fit to hold a candle to my sister?

Die spätern Übersetzer haben diese Prosaübertragung natürlich mit mehr oder weniger Kritik und Verständnis ausgenutzt. Eine Nachdichtung, die die Größe und Schönheit des Originals kaum ahnen läßt, und die Charaktere Fausts und Gretchens stark entstellt, hat Anster geliefert (auch in der Tauchnitz Edition). Näher kommt dem Original die Übersetzung von Martin; sie enthält manche wohlgelungne Partien, aber der poetische Gehalt, das leidenschaftliche Gefühl und die Gedankenfülle wurden durchaus nicht wirkungsvoll genug erschöpft. Anna Swanwick sucht in ihrer Arbeit (neuherausgegeben 1905 von Karl Breul) durch archaische Ausdrücke und Wendungen zu ersetzen, was ihr an poetischer Gestaltungskraft fehlt. Manche Wendungen sind nicht ohne Humor und Anschaulichkeit, so zum Beispiel: What! with the devil hand and glove für: Bist mit dem Teufel du und du.

Eine eingehende Schilderung läßt L. Baumann der Übersetzung des Amerikaners Bayard Taylor zuteil werden. Taylor, der zuletzt amerikanischer Gesandter in Berlin war, wo er 1878 starb, war nicht nur ein gründlicher Kenner der englischen Sprache, sondern er hatte auch das Glück, da, wo er dem deutschen Sprachgenius nicht ganz folgen konnte, in seiner Frau, der geistvollen Marie Hansen, eine kluge und gewandte Helferin zu finden. Nicht nur die Deutsch-Amerikaner, sondern auch die Engländer haben in der Taylorschen Übersetzung immer ein Werk von großer poetischer Schönheit und packender Gewalt gesehen. In der jüngsten Zeit aber ist gegen dieses Urteil protestiert

worden. Die Amerikanerin Juliana Haskell hat Taylors Übersetzung einer scharfen Kritik unterzogen (Bayard Taylor's Translation of Goethe's Faust, New York, 1908), und sie kommt zu folgendem Ergebnis: „In gewissem Sinne ist Taylors Faust nicht englisch. In gewissem Sinne ist er nicht mehr Goethes. Taylor hat uns einen Faust gegeben, dessen Form oft von einer photographischen Treue ist. Aber er hat die ganze Poesie des Originals so latinisiert, verfälscht, verwässert, verflacht und abgewalzt, daß er seiner Übersetzung jede lebensvolle Ähnlichkeit genommen hat.“ Juliana Haskell's Kritik ist in diesem Umfange stark übertrieben; sie ist auch bei Amerikanern nicht ohne Widerspruch geblieben. Die Beurteilerin kennt zwar den Genius der englischen Sprache genau, aber dem der deutschen steht sie nicht nahe genug, um Original und Übersetzung in allen Lichteffekten und Schattierungen richtig vergleichen und beurteilen zu können.

Als Goethe Gérards französische Übersetzung des Faust gelesen hatte, sagte er zu Eckermann: „Der Faust ist doch ganz etwas Incommensurables, und alle Versuche, ihn dem Verstande näher zu bringen, sind vergeblich. Auch muß man bedenken, daß der erste Teil aus einem etwas dunkeln Zustande des Individuums hervorgegangen. Aber eben dieses Dunkel reizt die Menschen, und sie mühen sich daran ab, wie an allen unauflösbaren Problemen.“ Zu den unauflösbaren Problemen gehört noch mehr die Aufgabe, den „etwas dunkeln Zustand des Individuums“ in einer fremden Sprache wiederzugeben. Die deutsche Sprache hat unendlich viele Ausdrücke, bei denen wir neben dem Grundton viele Overtöne mitklingen hören, sie hat zahlreiche Worte und Wendungen, die in unserm Geiste bestimmte Ideenassoziationen aufwecken, bestimmte malerische Vorstellungen hervorrufen und unsre Seele in bestimmte musikalische Stimmungen mit ganz bestimmten melodischen und rhythmischen Reizen versetzen. Bayard Taylor hat diese Eigentümlichkeit der deutschen Sprache und insbesondre der Goethischen wohl erkannt. In den für den englischen und den deutschen Philologen sehr interessanten Anmerkungen zu seiner Übersetzung, in denen er oft auf den Unterschied zwischen dem englischen und dem deutschen Sprachgenius hinweist, sagt er: *There are words, it is true, with so delicate a bloom upon them that it can in no wise be preserved, but even such words will lose less when they carry with them their rhythmical atmosphere.* Trotz Juliana Haskell muß man doch gestehn, daß Taylor mit seiner dichterischen Kraft und Tiefe, seinem feinen Gefühl für Rhythmus und Melodie und seiner staunenswerten Sprachvirtuosität dem Original näher gekommen ist als alle andern Übersetzer.

Mißverständnisse und falsche Töne gibt es natürlich auch bei ihm. Der Vers zum Beispiel: *Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann, findet sich fast bei allen Übersetzern in der Auffassung: My father was a sombre brooding brain.* Bei Taylor kommen aber derartige Entgleisungen weniger vor als bei andern Übersetzern, zum Beispiel bei McIntock, der in seinem 1897 erschienenen

Werke die schlimmsten Übersetzungsfünden begeht. L. Baumann hat eine ganze Reihe zusammengestellt. Weh dir, daß du ein Enkel bist, gibt McIntock zum Beispiel wieder mit: Hadst thou a grandsire? o forlorn! Den Vers: So steigt der ganze Himmel zu dir nieder, mit: It's heaven on earth, though outside freeze December! Den Vers: Und fühle mich in Liebestraum zerfließen! mit: In love-dreams I dissolve now, mere wax-hearted! Aber wir wollen mit den Übersetzern nicht zu streng ins Gericht gehen; es gibt leider auch unter den deutschen Übersetzern englischer Schriftsteller manchen, der Beiträge zur unfreiwilligen Komik liefert, so wenn er zum Beispiel leaven (Sauer- teig) mit leaves (Laub) verwechselt oder hooky neck mit Hafennase (!) übersetzt. Die edle Zunft der literarischen Bedmesser stirbt hüben und drüben nicht aus. Das gute Übersetzen ist eine schwierige Sache; wer dem fremden Schriftsteller nicht kongenial ist oder seines Geistes nicht wenigstens einen Hauch verspürt hat, der sollte die Hand davon lassen.

Goethes Faust auf die englische Bühne zu bringen, hat schon manchen Theaterunternehmer gereizt. Man meinte, ein geschickter Macher könnte daraus auch für das große englische Publikum, nach dem Vorgang von Gounod, ein wirkungsvolles Melodrama zusammenstellen. Tatsächlich hat denn auch der Maler und Theaterschriftsteller William Bills für Henry Irving, einst den Leiter des Lyceums, schon vor einer Reihe von Jahren aus Goethes Faust eine Art von Ausstattungstück zusammengeschrieben. Aber der Bühnenerfolg, oder richtiger der Kassenerfolg — denn das ist auch in England die Hauptsache —, entsprach trotz der starken Reklame nicht ganz den Erwartungen. Bills hatte mit dieser literarischen Falschmünzerei noch weniger erreicht als der italienische Komponist Boito mit seiner aus dem Jahre 1868 stammenden Oper *Mefistofele*. Aber der Gedanke, Goethes Faust für die englische Bühne nutzbar zu machen, wurde damit nicht zu Grabe getragen. Im vorigen Jahre ist der Versuch mit besonderm Hochdruck aufgetaucht. Die beiden Bühnenschriftsteller Stephen Phillips und F. Comyns Carr haben sich an die Aufgabe herangemacht, die große deutsche Gedankensymphonie in ein raffiniertes Ausstattungstück nach englischem Geschmack zu verarbeiten*) oder, wie sie es nennen, zu „adaptieren“. Wie man effektvolle Szenen aufbauen kann, das hat Phillips schon durch seine Stücke *Herodes* und *Nero* erfolgreich bewiesen, und Joseph Comyns Carr versteht es vortrefflich, zum Beispiel in seinem Drama *Tristram and Iseult*, wirkungsvolle melodramatische Töne anzuschlagen. Beide ergänzen sich also für ein solches Attentat vortrefflich; sie sowohl wie der Theatermanager Beerbohm Tree kennen die Seele des Londoner Publikums von His Majesty's Theatre genau, und sie wissen, was sie ihm, vor allem der Schaulust, bieten müssen.

*) Faust, Freely Adapted from Goethe's Dramatic Poem (London, Macmillan and Co., 1908).

Mit verblüffender Gewissenhaftigkeit ist in dieser Verarbeitung des Faust denn auch alles vermieden worden, was an die Denkkraft, das stille Nachsinnen, die innere Sammlung irgendwelche Ansprüche machen könnte. Wenn Beethovens Eroica in lauter Militärmärsche verwandelt würde, und wir verdammt würden, das mit anzuhören, uns könnte keine tiefere Traurigkeit befallen, als wir sie beim Lesen dieses beklagenswerten Kunstfrevels empfunden haben. Und das Beschämende dabei ist: weder die beiden Bearbeiter noch die englische Kritik, mit geringen Ausnahmen zum Beispiel von E. A. Vaughan in *The Daily News*, scheint zu ahnen, welche literarische Tempelschändung mit diesem Nachwerk begangen worden ist. Es ist schon viel, wenn sich der Kritiker des *Graphic* (vom 12. September 1908) zu dem Bekenntnis versteht: *We go to see the triumphs and sensations which have been prepared for us in the way of stage management. There, at least, there is nothing to cavil at.* Das mag richtig sein. An den Triumphen und Sensationen des Maschinenmeisters, des Garderobiers und des Regisseurs hat das englische Publikum tatsächlich einen großen Spaß gehabt, um so niedriger aber ist der Begriff, den es von der wahren Bedeutung und dem innern Werte unsrer größten Dichtung erhalten hat, und das ist aus mancherlei Gründen höchst bedauerlich. An Shakespeare hat sich freilich auch mancher deutsche Theaterregisseur veründigt; aber solche theatralische Parikatur wie diesen Faust von Phillips und Carr hat noch keiner auf die Bühne zu bringen gewagt.

Das Stück beginnt mit dem Prolog. Gottvater tritt natürlich nicht auf, auch spielt die Szene nicht im Himmel, wie Goethe angibt, sondern auf einem Gebirge zwischen Himmel und Erde, denn der Teufel dürfe doch nicht den Himmel betreten. Die Erzengel Raphael, Gabriel und Michael erscheinen; ein leiser Gesang der unsichtbaren Engel ertönt von oben. Die Anfangsverse mit ihrem holprigen Rhythmus lassen alles andre nur keine poetische Stimmung aufkommen:

The sun his ancient music makes,
Rolling amid the rival spheres;
Still his predestined course he takes
In thunder speed throughout the years.

Mit dem Auftreten von Mephistopheles beginnt die Verballhornung Goethes, die durch die öden geistlosen Zudichtungen der Bearbeiter oft geradezu lähmend wirkt. Der volkstümliche Ton der Goethischen Sprache, diese wunderbare Mischung von Hoheit, Humor und schalkhafter Ironie, ist den Übersetzern oder Bearbeitern ganz unverständlich geblieben. Alle Schönheit des Ausdrucks, alle Tiefe der Gedanken, alle Kraft der Empfindung ist überall verdrängt durch ein hohles theatralisches Pathos oder durch aufdringliche Außerlichkeiten. Mephisto ruft den Engeln zu: „Heil meinen einstigen Freunden, nun meinen Feinden! Dieses neutrale Gebirge zwischen Hölle und Himmel darf der Verbannte noch betreten; hier darf sich meine Finsternis mit euerm Lichte vermischen.“ Er bittet einen Engel, den Vertreter des Herrn, um die Erlaubnis, eine irdische

Seele zu verführen. Nicht ein Theolog solle es sein, der nach der Wahrheit blinzele und mit Worten spiele, nicht ein orientalischer Herrscher, der über Millionen von Sklaven gebiete, nicht eine einfältige Klosterfrau — des Himmels besten Diener wolle er wählen, the famous Doctor Faust. Aber Raphael warnt ihn, sein Versuch würde vergebens sein, denn eine geheime Macht könne Mephisto nicht begreifen und nicht besiegen. Durch eine Frauenseele würde Faust schließlich doch gerettet werden. „Willst du nicht endlich von dem vergeblichen Kampf gegen den Himmel abstehen?“ ruft ihm Raphael zu. Aber Mephisto wirft sich in die Brust und donnert ihm die bombastischen, bald an Milton, bald an Marlowe erinnernden Verse entgegen:

Never! Until that hour when the Usurper,
 Who wrested from my mother Night her reign,
 And fevered Chaos with his blistering stars,
 Shall be himself deposed, consent, and cease,
 For this same light but lives by what it breeds,
 A carrion offspring suckled by the sun.
 And never will I cease this war with Heaven
 Till the bound elements shall mutiny,
 And the imprisoned thunder shall be freed,
 And old tremendous blasts shall fly abroad,
 And all his millions of rash fires be quenched;
 And space shall be again as once it was
 Ere he disturbed us with his fiery (!) brain.
 Timeless and tideless, limitless and dark!
 Mother! Still crouching on the bounds of light,
 With face of sea and hair of tempest, still
 Huddled in huge and immemorial hate,
 Behold thy son, and some dark aid extend!
 So, Faust, to win this wager and thy soul,
 Pass we from Heaven across the Earth to Hell.

Der Donner rollt, die Szene verdunkelt sich, Mephisto fährt mit ausbreiteten Flügeln plötzlich wie ein Blitz hinunter auf die Erde.

Der erste Akt führt uns in Fausts Studierzimmer. Mit dem Monolog sind die Bearbeiter bald fertig; die Hauptsache bleibt das Hereinfluten des Mondlichts und das Erscheinen des Geistes in einer Flamme. Auch das Gespräch mit Wagner ist schnell abgetan. Dann kommt die leuchtende Phiole an die Reihe, die Osterglocken und der Gesang der Chöre. Aber Faust ist noch nicht ganz dem Leben zurückgewonnen; er nimmt die Giftschale noch einmal auf. Da fällt ihm ein, daß er noch nicht das böse Prinzip, den Geist des Chaos, angerufen habe. Er zitiert den Spruch der Viere. Im Ramin schlägt eine Flamme empor, und aus dem Dampfe taucht allmählich die Gestalt Mephistos auf. Der Osterpaziergang und die Stelle mit dem Pudel haben durch dieses Zusammenfügen der Szenen natürlich fallen müssen, leider, denn gerade der Pudel hätte dem englischen Publikum hier unfägliches Vergnügen bereitet. In dem Dialog zwischen Faust und Mephisto und in dem zwischen Mephisto und

dem Schüler sind selbstverständlich nur die Partien geblieben und „adaptiert“ worden, die auf der Bühne dem Kulissenreißer die stärkste Wirkung versprechen. Die Verfälschungen, Verwässerungen und Mißverständnisse sind gerade in diesen Szenen so unerträglich, daß man mit Goethes Pudel heulen und bellen möchte. Die Verse zum Beispiel:

Grav, teurer Freund, ist alle Theorie,
Und grün des Lebens goldner Baum,

finden wir hier wieder in den Worten:

The fruit of knowledge hangs upon the tree
And only needs the plucking.

Mephisto schreibt dem Studenten ins Stammbuch die Worte: *Be self-possessed and thou shalt own the world*; den sarkastischen Humor der lateinischen Worte haben die Bearbeiter offenbar gar nicht verstanden.

Wieder rollt der Donner, die Szene verdunkelt sich, Nebel und Dampf erheben sich, die Wolken steigen auf und nieder, sodaß es scheint, als flögen Mephisto und Faust durch die Luft; wenn die Wolken verschwunden sind, sieht man die beiden auf einem Felsen neben der Hexenhöhle stehn. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß diese Szene mit all den kreischenden Meerkrägen, dem dampfenden Zauberkessel und der tobenden Heze auf die englischen Zuschauer einen besonders starken Eindruck gemacht hat, *superbly horrible*, sagt der Kritiker des Standard. Unter Donner und Blitz verwandelt sich der alte, lebensmüde Faust in einen jungen und liebeglühenden Gentleman.

Der zweite Akt führt uns auf den Marktplatz einer mittelalterlichen deutschen Stadt. An einer Seite ist ein Wirtshaus, draußen an der Tür steht ein Tisch, an dem Studenten und Soldaten sitzen. An der andern Seite des Platzes sieht man die Stufen, die zur Kirche führen. Bald hört man die Trommel der abmarschierenden Soldaten. Margarete und Valentin erscheinen, vor der Kirche nehmen sie voneinander Abschied; sie geht in den Gottesdienst, er zieht in den Krieg. Während die Soldaten über die Bühne marschieren, stehen Mephisto und Faust an den Stufen der Kirchentür. Sie treten an den Tisch der Studenten, und nun spielt sich der bekannte Weinzauber ab. Als Beispiel für die Verballhornung mag die Wiedergabe der Stelle dienen, wo Brander Champagnerwein verlangt: Ein echter deutscher Mann mag keinen Franzen leiden, doch ihre Weine trinkt er gern:

Your cultured patriot calls an alien brand
And fills his Prussian paunch with Gallic wine.

Sobald die Studenten wieder in die Räume der Taberne hineingetorkelt sind, hört man die Klänge der Orgel, und die Andächtigen kommen aus der Kirche, darunter auch Gretchen; sie bleibt an den Stufen stehn und reicht einem Kinde eine Blume. Faust nähert sich ihr, aber sie weist ihn ab:

I am no lady, sir, nor am I fair,
And have no need of escort on my way.

Während Faust und Mephisto Pläne schmieden, kommt eine Schar Priester aus der Kirche, vor ihnen einer, der ein Kreuz trägt. Mephisto fährt zusammen und verschwindet mit Faust.

Nun folgt die Szene in Gretchens Zimmer, dann mehrere im Garten — alles trocken, prosaisch lebern, beraubt jedes zarten poetischen Hauchs. Der zweite Akt endet damit, daß Gretchen für Faust das Gitter öffnet, die Tür schließt sich, und Mephisto ruft: *Ay, truly thine and mine in one!*

Es würde uns hier zu weit führen, den dritten und den vierten Akt noch eingehender zu behandeln. Die Szenerie im dritten ist ein Brunnenplatz an der Kirche, rechts von der Kirche sieht man Gretchens Haus. In einer Nische der Kirchenmauer steht ein Muttergottesbild. Am Brunnen ist eine Gruppe von Mädchen beschäftigt, ihre Krüge zu füllen. Gretchen kommt hinzu, sie betet vor dem Heiligenbild und geht dann in die Kirche. Die Szene verdunkelt sich, und die Kirchenmauer wird transparent, sodaß man die Andächtigen sehn kann. Mephisto schleicht sich hinein und spielt den bösen Geist; er beugt sich über Gretchen, und während der Chor singt, spricht er ihr die strafenden Worte ins Ohr. Sie wird ohnmächtig. Die Vision schwindet, und man sieht wieder die dunkeln Mauern der Kirche; draußen auf dem Platz erscheinen die Studenten. Der Bürgermeister mit der Stadtwache kommt und besetzt Gretchens Haus. Die Landsknechte, von Valentin geführt, kehren zurück aus dem Kriege. Valentin erfährt, daß seine Schwester des Mordes angeklagt worden ist und verhaftet werden soll. In diesem Augenblick erscheinen Faust und Mephisto; es kommt zum Kampfe, Valentin fällt.

Im vierten Akt wird uns die Walpurgisnacht vorgeführt, natürlich wieder mit Donner, Blitz und tobendem Sturm. Die Hexen fliegen durch die Luft kreischend und mit gellendem Lachen. Die Felsen bersten und stürzen zusammen. Bäume werden entwurzelt und krachen nieder in den Abgrund, vor dem Mephisto und Faust stehn. Die Hexen rühren in ihrem Kessel, und unter dem Gesang des Chores erscheinen die Königinnen der Liebe: zuerst Helena, dann Kleopatra, dann Messalina und endlich wider alle Verabredung auch Gretchen mit ihrem toten Kinde zu Füßen. Mit betäubendem Donner und wildem Geschrei der Hexen endigt der Brockenzauber. Hier ist das Ausstattungsstück auf dem Höhepunkt des Effekts. Der Kritiker des Standard ruft ergriffen aus: *these pictures of Hades are as imaginative as they are awful, as fascinating as they are hideous.* Die zweite Szene führt uns in Gretchens Gefängnis. Faust will sie befreien, aber sie stirbt in seinen Armen. Er sagt sich von Mephisto los und ist entschlossen, der entflohenen Seele seiner Geliebten nachzueilen. Wolken verdunkeln die Szene, und wir sehen zum Schluß wieder die Szenerie des Prologs. Der Engelchor singt. Gretchen liegt zu den Füßen Raphaels, und die andern Engel haben sich um sie gruppiert. Mephisto erscheint unten und verlangt Fausts Seele, aber der auf dem höchsten Gipfel stehende Engel weist ihn zurück mit den Worten: „Durch eines Weibes Seele hast du ihn

heimgeführt.“ Engel kommen und bringen Fausts Seele. Gretchen erhebt sich und breitet sehnsüchtig und verzeihend ihre Arme zu ihm aus; und während Mephisto ausruft: „Ich will das Böse, und ich wirke das Gute“, fällt der Vorhang.

Man sieht, diese Bearbeitung ist das Machwerk rücksichtsloser Virtuosen und raffinierter Effekthascher, und es ist sehr zu bedauern, daß sich Stephen Phillips und Comyns Carr zu solchem literarischen Sakrilegium bereit gefunden haben. Als Entschuldigung kann nur die Tatsache dienen, daß sie den tiefen Sinn der großen deutschen Gedankensymphonie gar nicht erkannt haben, daß sie dem deutschen Genius, dem deutschen Gemütsleben ganz fremd gegenüberstehen. In der Ankündigung des Stückes sagen sie zwar, sie hätten mit liebevoller Ehrfurcht die literarischen und philosophischen Eigenschaften von Goethes Werk (the literary and philosophical qualities) zu bewahren gesucht, wobei sie die Ökonomie des Dramas (the constructive necessities of the drama) beobachtet hätten, aber diese Angabe entspricht nicht den Tatsachen; ihre Bearbeitung zeigt im Gegenteil nichts oder blutwenig von Goethes erhabenem Geiste. Der englischen Literatur zur bleibenden Bieder wird sie deshalb nicht gereichen.



Aus dem Florenz von heute

Von M. Fleischer



raußen tobt der deutsche Wintersturm. Er heult und stöhnt, daß man alles Ernstes glauben könnte, das wilde Heer der alten Germanengötter jage über unsern Köpfen daher. Heute wird die graue Wolkendecke nicht mehr zerreißen. Trüb und trostlos ist die Welt. Glückliche, wer in solcher Zeit Erinnerungen hat, die golden genug sind, bis in die Gegenwart hineinzustrahlen!

Meine Gedanken schweifen heute nach dem Arnotal. Der große Carducci spricht mir ganz aus dem Herzen, wenn er ausruft:

Oh, se il turbine cortese
Sovra l'ala aquilonar
Mi volesse al bel paese
Di Toscana trasportar!

zu Deutsch ungefähr:

O wenn lieblich mich der Nordwind
Auf den wilden Wirbelschwingen
Nach dem wunderschönen Lande
Von Toscana wollte bringen!

Wohl weht auch dort jetzt die oft recht kalte tramontana vom schneebedeckten Apennin hernieder, die marchesa im elektrischen Auto verschwindet bis an die Nasenspitze im molligen Pelz, der popolano holt den schabigen weiten Mantel hervor, dessen Zipfel er mit Grandezza über die Schulter wirft — auch Priester und Offiziere drapieren sich auf diese malerische Weise —, und die Hände der Frauen umklammern den Henkel des tönernen scaldino, aus dem glühende Holzkohle unter schützender Asche ihnen Wärme spendet. Aber nie ist der Himmel so unglaublich blau wie an Tramontana-

Grenzboten II 1909