

Gundolfs Shakespeare

Autor(en): **Falke, Konrad**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **5 (1909-1910)**

PDF erstellt am: **05.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-750830>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GUNDOLFS SHAKESPEARE

Von dem durch Friedrich Gundolf herausgegebenen, bei Georg Bondi in Berlin verlegten „Shakespeare in deutscher Sprache“ sind die bisher zur Ausgabe gelangten beiden ersten Bände überall mit grossem Beifall aufgenommen worden. Sie präsentieren sich in so wundervoller Ausstattung, dass das Auge nur zu leicht auf dem Äussern ruht und, in sanfter *Captatio benevolentiae* befangen vom Gewand auf den Inhalt schliesst.

Nach Erscheinen des ersten Bandes, der die Römerdramen (Coriolanus, Julius Cäsar, Antonius und Cleopatra) enthält, hat Julius Bab, der Kritiker der „Schaubühne“, das Unternehmen in einer ausführlichen Würdigung aufs lebhafteste begrüsst und aus der Neu-Übersetzung des „Coriolanus“ als Probe den berühmten Schluss der Szene zwischen Coriolan und den Frauen (V, 3) mit dem Shakespeareschen Original und der Schlegel-Tieckschen Übertragung verglichen.

Shakespeare:

Ladies, you deserve
To have a temple built you: all the swords
In Italy, and her confederate arms,
Could not have made this peace.

Schlegel-Tieck:

Ihr Frau'n verdient,
dass man euch Tempel baut; denn alle Schwerter
Italiens und aller Bundsgenossen,
sie hätten diesen Frieden nicht erkämpft.

Gundolf:

„Frau'n, ihr verdientet
Dass man euch Tempel baue. Alle Schwerter
Italiens, alle Bundeswaffen hätten
Den Frieden nicht bewirkt.“

Hier ist Gundolf tatsächlich der Kraft und Schönheit des Originals in vorzüglicher Weise gerecht geworden, ja, fast möchte man sagen, er hat das Original noch übertroffen. Die Schlegel-Tiecksche Übertragung kennzeichnet eine Stilkultur, in der der letzte grosse Dramatiker Friedrich Schiller hiess: schon die eingefügte logische Partikel „denn“ ist für eine Zeit charakteristisch, die wie das achtzehnte Jahrhundert auf Erkenntnis gestimmt war, während

Shakespeare die Logik unmittelbar aus der blossen Nebeneinanderstellung der Tatsachen und darum so mächtig für unser Gefühl sprechen lässt; und ebenso darf das eingefügte, subjektwiederholende „sie“ des letzten Verses als Symptom einer rhetorischen Zeit gelten, deren Tatsachensinn so weit geschwächt wurde, dass Fakta in der Rede zu ihrer Wirkung besondere Hervorhebung verlangten. Alle diese Zutaten, die die Durchschlagskraft des Wortes vermindern, hat Gundolf nicht; schon statt der oratorisch begrüssenden Handbewegung des „Ihr“ in „Ihr Frau'n“ setzt er, äusserlich konform dem Original, aber im Deutschen mit noch wuchtigerem Akzent, das einfache „Frau'n“; er behält ferner den Hiatus im zweiten Vers („*you: all*“) in der Übersetzung bei und erlaubt sich nicht nur das überflüssige Schlegel-Tiecksche „sie“ des letzten Verses nicht, sondern unterdrückt auch im vorletzten das entbehrliche englische „*and*“ und schafft so, mit der starken Betonung des „Den Frieden“, einen wahrhaft monumentalen Abschluss.

Dieses Beispiel zeigt, wie und mit welchem besten Erfolge Gundolf bei seiner Revision der Schlegel-Tieckschen Übertragung zu Werke gegangen ist; solche Beispiele, meint Bab, treffe man auf jeder Seite an. Ich möchte das dahingestellt sein lassen; bei einer eingehenden Prüfung eines Stückes aus dem zweiten Band, der die italienischen Dramen (Romeo und Julia, Othello, Kaufmann von Venedig) enthält, habe ich den Eindruck gewonnen, dass fast jede Seite nicht nur vorzügliche, sondern auch andere Stellen aufweist. Gerade eine dramatische, eine „gesprochene“ Dichtung darf im Ringen nach Originalität des Ausdrucks nicht schwer verständlich oder gar dem normalen Sprachgefühl zuwiderlaufend werden; ihre Wirksamkeit im Theater ist wesentlich mitbedingt von einer nicht nur markigen, sondern auch leichtfasslichen Diktion.

Diese Aufgabe — dem Dichter zu geben, was des Dichters ist und ihn dabei nicht indirekt zu schädigen, indem man den Hörer (oder Leser) befremdet — gestaltet sich gerade bei Shakespeare zu einer ungeheuer schwierigen. Wie soll die kühne, bisher nicht wiedererreichte Bildlichkeit, die sich in seiner Zeit und oft auch bei ihm selbst bis zum Schwulst versteigt, restlos in eine fremde Sprache hinübergerettet werden, zumal sie sich im Gewebe einer spitzfindigen, verzwickten Logik bewegt, deren spezifisch

englische Gedankengeleise nie die unsrigen waren und es nie sein werden? Zudem ist Shakespeares Empfindungswelt nicht nur durch die Kluft der Sprache, sondern auch noch durch eine Kluft von Jahrhunderten von uns getrennt, über die hinweg nicht einmal die englischen Originalworte für den Engländer den gleichen Gefühlswert wie zu Shakespeares Zeiten beibehalten haben. (Eine möglichst „wörtliche“ Übersetzung wäre vielleicht nur zu Shakespeares Zeit, mit den Gefühlsvalenzen des damals gesprochenen Deutsch, möglich gewesen; tatsächlich fördert eine wörtliche Übersetzung Roheiten zutage, wie sie nur für das damalige Empfinden keine poetischen Mängel bedeuten konnten.)

Was heute noch an Shakespeare wirkt, sind über dem Historischen und Sprachlichen stehende, allgemein-menschliche Erlebnisse. Zu ihnen muss sich ein Übersetzer emporschwingen und aus ihnen heraus, herab, das neue Sprachgewand schaffen; gerade weil wir über die subtile Gefühlschemie der Worte einer vergangenen Zeit niemals genau Bescheid wissen, dürfen wir nicht hoffen, dass uns eine mehr wörtliche Übersetzung notwendig auch mehr dichterische Empfindung vermitteln werde. Wie die oben angeführte Stelle aus „Coriolan“ bezeugt, kann ein glücklicher Parallelismus Ereignis werden; aber sobald der Dichter tiefer als hier — und es trifft bei Shakespeare oft zu — im Ausdruck seiner Zeit steckt, wird eine genaue Übertragung leicht zu genau und entfremdet die Handlung unserem Empfinden. Ferner muss man sich bewusst sein, dass nicht nur der Gefühlsgehalt der Worte, sondern auch der Gefühlsinhalt der poetischen Gestalten den allgemeinen Wandel mitmacht, und dass diese nur dann für uns leben, wenn wir sie mit unserem eigenen Blute füllen; hierin liegt die Direktive für den schauspielerischen Interpretator und zugleich die Grenze für die Wörtlichkeit einer sprachlichen Übersetzung.

In seiner Einleitung, die ausgezeichnete Einsichten verrät, spricht es Gundolf selbst aus, dass jede Zeit sich von einem Weltlicher wie Shakespeare ihr eigenes sprachliches Bild machen müsse, und mit Recht wendet er sich von unserm heutigen Standpunkt aus gegen die Nachdichter des vorigen Jahrhunderts, die (unter Goethes unglücklicher Führung) den Koloss allzusehr glätteten und frisierten. „Es kam mir darauf an: die dichterische Besonderheit Shakespeares nach meiner Einsicht und mit den gegenwärtigen

Kräften der deutschen Sprache wiederzugeben; nicht: seine Stücke so „schön“ als möglich, etwa in der Vollkommenheit, die mein Geschmack verlangt oder erreicht, nachzudichten oder gar über Shakespeares Text zu phantasieren“. Und weiter: „Es handelte sich darum, ganz einfach zu sagen was dastand, nicht, was auch hätte dastehen können. Nichts leichter, als deutsche, flüssige Verse hinzuschreiben, zu denen Shakespeare vielleicht ungefähr Anlass gab, die aber mit den seinigen nichts zu tun haben. Buchstabe und Geist, Inhalt und Form sind hier eins. Es galt also nicht, „den Buchstaben zu opfern, um den Geist zu retten,“ sondern den Geist im Buchstaben genau zu vernehmen. Freilich ist Wörtlichkeit und Deutschheit nicht zu vereinigen durch mechanisches Nachfahren jedes Wortes. Man muss den Gesamtfluss jedes Satzes sich tönend vorhalten, seine Verteilung der Gewichte spüren, ihn als Einheit bis in die Silben durchfühlen und nicht nur den Blankvers als dichterische Einheit empfinden, vielmehr das Ganze von Rede und Gegenrede, worin er steht: die unendliche Melodie.“

Gundolf scheint also das Ziel wie die Grenzen aller Übersetzung wohl zu kennen; wenn er dennoch eine so grosse Wörtlichkeit anstrebt — weil „übertriebenster Shakespeare immer noch echter ist als feinsten Bodenstedt“ — und wenn er auf diese Weise uns Shakespeare glaubt neu zeigen und nahebringen zu können, worauf wir zweifellos ein neues Recht gewonnen haben, so fragt es sich nur, ob seine (Gundolfs) Persönlichkeit tief genug in unserer Zeit wurzelt, um in ihrer Sprache wirklich den grossen Namen Shakespeare aussprechen zu können. Gleich bei Beginn der Lektüre merkt man an einer Äusserlichkeit — vor relativen und Dass-Sätzen steht nie ein Komma — dass der Verfasser jedenfalls in der Schule Stefan Georges wurzelt, und es hat für das ganze Verhältnis des Lesers zu dieser neuen Shakespeare-Übertragung etwas Symbolisches, dass man manchen Satz, dank dieser simplifizierten, wahrlich nicht zeitgenössischen Interpunktion, erst nach einigem Besinnen versteht: auch die Diktion ist gelegentlich von jener Art, in der sich die Feinheit (und Verschrobenheit) eines auserwählten Kreises auszudrücken beliebt und für die das allgemeine Sprachbewusstsein unserer Zeit erst (und nicht einmal immer) eine verstandesmäßige Zustimmung, noch nicht aber jene spontane Gefühlsreaktion aufbringen kann, auf die es

doch bei der szenischen Wirkung eines Dramas hauptsächlich ankommt! Das lässt mir problematisch erscheinen, ob Gundolfs Shakespeare dazu bestimmt ist, die Schlegelsche Übertragung auf der Bühne zu ersetzen; neben neuen, höchst schätzenswerten Vorzügen stehen so viele Nachteile, dass der Genuss auch bei diesem Shakespeare in deutscher Sprache kein ungetrübter ist.

* * *

Ich will (im zweiten Bande) „Romeo und Julia“ durchblättern und dabei meine Randglossen nachsehen. Unter dem vielen Vortrefflichen, das in reichem Masse und von überallher Anerkennung gefunden hat, sind mir nicht wenige Stellen aufgefallen, die mich Schlegels Übertragung und das englische Original beiziehen liessen. Fragt man sich nach den Gründen, die den neuen Übersetzer zu Abweichungen veranlasst haben, so gestaltet sich der Vergleich interessant genug.

I, 1. Auf Benvolios Frage, welcher Gram ihm die Stunden dehne, erwidert Romeo: „Dass ich entbehren muss, was sie verkürzt!“ und Benvolio:

In der Liebe?

Romeo:

Aus —

Benvolio:

Der Liebe?

Romeo:

Aus deren Gunst die mich in Liebe hält.

Weil ich diese Stelle nur in bescheidenem Masse verstand, griff ich zu Schlegel, wo sie klarer lautet:

Entbehrt Ihr Liebe? — Nein. — So ward sie Euch zuteil? —
Nein, Lieb' entbeh' ich, wo ich lieben muss!

Das ist klar und deutsch; Gundolf freilich darf sich der möglichst nahen Anlehnung an das Englische rühmen:

„In love?“ — „Aut —“ — „Of love?“ —
„Out of her favour, where I am in love.“

Wenige Zeilen weiter kommt der pretiöse, nach seiner Gefühlsfärbung kaum recht zu definierende Konjunktiv vor:

Romeo:

Ach, dass der Liebesgott trotz seiner Binde
Zu seinem Zweck auch blind die Pfade finde!

wofür Schlegel wiederum ganz natürlich hat:

Ach, dass der Liebesgott, trotz seinen Binden,
Zu seinem Ziel stets Pfade weiss zu finden!

Auch diesmal ersieht ein gewöhnlicher Sterblicher nicht, worin die Gundolfsche Version dem Original näher kommen sollte:

Alas, that love, whose view is muffled still,
Should without eyes see pathways to his will!

I, 2. Capulet:

Eh ihr zwei stolzer Sommer Welken schaut —

Verlangt das normale Sprachgefühl hier nicht „zweier“? Zumal bei Gundolf (wie derselbe Vers beweist) die Genetiv-Wirtschaft selbst in der sonst nur noch mit Vorsicht angewandten Inversion üppig blüht! — Einige Zeilen später stolpert man über folgende Interpunktions-Vexierung:

Beseht in meinem schlichten Haus heut nacht
Manch irdischen Stern der Himmel heller macht.

I, 3. Auf die Frage der Gräfin Capulet:

Sprecht kurz, was euch von Paris' Liebe deucht?

erwidert Julia:

Gern will ich seh'n, ob Sehn Gernhaben zeugt.
Doch meine Blicke schleudr' ich (!) nur so weit
Als euer Wunsch dem Fluge Kraft verleiht.

Man denke sich: die liebliche Julia schleudert ihre Blicke nach dem Mann und sagt es noch selbst! Im Englischen steht „*endart*“ und darin steckt „*dart*“ = das Wurfgeschoss; wir haben hier eine Stelle, wo ganz sicher anzunehmen ist, dass für Shakespeares Zeit und für sein Publikum in dem vorgeführten Zusammenhang „*endart*“ nicht die grobmaterielle Bedeutung hatte, die dem entsprechenden deutschen Wort „schleudern“ heute innewohnt; auch tönt ja der erste Vers mit seinem „Gernhaben“ kindlich genug! Ausserdem ist in den englischen Versen

But no more deep will I endart mine eye,
Than your consent gives strength to make it fly

das Wort „*consent*“ mit „Wunsch“ nur ungenau übersetzt; es besteht wohl kein Zweifel, dass Schlegel die Stelle nicht nur schöner, sondern auch richtiger übertragen und darum für immer geprägt hat:

Doch weiter soll mein Blick den Flug nicht wagen,
Als ihn die Schwingen Eures Beifalls tragen!

I, 4. Romeo:

Ich bin verbrämt mit dem Grossväter-Spruch:
Ich muss die Fackel halten und schau zu.

Dagegen Schlegel:

Ich habe mich verbrämt mit einem alten
Grossvaterspruch: Wer's Licht hält, schauet zu!

Hier hat Schlegel Spruch für Spruch gefunden und so nach Martin Luthers ehrwürdigem Rezept seines Dolmetscheramtes gewaltet; ganz abgesehen davon, dass der Vers auch rhythmisch besser fliesst. Das Englische heisst:

For I am proverb'd with a grandsire phrase:
I'll be a candle-holder and look on.

Wenig später kommen die verzwickten englischen Verse Mercutios:

Take our good meaning, for our judgment sits
Five times in that ere once in our five wits.

Schlegel übersetzt frei, aber verständlich:

Nehmt meine Meinung nach dem guten Sinn
Und sucht nicht Spiele des Verstandes drin,

während Gundolf, der nicht über Shakespeare nur „phantasieren“ will, folgendes Musterdeutsch liefert:

Wir meinen's gut mit euch: glaubt, darin sitze (!)
Ein fünfmal besserer Sinn als der fünf Witze.

Der Konjunktiv nach einem so positiven, dazu noch im Imperativ auftretenden Verbum wie „glauben“ ist einfach eine Barbarei; und mit der Reimnot ist ein Schüler Stefan Georges am allerletzten entschuldigt.

I, 5. Wie Romeo auf dem Balle Julia erblickt, die einen eintretenden Ritter begrüsst, bricht er in die Anrufung aus:

O! she doth teach the torches to burn bright.
It seems, she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiop's ear;
Beauty too rich for use, for earth to dear!

Schlegel übersetzt:

O, sie nur lehrt den Kerzen, hell zu glühn!
Wie in dem Ohr des Mohren ein Rubin,

So hängt der Holden Schönheit an den Wangen
Der Nacht; zu hoch, zu himmlisch dem Verlangen.

Der letzte Vers ist im Vergleich zu Shakespeare idealistisch
blass geraten; wohl von hier aus begann Gundolf seine Ab-
änderung und kam zu folgendem Resultat:

O wie ihr Glanz der Fackeln Glut entfacht!
Hängt ihre Schönheit im Gesicht der Nacht
Nicht wie in Negers Ohr ein edler Stein,
Zu reich zum Brauchen, für die Welt zu fein!

Was hat Gundolf von Shakespeare in seiner Übersetzung er-
halten? Im ersten Vers setzt er „Fackeln“ statt „Kerzen“, was
Schlegel nur aus dem Interieurbegriff des achtzehnten Jahrhunderts
heraus und vielleicht im Hinblick auf die Bühne getan hat; aber
er verliert die bei Schlegel vorhandene wörtliche Übersetzung von
„*teach*“, und nicht nur „ihr Glanz“, nein, „sie“ (sie selbst) lehrt
den Kerzen hell (*bright*) zu glühn! In kräftigster Sinnlichkeit
sagt Shakespeare auch: sie (und nicht, wie Schlegel und Gun-
dolf haben, „ihre Schönheit“!) hängt an den Wangen der Nacht
(wofür Gundolf das schwächere „Gesicht“ setzt!). Genauer ist
bei Gundolf nur der „Neger“, der die Vorstellung des Schwarzen
erweckt, während ein Mohr braun ist. Die ausserordentliche Plastik
dieser Stelle wird sofort klar, wenn eine moderne Regie Julia in
diesem Augenblick vor dem dunklen Himmelsausschnitt eines
offenen Fensters stehen lässt... Vergleicht man hier Schlegel
und Gundolf mit einander, so sieht man, dass Gundolf, um das
eine besser zu machen, vieles andere schlechter gemacht hat; und
ähnliche Stellen dürften bei einer eingehenden Prüfung noch
mehr aufgefunden werden.

II, 2. Julia mahnt (bei Schlegel) Romeo: „Wie sie sagen,
lacht Jupiter des Meineids der Verliebten!“ (*At lovers' perjuries,
they say, Jove laughs.*) Diese Übersetzung kann kaum wörtlicher
sein; oder fürchtete Gundolf, „lachen“ mit dem Genetiv habe im
Deutschen einen trotzig herausfordernden Klang, wie er hier selbst-
verständlich nicht passt? Er schreibt: „Und der Meineid der Ver-
liebten, sagt man, ist Jovis Spass!“ (Für diesen herrlichen
Genetiv von Jupiter in einer deutschen Satzkonstruktion ver-
diente er sofort eine Anstellung als Gymnasiallehrer!)

In derselben Balkonszene sagt Julia bei Shakespeare:

O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in his circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable!

und Schlegel hat dafür die dichterisch vollendete Übertragung:

O schwör nicht bei dem Mond, dem wandelbaren,
Der immerfort in seiner Scheibe wechselt,
Damit nicht wandelbar dein Lieben sei!

Aber Gundolf nimmt den englischen Text zur Hand, sieht, dass im ersten Vers das Wort „*moon*“ zweimal steht und dass im zweiten „*monthly*“ von Schlegel bloss mit „immerfort“ gegeben ist, und er korrigiert:

Schwör nicht beim Mond, dem unbeständigen Mond,
Der jeden Monat seine Scheibe wechselt,
Dass nicht auch deine Liebe wankel (!) sei.

Und dabei ist Schlegel im zweiten Vers mit „in seiner Scheibe“ der originellen Satzwendung des Englischen treuer geblieben! Solche Verbesserungen, die eigentlich keine sind, finden sich noch mehrere in dieser wunderbaren Szene.

II, 3. Bruder Lorenzo sagt zu Romeo: „Du wardst geweckt durch eine Ärgernis!“, und bald darauf versichert Romeo: „Bei Rosalind? mein geistiger (!) Vater, nein!“ um alsdann zu offenbaren:

Mein Herz hegt tiefe Lieb', erklär' ich nett,
Zum schönen Kind des reichen Capulet!

Ist das nicht wirklich sehr „nett“? Die Bedeutung, in der das Wort gebraucht wird, kennen wir nur noch in stehenden Redensarten und auch dann nur selten; oder sollte hier dem gebildeten Übersetzer das Französische einen Streich gespielt haben? Auf jeden Fall ist es ein Wilhelm Busch-Reim, der auf der Bühne des Gelächters sicher sein könnte.

II, 6. Die Schlussworte Lorenzos (nach Schlegel):

Ich leide nicht, dass ihr allein mir bleibt,
Bis euch die Kirch' einander einverleibt!
(Till holy church incorporate two in one!)

gibt Gundolf ungenauer und gröber wieder:

Bis dich der Kirche Spruch ihm einverleibt!

Kein Mensch weiss warum. Es hätte nur noch gefehlt, dass der neue Übersetzer schrieb: „Bis dich der Kirche Spruch ihr einverleibt!“ Man kann mit demselben Recht „*two in one*“ so verdeutschen. Auch der „Spruch“ der Kirche ist seine, des „nichtphantasierenden“ Übersetzers Phantasie!

III, 2. Der berühmte Monolog Julias „Hinab, du flammehufiges Gespann“ liefert an mehreren Stellen einen besonders starken Beweis dafür, wie eine über Schlegel hinausgehende wörtliche Annäherung an das Original den Gefühlsgehalt in einer Weise vergrößert, die sicher dem damaligen Gefühlsgehalt der englischen Worte nicht entspricht. Das Tollste aber wird erst nachher geleistet, nachdem Julia, auf die Nachricht von Tybalts Tod und Romeos Verbannung, die ihr von der Amme überbrachten Stricke bei Shakespeare also anredet:

He maid you for a highway to my bed,
But I, a maid, die maiden-widowed!

Schlegel hat diese Verse seelisch durchaus richtig übersetzt:

Zum Steg der Liebe knüpft' er eure Bande,
Ich aber sterb' als Braut im Witwenstande!

Gundolf vermisste die Bildlichkeit und schrieb:

Er dachte euch als Aufweg in mein Bett: (!!)
Ich sterb' als Braut, bräutlich verwittibet. (!!)

Durch dieses gewaltsame Festhalten des Wortes wird hier der dichterische Gehalt einfach verfälscht; das Englische hat einen andern seelischen Klang, als er durch die analogen deutschen Worte in uns erweckt wird: es kommt aber mehr auf die Wiedergabe der Empfindung als der Worte an! Gundolfs peinliches Verfahren heisst die Glocken der Poesie nicht nachgiessen, sondern nachstückeln; so gelangt man vielleicht noch einmal dazu, den „*highway to my bed*“ echt modern mit „Hochbahn in mein Bett“ zu übersetzen, und die Blumenthal-Kadelburgsche Parodie ist fertig! Auch das Reimpaar „Bett“ und „verwittibet“ — ein hässliches, selten und dann nie so gebrauchtes Wort — repräsentiert ein Monstrum, das würdig wäre, in Spiritus gesetzt zu werden. Wie weit einen doch Stefan Georgesche Kunstfertigkeit von allem gesunden, natürlichen Fühlen entfernen kann! Und dazu liest man im Anhang: „Besonders die Reimstellen sind ganz neu gedichtet

worden, da sie dem heutigen Ohr nicht mehr genügen.“ (!) Herr Gundolf muss merkwürdige Ohren haben, zumal er in der Vorrede behauptet, seine Übersetzung versuche eine Verdeutschung aus dem gesprochenen Wort heraus und könne somit erst durch „Verlautbaren“ zu ihrem Rechte kommen! Als ich diese Verse vor etwa dreissig Hörern ohne besondere tonliche Ironie vortrug, hat lautes Gelächter ihnen Recht gesprochen!

III, 3. Romeo schreit Lorenzo an:

Sag mir, Mönch,
In welchem schnöden Teil birgt dies Gerippe,
O sag mir's, meinen Namen, und ich schätze
Den Sitz des Feindes!

Ist es Sprachgebrauch — ausserhalb der Stefan George-Schule —, „schätzen“ im Sinne von „brandschatzen“ zu setzen?

III, 5. Auch in dem herrlichen Ausklang der Liebesnacht gibt es viele „Verbesserungen“ Schlegels, in denen pedantischer Gewinn gegen poetische Glücksfunde eingetauscht wird. Wem, der sie einmal hörte, wären nicht für immer die Verse im Gedächtnis geblieben, mit denen der von der Lerche erweckte Romeo der lieblichen Nötigung Julias aufs neue sich ergibt:

Ich bleibe gern; zum Gehn bin ich verdrossen.
Willkommen, Tod! hat Julia dich beschlossen.

Diese Verse strömen aus tragisch fühlendem Herzen und vermitteln mit ihrem weiblichen Reim die weitausgreifende Bewegung völliger Hingabe. Shakespeare hat aber den männlichen Reim, und um seinetwillen (ohne übrigens hierin konsequent zu sein) ändert Gundolf; den ersten Vers ebenso frei behandelnd und den zweiten verstümmelnd, setzt er, indem er zwar das „Come“ rettet, im Reim statt „beschlossen“ viel schlechter „befahl“:

Das Bleiben ist mir Lust, das Gehn mir Qual.
Komm, Tod, willkomm (!), wenn Julia dich befahl!

Das Englische heisst:

I have more care to stay than will to go:
Come, death, and welcome! Juliet will it so.

Es ist klar, dass das „will“ in „*Juliet will it so*“ richtiger mit Schlegel durch „beschlossen“ übersetzt wird; aus dem Verhalten Julias, die Romeo zum Bleiben nötigt, ergibt sich sein Tod

als rein objektive Konsequenz ihres Wollens, während das Gundolfsche „befahl“ auf einen subjektiv bewussten Beschluss hindeutet und so durch Spezialisierung der allgemeiner gehaltenen englischen Wendung ihren Gefühlsgehalt vergrößert, ja, verfälscht.

Und beim Abschied erklärt Romeo:

Leb wohl!
Ich lasse keine Möglichkeit im Stich
Die meine Grüße bringt, mein Lieb, für dich.

Diese Verse sind miserabel; aber ihr Deutsch-Englisch erklärt sich aus dem Bemühen, Shakespeare „ohne Phantasie“ zu übersetzen. Das Original gibt dem Übersetzer recht:

Farewell! I will omit no opportunity
That may convey my greetings, love, to thee.

Ich wette, Herr Gundolf trägt heimlich einen philologischen Doktorhut und er ist ihm *summa cum laude* aufgesetzt worden. Wie atmen da die Verse des korrigierten Schlegel Seele und Wärme, ohne die Eigentümlichkeit des Satzbaus preiszugeben:

Leb' wohl! Kein Mittel lass' ich aus den Händen,
Um dir, du Liebe, meinen Gruss zu senden!

IV, 1. Eine ganz ähnliche Verschlimmbesserung ist es, wenn Julia bei Schlegel so schön sagt, dass sie alle Schrecknisse des Todes zu erdulden gewillt sei, „des süßen Gatten reines Weib zu bleiben!“ und Gundolf dafür setzt: „Ein reines Weib zu sein dem süßen Lieb!“ Einen Mann „süßes Lieb“ zu nennen, ist eine Geschmacksverirrung, die durch das englische „*to live an unstain'd wife to my sweet love*“ noch lange nicht sanktioniert wird; das englische „*love*“ ist ein weiterer Begriff und entspricht hier nicht dem deutschen „Lieb“, sondern „Geliebter“. Und wie hat Schlegel durch das eine Wort „Gatten“ den ethischen Gehalt der ganzen, langen Anrufung in ihrem letzten Vers in hellstes Licht gesetzt!

Der fünfte Akt ist ziemlich frei von solchen Fehlgriffen; er enthält im Gegenteil viel Gutes. Aber muss nach den erwähnten Stellen (die sich leicht vermehren liessen) die Empfindung, mit der man das Buch aus der Hand legt, nicht zum mindesten eine gemischte sein? Wie viele von den rückhaltlos lobenden Kritiken,

die Gundolfs Arbeit erhalten hat, basieren auf einer gründlichen Prüfung?

* * *

Es könnte sein, dass „Romeo und Julia“ Gundolfs schlechteste Leistung ist; das wäre zu bedauern, aber wie jede menschliche Unzulänglichkeit zu entschuldigen. Liest man die andern fünf bis jetzt erschienenen Dramen einfach wie deutsche Dichtungen und sieht man sie vor allem auf den Gesamteindruck hin an, so wird man der bedeutenden Arbeit den Respekt nicht versagen können. Gleichwohl befestigt sich der Eindruck, dass das sprachliche Empfinden des Übersetzers nicht in dem Maße dem sprachlichen Empfinden seiner Zeit kongenial sei, wie es bei Schlegel der Fall war.

Nicht allzu selten begegnen uns Wörter, die man eher im Grimmschen Wörterbuch als in dieser modernen Shakespeare-Übersetzung suchen würde; sodann ermangeln manche originelle Ausdrücke und Wendungen jener Simplizität, die nun einmal für die Bühnenwirkung unerlässlich ist. Wenn Coriolanus sagt: „Meine Kriegerkehle, die mit der Trommel einklang, werde Piepel“, so wird das rasche Verständnis erschwert durch das Erinnerungsbild des Substantives „Einklang“, das uns eben so bekannt ist, als die an sich kräftige Wendung „einklingen mit etwas“ uns fremd anmutet. Bei dieser Stelle kann zwar der Leser nicht im Zweifel sein; damit aber auch das Auge in seiner Weise irritiert werde, ist die bereits erwähnte originelle Interpunktion da. So erwidert Cleopatra auf die Worte des sie entwaffnenden Prokulejus: „Tut euch nicht selbst dies Weh an, da man hier euch schützt und nicht betrügt!“ stolz auffahrend: „Was, auch vorm Tod der Hunde löst vom Siechtum?“ Das fehlende Komma nach „Tod“ wird auch dadurch nicht entbehrlich, dass mit „Tod“ der Vers schliesst; im Gegenteil, das offene Vers-Ende lässt den Leser die nächstliegende Verbindung suchen, und man hat sich unfehlbar über einen „Tod der Hunde“ zu ärgern.

„Antonius und Cleopatra“ gehört sonst zu den Stücken, die reich an neuen Schönheiten sind. Überhaupt möchte ich Gundolfs Verdienst, wo es wirkliches Verdienst ist, keineswegs schmälern; es kam mir angesichts so enthusiastischer Lobeserhebungen nur

auf das *Audiatur et altera pars* an. Übrigens hat sich die Presse bis jetzt hauptsächlich über den ersten Band (der unter anderm Antonius und Cleopatra enthält) ausgesprochen, während sich „Romeo und Julia“ im zweiten Bande befindet.

Die grosse Frage möchte ich freilich zum Schluss aufwerfen: ob mit dieser oder jener Übersetzung so Wesentliches für das Fortleben Shakespeares in unserer Zeit getan sei. Viel wichtiger scheint mir eine Ausgabe des heute noch bühnenlebendigen Shakespeare zu sein; ich meine keine der vielen, mehr schlechten als rechten Bühnen-Einrichtungen, die nur dem einseitigen Bedürfnis des Praktikers entspringen und mit ihm sich ändern, sondern eine Ausgabe, die von ästhetisch, dramaturgisch und schauspielerisch gebildeten Männern, mit einem Wort von Künstlern und vom Standpunkte der lebendigen Kunst aus, hergestellt würde. Selbst der die Jahrhunderte überschattende, scheinbar immergrüne Baum Shakespeare ist in einen Herbst geraten, in dem er uns nicht nur seine nun süssesten Früchte spendet, sondern auch da und dort ein dürres Blatt bekommen hat, das aufmerksame Gärtner, statt besonders darauf hinzuweisen, eher stillschweigend ablesen sollten.

Ich denke hier an das Wirken eines Mannes, der zu Shakespeare in einem intimeren Verhältnis steht, als irgend ein Gelehrter, und der seit mehr als einem Menschenalter viele der schönsten und tiefsten Gestalten des unsterblichen Dichters zu wirklichem Leben, zu Leben von unserem Leben, erweckt hat: ich denke an Josef Kainz, dessen Romeo, Prinz Heinz, Richard II. und Hamlet für moderne Theaterfreunde weit mehr „Shakespeare“ bedeuten als irgend eine neue und vollständige Shakespeare-Übersetzung. Könnte heute ein Schriftsteller über Shakespeare ein Werk schreiben, dessen kultureller Wert auch nur annähernd der Bedeutung gleich käme, die dem in der schauspielerischen Reproduktion liegenden Lebenswerk des grössten Bühnenkünstlers unserer Tage beigemessen werden muss, so würden sich die Universitäten um die Ehre streiten, ihm den „Ehrendoktor“ zuzuerkennen; so aber bilden die gelehrten Herren Shakespeare-Gesellschaften, veranstalten eine deutsche Shakespeare-Ausgabe, die bald zum Lachen, bald zum Weinen ist, indem sie alles erklärt, nur nicht das Erklärungsbedürftige, und lassen jenen Grossen, der am

meisten von uns allen von Shakespeares Geist einen Hauch verspürt hat, in vornehmer Distanz, nur gelegentlich sich seiner erinnernd, neben sich hergehen. Soll es einmal heissen, was die französische Akademie auf Moliers Grab bekannt hat: „Rien ne manquait à sa gloire, il manque à la nôtre!“? Weit mehr als nach Friedrich Gundolfs ganzem Shakespeare trüge ich Verlangen nach Kainzens Regiebüchern der von ihm gespielten Stücke und nach einer darauf basierenden exakten Darstellung der von ihm verkörperten Rollen: Hier lebt der durch seine Wirkung erprobte Shakespeare unserer Zeit, hier ist ein Schatz, den es nicht zu heben, wohl aber vor dem Versinken zu retten gilt. Vielleicht, wenn der grosse Künstler sieht, dass man sich endlich auch seines Anteils an der „Shakespeare-Forschung“ erinnert, fixiert er selbst mit der Reife seiner gegenwärtigen Anschauung die von ihm unter dem Beifall eines ganzen Zeitalters geschaffenen Gestalten — in Widerlegung des bitter wahren Wortes: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze!“

ZÜRICH

KONRAD FALKE



ZUR ENTDECKUNG DES NORDPOLS

Die Nordpolverreicher Cook und Peary stehen im Augenblick so sehr im Vordergrund des Interesses, dass sich schon die Familien darob entzweien: hie Cook! hie Peary! Wenn dabei die Diskussion, wie öfters, mit mehr Wärme als Sachkenntnis geführt wird, ist daraus niemandem ein Vorwurf zu machen, so lange es sich um einen privaten Meinungs-austausch handelt. Bemühend aber war es zu sehen, wie gerade hinsichtlich Cooks auch die öffentliche Meinung so lange irregeführt wurde nicht nur durch Pearys bedauerliche erste Haltung, sondern auch durch wenig berufene Kritiker, deren Argumente, so hinfällig sie oft waren, doch unwidersprochen von Zeitung zu Zeitung wanderten.

Es sei nur an die folgenden erinnert:

Da wurde bezweifelt, ob Cook überhaupt imstande gewesen sei, den Ort des Nordpols zu bestimmen. Es gibt aber zufällig, bei dem hier in Betracht kommenden Genauigkeitsmass, überhaupt keine einfachere Aufgabe der geographischen Ortsbestimmung, als