

## Zur Shakespeareliteratur

von Hermann Bahr

- Benedetto Croce: „Ariosto, Shakespeare e Corneille“. Bari, Gius. Laterza e figli, 1920. Deutsche Ausgabe nach der Uebertragung von Julius Schlosser im Amalthea Verlag. Wien 1920.
- Alfred Steiniger: „Shakespeares Königsdramen.“ Geschichtliche Einführung. Mit 37 Vollbildern, 5 Kartenskizzen und 14 Stammtafeln. E. S. Beckische Verlagsbuchhandlung Ostarr. Wien 1922.
- Shakespeare, La Tragedia di Macbeth, Testo Italiano conforme all' Originale inglese di Alessandro de Stefani, con XXIII tavole fuori testo. Fratelli Bocca Editori. Torino 1922.
- The Life of Henry, Third Earl of Southampton, Shakespeare's Patron by Charlotte Carmichael Stopes. Cambridge at the University Press 1922, C. F. Clay, Manager London Fetter Lane F. C. 4.
- Rudolf Fischer: „Quellen zu König Lear“ und „Quellen zu Romeo und Julia“, 1 und 2. Bändchen von „Shakespeares Quellen in der Originalsprache und deutsch herausgegeben im Auftrag der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft.“ U. Marcus und E. Webers Verlag Dr. jur. Albert Ahn. Bonn 1914 und 1922.
- Shakespeare: Macbeth, Troilus und Cressida, Wie es euch gefällt, König Lear, Uebersetzung von Hans Rothe. Meyer und Jessen Verlag. München 1922.
- „Recent Shakespearean Research“ By C. R. Haines. The Quarterly Review Nr. 469. October 1921. London John Murray, Albemarle Street.
- „Der Sturm“. Eingrichtet von Georg Fuchs. München bei Georg Müller 1914.
- „Simon“. Uebersetzt von Robert Prechtl. Berlin Spiegelverlag 1921.

**W**er irgend ein Werk Shakespeares unbeschadet auf sich wirken läßt, bleibt von der Person des Dichters ungestört, sie verrät sich nirgends darin und es nach ihr zu fragen scheint ganz ungereimt, fast wie wenn man an einem Kornfeld das Gesicht seines Säemannes ablesen wollte. Der Büste Homers stimmen wir zu, wir empfinden, er kann gar nicht anders ausgesehen haben: wie stark von Person muß also der letzte Redaktor jener alten Volkslieder gewesen sein! Wer aber hätte die Phantasie, sich ein Antlitz auszusinnen, in dem jedermann auf den ersten Blick den Dichter Lear, des Sommernachtsstraums und der Lustigen Weiber erkennen sollte? Ja, hier möchte man umgekehrt sagen: der Dichter dieser Werke kann überhaupt gar nicht ausgesehen haben! So charakteristisch ist für jedes einzelne seiner Werke, gar aber für alle zusammen die Abwesenheit eines Dichters in Person: sie wirken, als könnten eigentlich nur sie selber sich gedichtet haben; es wäre darin auch nirgends Platz für einen Dichter. Jede Dichtung Shakespeares hat ihr eigenes Gesicht, keine hat sein Gesicht; ja, man kann nicht einmal sagen, daß ihre Gesichter alle doch immerhin auf einen gemeinsamen Stammvater deuten würden. Nichts ist ihnen gemeinsam als eben dieser durchaus eigen-

mächtige Wuchs einer jeden aus einer nur in ihr selbst allein wirkenden, an ihr erst entstehenden und mit ihr dann aber auch ausgewirkten, völlig in sie sich verwandelnden, ohne Rest in ihr aufgehenden Kraft. Selbst bei Calderon, der von allen Dichtern noch an Unpersönlichkeit des Dichters im Werk Shakespeares am nächsten kommt, huscht zuweilen doch ein Schatten von ihm selber darüber hin; nur Shakespeares Dichtungen, sogar die Sonette, sind so verdichtet, daß der Dichter nirgends heraus und eigentlich sogar auch sozusagen nirgends hinein kann. Sie sind jede für sich ihre eigene Welt und haben auch unter sich nichts als dies gemein, solche Welten aus sich selbst zu sein. Daß wir das heute freilich kaum mehr bemerken, daran sind die Wolken ihrer Kommentairen schuld, denen es die Pflicht der Wissenschaft schien, zu diesen Werken, die nun einmal da waren, posthum doch endlich auch noch ihren Dichter zu liefern. Goethe sagt einmal, daß „die besten Meister, in ihren glücklichsten Augenblicken, sich der höchsten Kunst nähern, wo die Individualität verschwindet und das, was durchaus recht ist, hervorgebracht wird.“ Nur in solchen glücklichsten Augenblicken allein, wo der Künstler selber völlig verstummt und nur noch das, was durchaus recht ist, aus sich tönen läßt, entsteht Kunst, die freilich also, selbst bei diesen besten Meistern, nur ganz selten rein erscheint, weil sich ja meistens doch im nächsten Augenblick schon wieder der Künstler selber einmischt und das durchaus Rechte trübt. Shakespeare aber scheint eigentlich überhaupt nur aus solchen glücklichsten Augenblicken der Meisterschaft zu bestehen (was vielleicht auch der Grund war, warum er sich gern an alte Vorlagen hielt und selber aufs „Erfinden“ erst lieber gar nicht einließ: aus Angst, darüber den Atem zu verlieren, der dagegen, aufgespart, doch zuletzt dann auch noch das übernommene Gerat der Vorlage selber ergrünen und aufblühen ließ). Sein Problem kam nun aber in unserer Zeit vor das Gericht eines neuen Geschlechts von Philologen, das Philologie nicht mehr als Kunst übt, sondern als Methode, und ein Gedicht erklären zu können meint als Ausdruck des Dichters wie dann den Dichter selber wieder als Ergebnis seiner Abstammung, Erziehung und Umgebung, so genau rechnend, daß ihr für den Genius nichts übrig bleibt. Vor lauter „Erklärung“ vergißt es immer mehr, daß die Kraft, der Reiz, das Geheimnis eines Kunstwerks dem Kalkül unerreichbar sind, daß es ihr Wesen ist, im „Antikaren“ zu liegen, und daß gerade dort erst, wo der Kommentator des Psychologen aufhört, der Dichter anfängt. Es ist der Kunst wesentlich, daß man sich über sie nicht verständigen kann; man kann um sie rund herum argumentieren, bis man, immer näher freisend, immer enger freisend, so dicht an sie heran kommt, daß man sie fast berührt: in eben diesem Augenblick aber erstarrt das Wort und der Verstand stürzt ab. Meister Eckhart sagt, daß der Mensch

sich die Wahrheit nicht nehmen kann, sondern daß er die Wahrheit „erleiden“ muß. Das gilt auch von der Schönheit, und es gilt für den Täter von Schönheit ganz ebenso wie für ihren Empfänger. Lust und Leid von einer Art, deren er selber in Person nicht fähig wäre, erleiden und das Erlittene dann auf andere übertragen und sie zum Mitleiden nötigen zu können, macht das Wesen des Künstlers aus. Seine Vorbereitungen auf diesen Akt sind psychologischer Beobachtung zugänglich, und so sind es auch die Wirkungen dieses Aktes wieder: der Akt selber ist es nicht, er kann nur erlebt werden und bleibt selbst dem, der ihn erlebt, immer ein Geheimnis. Erziehung zur Ehrfurcht vor diesem Geheimnis, Bereitung auf seinen würdigen Empfang, Verweisung des dreisten Verstandes aus diesem geheiligten Raum wären die Aufgaben der Aesthetik; sie kann nur an die Schwelle leiten und dort, scheu zurücktretend, mahnen: Nun leide das Erlittene mit! Seit Aesthetik aber zu Psychologie geworden ist und in Kunstwerken nur noch verschleierte Selbstbiographien der Künstler sichtet, hilft sie der Kunst nicht mehr, sondern hemmt sie, denn sie stört, trübt, fälscht das Verhältnis zur Kunst. Statt Goethe zu lesen, liest man heute darum auch lieber über Goethe, da ja seine Werke doch auch nur über ihn informieren sollen und wir das ja jetzt billiger und geschwinder haben können. Kunst ist dann nämlich selber überhaupt nichts mehr, das Werk ist dann an sich nichts, es bedeutet nur etwas, indem es auf etwas anderes deutet, es stellt dann nur noch vor, es weist hin, es ist nur in Beziehung auf etwas anderes da, nicht aber selbst. Daß Kunst erschafft, daß mit jedem Kunstwert etwas Lebendiges zur Welt kommt, daß es eine Geburt ist, daß die Welt dadurch reicher, daß ihr Antlitz verändert wird, daß vor jedem seiner Verse der Dichter selbst wie vor einem Wunder steht und daß wirklich jedes, auch das geringste Kunstwert, wofern es diesen Namen für sich ansprechen darf, ein Wunder ist, das uns in Andacht auf die Kniee zwingt, wie viele wissen das, ahnen das überhaupt heute noch? Wenn aber das Kunstwerk bloß wie die Handschrift oder der Fingerabdruck eines Menschen nichts als eine Mitteilung über ihn, ein freiwillig oder auch allenfalls unbewußter Selbstverrat ist, was geht es uns dann eigentlich an? Es kann uns dann nur in Beziehung auf den menschlichen Wert seines Künstlers interessieren, wir müßten diesen Künstler also schon im Voraus als ein ungewöhnliches Exemplar der Menschheit anerkennen, das wir so bewundern, daß ein Strahl dieser Bewunderung auf alles fällt, was ihm angehört, auch auf seinen Pantoffel, nicht weil der so schön, sondern weil er uns durch seinen Träger geheiligt worden ist. Daher auch, ganz folgerichtig, der heutige Leser den Schriftsteller immer gleich persönlich kennen zu lernen wünscht: er will sich erst durch den Augenschein vergewissern, ob der Autor denn persönlich auch

dafür steht, gelesen zu werden. Daher auch der Eifer der Verleger, aus den Autoren ihres Verlags legendäre Persönlichkeiten zu machen. Daher auch die Rundreisen der Autoren, ihr Drang nach Oeffentlichkeit, ihr gesellschaftlicher Snobismus: ihr Werk hat ja selber keinen Wert, es muß sich ihn durch den Glanz ihres persönlichen Ruhms erst geben.

Wenn jetzt allmählich doch einige wieder anfangen, Kunstwerke nicht bloß als Urkunden ihrer Künstler zu gebrauchen, wenn sie sich auf ein anderes Verhältnis zur Kunst als das des neugierigen Psychologen besinnen, wenn langsam rings wieder ein Gefühl für den Eigensinn und den Eigentrieb, für das Dynamische des Kunstwerks erwacht und die Zahl derjenigen wächst, die staunend bemerken, es scheine fast, als ob das Kunstwerk, noch bevor es dem Künstler eingegeben wird, irgendwie gleichsam schon vorher gegeben wäre, sozuzagen also schon ein Vorleben hätte, noch bevor es, als „Einsfall“, im Künstler aufzuleben beginnt, dies übrigens gewissermaßen nur als Passant, weil es sichtlich zu seiner Erfüllung dann erst noch auch den Künstler überwachsen, die Larve sprengen, sich vom Künstler losreißen oder von ihm ausgestoßen, jedenfalls seiner Macht entrückt und sich selber wiedergegeben werden muß und der Künstler eigentlich also für das Kunstwerk bloß ein Durchhaus ist, nur eine Kaste zwischen jenem Vorleben, dessen Ergebnis der „Einsfall“ war, und dem Nachleben, das es fortan in den Empfängern führt, so verdanken wir die Rettung aus jenem Wahn, Kunst sei nichts als Umschreibung von Selbstgeständnissen, einem einzigen Manne, dem unablässige Mahner an den alten hohen unveränderlichen Sinn aller Kunst, dem verehrten Benedetto Croce, der die Geduld einer Arbeit von mehr als zwanzig Jahren jetzt durch das Vertrauen Europas belohnt sieht: Deutschen, Franzosen und Engländern gleich wert, ist er ganz im Stillen ein Präzeptor des abendländischen Geistes geworden. Auch in die furchtbar verschwollene Shakespeareliteratur bringt er nun Ordnung und spricht das erlösende Wort aus: durch das Gebot einer reinen Scheidung von *persona practica* e *persona poetica* des Poeten. Der Wunsch, über die Person eines Dichters, dessen Werk auf uns wirkt, etwas zu erfahren, ist begreiflich; nur dürfen wir nicht meinen, damit auch etwas über sein Werk zu erfahren. Es ist schade, daß wir nichts Näheres über Shakespeares Leben wissen, aber wenn es uns morgen durch irgendeinen glücklichen Fund Tag um Tag enthüllt würde, wüßten wir damit über den Dichter um kein Jota mehr. „*La vibrazione poetica non riconduce alla vibrazione pratica, perché il rapporto tra le due non é deterministico, di effetto a causa, ma creativo, di materia a forma, e perciò incommensurabile.*“ So führt auch umgekehrt aus der Kenntnis eines Lebens kein Weg zur Erkenntnis der Dichtungen, die diesem Leben gegeben wurden. An Lotten, Friederiken, Ma-

riannen und Urifen fehlt's nie, was auch die Jünglinge jammern mögen, es fehlt nur der Goethe dazu. Wäre Shakespeare mit Xanthippen verheiratet gewesen, wir hätten dennoch Rosalinden und Porzia. Dieser errata filologia Joch abzuschütteln fordert Croce, so wenig er darum Verdienst und Bedeutung der anderen Shakespearephilologie verkennt, der wahren, che cura con sentimento d'arte il testo possibilmente genuino delle opere dello Shakespeare e ne interpreta il lessico e gli storici riferimenti.

Die Werke Shakespeares sagen über seine Person gar nichts aus, er verrät sich darin nirgends. Aber sie sind nicht bloß ganz unpersönlich, sie sind auch noch zeitlos. Dies meint offenbar Otto Ludwig, wenn er in den „Shakespearestudien“, worin er den Geheimnissen Shakespeares näher kam als irgend jemand nach ihm, sagt: „Shakespeare ist der Spiegel, nicht das Spiegelbild seiner Zeit.“ Man kann ihm darin zustimmen, wenn man sich dabei des von deutschen Humanisten gehegten Begriffs vom „schaffenden Spiegel“ erinnert, der dem jungen Goethe noch lebendig war (in der Disputation der Paralipomena zum Faust wird Mephisto gefragt, „wo der schaffende Spiegel sei“). Denn was uns der Spiegel, der Shakespeare ist, zeigt, erinnert zwar an unsere Welt, es scheint ihr irgendwie verwandt, es mag ihre Zwillingsschwester sein, ihr so täuschend ähnlich, daß wir sie zunächst mit ihr verwechseln, was wir dann aber schon beim zweiten Blick nicht mehr begreifen können, denn der sagt uns, sie hätten eigentlich gar nichts miteinander gemein. In jedem Stück Shakespeares sieht es zunächst aus, als wären wir unter Menschen, wie wir sind, aber auf einmal sind's dann Wesen einer ganz anderen Rasse, zugleich der Tierwelt, aber auch den Göttern näher als uns, bis wir uns dann schließlich aber, als hätten entweder wir von ihnen oder sie von uns etwas angenommen, doch im Grunde wieder ganz unter uns fühlen: wir sind bei Shakespeare stets, auch in den Königsdramen, gleich mitten im Märchen, nur stellt sich dann heraus, daß dieses Märchen die Wahrheit unseres eigenen Lebens enthält (Reinhardt traf in manchen Inszenierungen diesen märchenhaften Naturalismus Shakespeares). An einer anderen Stelle sagt Otto Ludwig: „Seine Poesie steht der Wirklichkeit gegenüber, wie die Metapher dem eigentlichen Ausdruck; sie erhöht ihn, ohne ihn zu verfälschen.“ Auch hier ist Richtiges wieder ungenügend ausgedrückt, nämlich aus einer gewissen Aengstlichkeit. Es müßte heißen: Seine Poesie steht der Wirklichkeit entgegen, denn sie steht über ihr, auch ist sie mehr als metaphorisch, indem sie nicht bloß unsere Welt erhöht, sondern eine neue schafft, ihre, die nichts mit der unsern gemein hat, als daß sie demselben Sonnensystem angehört; daselbe Gesetz beherrscht beide, dem aber seine Welt ganz anders gehorcht und auch ganz anders widerstrebt als unsere.

Das ist übrigens kein besonderes Merkmal seiner Poesie, denn es ist das Merkmal jeder Poesie, es ist das Merkmal der Kunst: durch jedes echte Kunstwerk wird das System, dem unsere Welt angehört, um eine neue Sonne reicher; Kunst wetteifert mit Natur an Schaffenskraft, die freilich in Dichtern selten so beständig quillt, daß sie durchaus auf Anleihen bei der Natur verzichten kann. „Erfahrung fast immer eine Parodie auf die Idee“, hat Goethe gesagt. Shakespeare sieht jeder Erfahrung an, was hier eigentlich parodiert wird, und parodiert nun selber mit der Natur um die Wette. Er geht erst von der Erscheinung zur Idee zurück, er bringt Individuelles aus Typische, doch nur um Idee dann gleich wieder noch stärker erscheinen, den Typus sich noch individueller inkarnieren zu lassen. Ein άνηρ πορφυρου sei Shakespeare, hat Coleridge gesagt. Aber kann man nicht eigentlich jeden Schauspieler so nennen? Schauspieler ist, wer sich tausenderlei Geister einberleibt: aus dem Text seiner Rolle wächst ihm eine geistige Gestalt hervor, der er nun seinen Leib anbietet und sein Blut gibt. Shakespeare blieb auch dichtend Schauspieler. Er ist primär Schauspieler, zu dessen Wesen es ja gehört, auch das, was er selber eigentlich nicht ist, werden zu können, sobald es die Rolle verlangt, für so lange, als es die Rolle verlangt, ja, so sehr, daß gerade bei ganz großen Schauspielern nach einer entscheidenden Rolle (die sie darum so furchtbar erschöpft, weil sie sie ja gewissermaßen erschafft oder jedenfalls etwas ihrer Person Fremdes ihnen für eine Zeit anschafft) nachher sozusagen nichts mehr von ihnen selber vorhanden ist: daher auch ihre Spielwut, weil sie doch erst im Spiel aus der Dürftigkeit ihrer leeren Person wieder in den reichen Himmel ihrer Selbstverwirklichung kommen; sie sind in Person unpersönlich, und es wird ihnen immer erst auf der Bühne wieder eine Person angeboren. Und so wäre die Formel für Shakespeare vielleicht: ein elementarer Schauspieler höchsten Grades, doch mit irgend einer inneren Hemmung, vielleicht auch einer äußeren, physischen, oder etwa bloß dem Mangel an Schamlosigkeit, so daß er seine Schauspielkunst nicht als Schauspieler, sondern nur auf dem Umweg durch die Wortkunst ausüben kann. Dem Enthusiasmus für Shakespeare hört man in allen Zeiten immer auch wieder eine geheime Verlegenheit an, fast ein schlechtes Gewissen; und gar Franzosen, mit ihrer untrüglichen Empfindung für Form, haben sich nie ganz verhehlen können, daß hier irgend etwas nicht ganz in Ordnung ist. Aber an dieser Unordnung hat nicht er schuld, sondern wir, weil wir ein falsches Maß auf ihn anwenden. Wer seine Form ganz erfüllt hat, wird gewahr, daß sie höchsten Ranges ist, aber nicht als das, was wir Dichtung zu nennen gewohnt sind, sondern in einer Kunst, für die wir keinen Namen haben: einer Schauspielkunst, deren Schauspieler aber, wenn man so sagen darf, das Wort ist. Jeder

Kunst lauert ein geheimes Verlangen nach den anderen Künsten auf: bei Kleist taucht das Wort aus Musik empor, und so will es auch immer wieder zuweilen in seinen Urgrund zurück, bei Hugo Wolf kann der Klang eine tiefe Sehnsucht, sich auch sehen zu lassen, Sehnsucht nach Augenschein nicht vergessen, Wolf musiziert immer auf ein Bild los. Bei Shakespeare ist es die Schauspielkunst, die das Wort ergreift, eigentlich also sich verengt, da doch in ihrem Wesen liegt, sich aller Künste zu bedienen. In Shakespeare wird die dramatische Gebärde zum Wort, wie sie dann in Wagner zu Musik wird. Beide vermögen dadurch in ihrer Kunst Wirkungen, die jeder dieser Künste für sich allein versagt sind, schrecken aber den, der vom Dichter nichts als Dichtung, vom Musiker nichts als Musik zu hören verlangt, durch etwas zurück, das er als unrein empfinden muß. Shakespeare steht am Eingang des Barock, Wagner ist der Ausklang des Barock. An seinem Verhältnis zu Shakespeare oder Wagner kann man den Grad ablesen, in welchem jemand selber barock ist. Das ganze Barock ist ja Schöpfung aus Gebärde.

Schauspieler sind irgendwie noch in der Nähe des Urmenschen: sie reagieren wie der Urmensch auf alles zunächst durch Gebärden und von Gebärden aus geht dann die Mitteilungs erst ans Bewußtsein, dessen Antwort wieder an Gebärden zurückkehrt. Des Schauspielers Shakespeares Eigenheit war, daß dieser Gebärdenumtausch in Lauten verlief. Shakespeare war der fast undenkliche Fall eines lyrischen Schauspielers. Sprechende Gebärden, ausgesprochene Gebärden und dann vor Glück darüber, daß sie die Sprache gefunden haben, neu belebte, noch gesteigerte, nun erst produktiv gewordene Gebärden sind seine Stücke. Und so trifft auf ihn jenes geheimnisvolle Wort vom schaffenden Spiegel wirklich zu: Gebärden, indem er sie sich in Lauten spiegeln läßt, werden in diesem neuen Element umgeboren, sie werden darin wiedergeboren, aber mit einer Zugeburt, sie sind es wieder, sind aber zugleich noch mehr, sie sind sie selbst, aber anders, und eben dieser Fortsatz, dieser Nachschuß, den die Gebärde selber nicht hat, sondern erst ihr Spiegelbild in Lauten, ist die ewige Sehnsucht aller Gebärden, erst dann erleben sie sich. Jenes Grauen, das uns bei Shakespeare immer wieder zuweilen, aus Lebensangst und Todesahnung gemischt, selbst in seiner reinsten Heiterkeit besällt, ja gerade dann am stärksten, kommt vielleicht daher, daß sein Gebärdenenspiel, in Lauten (denn keine Menschen sprechen doch eigentlich nicht, sondern gestikulieren in Worten) uns dunkel an einen Urakt der Menschheit erinnert, als ihr eine Gebärde zum erstenmal dann auch über die Lippen kam, als die Gebärde zum erstenmal schrie, als Gebärde wie Laut, eben indem sie sich fanden, aneinander beide sich nun erst ihres Sinns bewußt wurden. Wir sind diese Begleitung unserer inneren und

äußeren Gebärden von Lauten längst so gewohnt, daß wir darauf nicht mehr achten, und nur bei Shakespeare fühlen wir an manchen Stellen immer wieder, welches furchtbare Wunder dem Urmenschen die erste Begegnung der Gebärde mit dem Laut gewesen sein muß. Shakespeare schrickt in solchen Urahnungen zuweilen so gewaltig auf, daß sein Schauder unwillkürlich auch uns ergreift und auch aus uns wieder, einen unvergeßlichen Atemzug lang, erste Menschen macht. In solchen Anfällen von Chaos entladet sich Shakespeare der heimlichen Gotik, deren glühender Pfuhl im Abgrund jedes Barockmenschen eiert.

Shakespeare ist primär Schauspieler, aber er ist ein abnormer Fall des Schauspielers, er ist ein lyrischer Schauspieler: er erlebt alles in Gedanken, aber sie setzen sich ihm in Worte um, er geht auf ein Gebärdenpiel in Worten aus. Mutmaßungen über sein Leben, seine bürgerlichen Verhältnisse, seine persönlichen Beziehungen mögen von geschichtlichen Interesse sein, unser Verhältnis zu seinem Werk bleibt davon unberührt. Gebärdenpiel in Worten oder wenn man es anders ausdrücken will: das Wort als Schauspieler (denn wodurch Shakespeare sich von allen anderen dramatischen Dichtern unterscheidet, ist, daß er nicht den Text zu dramatischen Aufführungen schrieb, sondern daß ja sein Text selber schon die Aufführung des Dramas ist), das allein ist das Shakespeareproblem. Und nur das, wodurch wir in der Erkenntnis dieses Problems gefördert werden, gehört zur Shakespeareforschung, aus der also zwei Drittel der heutigen Bemühungen von vornherein auszuscheiden sind. Shakespeareforschung soll uns den echten Text Shakespeares geben. Dazu genügt aber nicht, daß der überlieferte Text von Zusätzen, Einschüben, Entstellungen gereinigt und Shakespeares eigenes Wort hergestellt wird. Shakespeare hat Vorlagen gebraucht, alte Stücke, Chroniken, Novellen; er hat daraus manches wörtlich übernommen. Wenn wir vergleichen, was er übernimmt und was er wegläßt und was er selber dazugibt, belauschen wir sein Geheimnis, da sehen wir ihn am Werk, wir sehen ihn Wort in Gebärde verwandeln, wir sehen das Wort in einer Tätigkeit, zu der nur Shakespeare ganz allein es ermächtigt hat: in der Tätigkeit des Schauspielers (nur seine Dramen sind „Wortdramen“, aber im wahren Sinn, nämlich nicht bloß Anweisungen auf ein Drama, das dann doch erst zu seiner Verwirklichung noch den Schauspieler braucht, sondern durch die bloße Kraft des Wortes allein selber schon vollzogene Dramen, die den Schauspieler im Grunde gar nicht brauchen, in denen das Wort selber agiert, mit einer Kraft, die kein Akteur erreichen oder gar überbieten kann; daher der Zauber, wenn Sieck Shakespeare vorlas, wie denn auch ich mich keiner Aufführung erinnern kann, in der Julius Caesar so gewaltig auf mich gewirkt hätte wie von Stralofsch mit fliegenden Haaren rezitiert). Wir müssen nur erst wieder Shakespeare

wirklich lesen lernen, wir haben ja das Gehör fürs Wort verloren, wir lassen Worte nur noch als Zeichen oder Chiffren auf uns wirken, nicht in ihrer schöpferischen Kraft; erst wenn wir das Ohr für das ja nicht, wie wir heute meinen, bloß auf etwas zeigende, sondern selbst zeugende Wort Shakespeares haben, wird auch wahre Kritik an dem überlieferten Shakespeare möglich. Darum sind die von Rudolf Fischer unter der Leitung Alois Brandls im Auftrag der Deutschen Shakespearegesellschaft herausgegebenen „Quellen Shakespeares“, von denen der erste Band, Lear, noch unmittelbar vor dem Krieg, der zweite, Romeo, eben jetzt erst erschien, so dankenswert: hier belauschen wir die Gebärdensprache Shakespeares an der Arbeit und gewahren, wie das Wort, sich gemeinhin sonst mit der bloßen Aufforderung an uns begnügend, uns etwas vorzustellen, in seinem Mund vielmehr die Kraft gewinnt, etwas gleich selber vor uns hinzustellen, also nicht bloß die Dinge nennt, sondern sie wirkt, nicht bloß den Schein einer Erscheinung auffangend abspiegelt, sondern ihn mit einem so gewaltigen Stoß zurückwirft, daß vor diesem Widerschein zuletzt Erscheinung selber ganz klein wird. Shakespeares Gebärdewort zeigt sich hier wirklich als schaffenden Spiegel, der Erscheinung daneben zum bloßen Schatten ihrer Spiegelung in ihm verblaffen läßt. Handgreiflich wird das gar an den Königsdramen. Sie könnten jetzt einen neuen Dingelstedt brauchen; wenn jemals eine, muß doch unsere Zeit Sinn für sie haben, auch uns fragt ja das Schicksal jetzt um Entscheidung zwischen Macht und Recht, auch wir kennen Hans Cade, den Strudelkopf aus Kent, jede Partei hat jetzt ihren, Shakespeares Cade ist nämlich gar nicht der geschichtliche, sondern es ist der Böbelsinn in Person, der Böbelsinn aller Zeiten. In jeder geschichtlichen Begebenheit steckt etwas, was bloß ihrer eigenen Zeit angehört, etwas Willkürliches, und erst wenn das ausgeschieden ist, erkennen wir die Begebenheit selber und erkennen in ihr stets wieder eine alte Bekanntschaft, denn Weltgeschichte ist die ewige Wiederkehr des Gleichen in immer von neuem täuschenden Variationen, Weltgeschichte hat den Ehrgeiz nach unablässigen Neuinszenierungen des einen alten Stückes. Gerade dies, daß es immer wieder dasselbe Stück ist, das uns von der Weltgeschichte, nur jedes Mal in neuer Ausstattung, unverdrossen vorgespielt wird, das alte Zugstück von Gut und Böse, lassen uns die Königsdramen so stark empfinden. Alfred Steiniker hat sie jetzt mit großer Sachkenntnis und einer rührenden Geduld auf ihre geschichtliche Wahrheit nachgeprüft, Szene für Szene, ja fast Satz um Satz die geschichtlichen Daten beigebracht und das geschichtlich „Zutreffende“ darin von dem „Unzutreffenden“ gesäubert, eine Vorarbeit von höchstem Gebrauchswert für jenen Dingelstedt der Zukunft, der freilich vor allem gerade dort aufhorchen wird, wo sich Shakespeare von der „geschichtlichen

Wahrheit“ entfernt. Der Dichter hat nämlich vor dem Historiker das voraus, daß er sich bei der „geschichtlichen Wahrheit“ nicht beruhigen kann, weil er eine höhere will. Alles Geschehen ist zunächst ungestalt, es ist ein Ringen gestaltender Kräfte. Jede Tat will der Wirklichkeit eine Wahrheit aufdrängen, Jede eine andere, nämlich die ihres Täters. Immer streiten so Tausende von Wahrheiten um die Wirklichkeit und der Sieg bleibt unentschieden, es kommt niemals zur Gestalt, weil ja das Geschehen nicht aufhört, weil jeder neue Tag, von neuem ungestalteten Stoff, von neuem noch sinnlose Wirklichkeit zuführend, die Gestalt der bisherigen Tage wieder auftrennt, weil immer neue Wirklichkeit wieder in Wahrheit umgeschmolzen, immer also die Gestalt erst wieder eingeschmolzen werden soll. Auch jedes einzelnen Menschen Leben drängt unablässig nach Gestalt, die doch aber erst der Tod ihm geben kann, und so müßte die Menschheit ausgestorben sein, dann wäre geschichtliche Wahrheit erst möglich. Daher Shakespeares Vorliebe, das Drama womöglich immer mit einem Weltende zu schließen; es ist ein Bedürfnis der poetischen Wahrheit, dem er damit gehorcht: es soll nichts mehr übrig sein, wodurch jemals wieder die Gestalt bedroht werden könnte. Am schönsten ist das freilich in der letzten Szene der Königsdramen: Weltende, doch an einer Wiege, an der Wiege der kleinen Elisabeth!

This day, no man think  
Has business at his house; for all shall stay;  
This little one shall make it holiday.

Aus Weltenden bricht immer wieder ein Feiertag der Menschheit an: das ist aller Shakespeareischen Weisheit Schluß. Gebärdenslaut ist das Wort bei Shakespeare, nicht also, jedenfalls nicht bloß Mitteilung von Sinn, sondern vor allem Ausstrahlung von Kraft und Anstrahlung mit Kraft. Er rückt dem Leser oder Hörer auf den Leib, und das Ungewohnte, das Unerklärliche dieser geradezu physischen Berührung durch Geist ist es, wodurch der Verkehr mit Shakespeare sich von allen anderen Erlebnissen mit Dichtern unterscheidet. Jeder Leser Shakespeares braucht eine Zeit, bis er merkt, daß er ihn erst eigens lesen lernen muß, anders als wir sonst Dichter lesen. Die Shakespeareliteratur ist zum größten und zum besten Teil von solchen Versuchen, Shakespeare richtig lesen zu lernen, verankert. Scheiden wir uns ihr ab, was Biographie ist, sei's auch so hoher Art wie *The Life of Southampton*, Shakespeares Patron von Charlotte Carmichael Stopes, ein glänzendes Bild der weltweiten elisabethanischen jeunesse dorée, die mitten auf dem Wege vom Seeräuber zum Häftling sich noch nicht recht entscheiden will, ein vor allem dem Regisseur, der hier die Lust shakespeareischen Wizes in ihrer seltsamen Mischung von Anmut, Hochmut, Uebermut mit Melancholie, zynischer Frechheit

und sublimer Geisligkeit atmen kann, willkommenes Buch, so können wir sagen, daß die Shakespeareliteratur hauptsächlich aus Bemühungen besteht, irgendwie das Inkommensurable der Begegnung mit Shakespeare darzutun, durch die sich ja jedermann unwillkürlich beim ersten Choh zugleich weit über sein eigenes inneres Maß gesteigert fühlt, recht als ob er durch ihn plötzlich nun selber zum Dichter geworden wäre. Und in der Tat: welchen Unsinn auch wer immer über Shakespeare schreibt, es ist gewissermaßen ein Unsinn von Adel, es ist ein produktiver, ja man möchte geradezu sagen: ein gleichsam inspirierter und nun auch selbst wieder inspirierender Unsinn. Wie toll sich auch Shakespeareliteratur oft gebärdet, ihre Narrheit hat was von shakespeareischen Narren; sie zu lesen, ist fast nie verlorene Mühe. Und wenn wir für erste Pflicht der Shakespearerecherche die Sicherung eines möglichst reinen und echten Textes erkennen, als zweite die genaue Kenntnis seines Wortschatzes und der seltsamen Färbung seines Idioms durch die Gewohnheit, Wort als Gebärde zu gebrauchen, welcher Gebrauch das Wort zwar den Sinn nicht wechseln, aber es mehr als bloß den Sinn, nämlich die Sache selbst geben und was es bedeutet, dann immer auch gleich noch bewirken, es also aus einem bloßen Abzeichen zur lebendigen Kraft werden läßt, und als dritte die Sorge für Beistellung aller von ihm benützten Vorlagen, deren Verwandlung, unter seinem Hauch, aus Worten in Gebärden, aus Nachricht in Aktion, aus Begebenheit in Schauspiel und das Geheimnis seiner Eigenart am Werke zeigt, so wird in der idealen Shakespearerausgabe, zu deren Vorbereitung, wenn sie zur Feier von 1964 zurecht kommen soll, es nun für Europa Zeit wird, doch auch ein Anhang nicht fehlen dürfen, der uns nach Shakespeares eigener Stimme dann auch noch jedes Echo von ihr in den Völkern, das Echo der Menschheit vernehmen läßt. Freilich scheidet man bei der bloßen Vorstellung schon vor dem Umfang einer solchen Ausgabe zurück; die Bände der Encyclopaedia Britannica würden nicht reichen. Alessandro de Stefani hat jetzt etwas Ähnliches für den Macbeth versucht, im Nachwort zu seiner schönen, D'Annunzio gewidmeten Uebersetzung, aber schon dieser „Appendix“, obwohl keineswegs redselig, Deutsche so kurzweilig behandelnd, daß er zum Beispiel Dingelstedts Macbeth nicht einmal nennt, ist ihm so gewaltig angeschwollen, daß er fast doppelt so viel Raum einnimmt als das Stück selbst. Italiener haben, unter den Romanen, ja das lebendigste Verhältnis zu Shakespeare. Die größten Shakespearedarsteller unserer Zeit waren Italiener: die Ristori, Rossi, Salvini, Novelli, Duse, Zaccanti; wie hinwieder die besten Shakespearerauführungen unserer Zeit, als Ganzes, wahrscheinlich doch die deutschen sind. Für die großen Shakespearerollen aber, Macbeth, Othello, Lear, fehlt deutschen Schauspielern das Animalische, der Tier-

laut sozusagen, jener Brand, Qualm, ja Stank von irdischer Gemeinheit, den Shakespeare selbst seinen Gestalten höchsten Stils nicht erläßt: sie menschen irgendwie. Auch Aljoscha menschelt. Und wie stark menschen die Götter Homers! Doch aller Naturalismus hat in der deutschen Schauspielkunst einen gewissen Schillerzug ihrer Tradition noch immer nicht ganz auszuwischen, einen Begriff von Idealität, mit dem die Vorstellung, daß auch Märchengestalten, auch Balladenhelden ihre Notdurft verrichten müssen, unvereinbar ist; Shakespeare vergißt das nie. Vielleicht wird Moissi, der Italiener mit der russischen Seele, seinem Lear diese ganze Shakespeareresspannung vom Sakralen bis ins Fäule hinab geben können, er darf es wagen im Vertrauen auf die Macht seiner Musik; gerade durch diese Nähe von Musik, die wir an seiner Kunst fühlen, scheint er ja für Shakespeare vorbestimmt, bei dem die Gebärde nach dem Wort greift, aber im Wort immer schon gleich die wachsenden Flügel der Musik leise rauschen.

Dieser leise Flügelschlag von Musik in seiner Gebärdensprache macht Shakespeare fast unübersetzbar. Viktor Hugo, nach Jersey verbannt, sagte bei seiner Ankunft: Ich werde das Meer betrachten! Ich, antwortete sein Sohn Francois, werde Shakespeare übersetzen (er hat zwölf Jahre zu dieser Uebersetzung gebraucht, die für die beste von allen französischen gilt). Meer und Shakespeare sind gleich unerschöpflich. Selbst ins Englische läßt sich eigentlich Shakespeare nicht übersetzen. Stefani traut unter allen neulateinischen Sprachen nur der italienischen zu a riprodurre compiutamente suoni e costruzioni anglo-sassoni, weil sie von den Schwestern die größere Freiheit der Grammatik, den reicheren Wortschatz und die duttilità, die Schmiegsamkeit und Geschmeidigkeit der Syntax voraus habe. Kraft, Gedringtheit und Fülle des Ausdrucks fehlen auch der Uebersetzung Stefanis wahrhaftig nicht, und es mag sein, daß sie für ein italienisches Ohr shakespeareisch klingt. Ich war seit vieler Jahren mit unserem deutschen Shakespeare, dem Shakespeare Schlegels und Tiecks, vertraut, als ich Hamlet, den ich fast auswendig kannte, zum erstenmal englisch las. Es erging mir wunderbar: ich war zunächst sehr enttäuscht, ich erkannte Shakespeare nicht wieder, das Original wirkte nicht halb so groß auf mich als in der Uebersetzung; gar im Monolog von Sein oder Nichtsein fiel mir das besonders auf. Und auch als mich der englische Text allmählich lehrte, daß man Shakespeare nicht lesen darf, sondern hören muß, um ihn sehen zu können, fehlte mir noch immer etwas, und was mir im Original fehlte, war oft gerade das, was in der Uebersetzung am stärksten auf mich gewirkt hatte. Mein Gefühl trug nicht. Schlegel, Tieck und ihre Mitarbeiter haben Shakespeare nämlich nicht bloß in unsere Sprache, sondern gleich auch noch in unsere Bildung übersetzt, der Hamlet Schlegels hat ein deutsches Gemüt, und wenn ihn

Polonius lesend trifft, ist es nicht Montaigne, sondern Werther, in dem er blättert; er hat auch nicht in Wittenberg studiert, sondern in Heidelberg und Jena: Schlegel quartiert Shakespeare aus und läßt ihn vom elisabethanischen Barock weg in die deutsche klassische Zeit ziehen (seelisch ist das ungefähr, wie wenn jemand von Salzburg nach München übersiedelt, von Marcus Sitticus zum König Ludwig). In anderen Stücken spürt man das noch stärker, besonders in den Lustspielen; der Humor der deutschen Romantik war unter keinem tanzenden Stern geboren. Das Meisterwerk der Schlegel-Tiedtschen Uebersetzung wird dadurch nicht geringer, das Urteil Gundolfs bleibt in Geltung: „Die Wiedergeburt Shakespeares als eines deutschen Sprachganzen ist das absolut Neue, das Welthistorische an der Uebersetzung Schlegels.“ Aber auch Welthistorisches ist zeitlich bedingt und zeitlich begrenzt; selbst wer sich seiner Zeit widersetzt, ist oft selber eben darin, wogegen er sich zur Wehr setzt, befangen. In der Uebersetzung Schlegels fehlen, gundolfsisch ausgedrückt, „Seelenwerte“ Shakespeares, und nicht etwa weil für sie noch die „Sprachäquivalente“ gefehlt hätten, sondern weil diese „Seelenwerte“ vom Bürgertum des achtzehnten Jahrhunderts nicht zugelassen werden. Es sind jene „Seelenwerte“, deren Entdeckung recht eigentlich die Tat des Barock ist, durch die sich der barocke Mensch sein starkes Relief gibt und in deren Verleugnung der kleine deutsche Bürger des achtzehnten Jahrhunderts gerade den Hauptfuss aller „Bildung“ sieht (das Wort beginnt vorzuherrschen in dem Grade, als das Bild aus dem deutschen Leben zu verschwinden beginnt; noch für Adelung, dessen Wörterbuch in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erschien, heißt: „ein Mensch von guter Bildung“, daß er schön gewachsen ist; die Bedeutung, in der wir das Wort heute gebrauchen, kommt erst auf, als die deutsche Welt bürgerlich und immer mehr entbildet wird). Sturm und Drang wie Romantik sind ja nun gerade Versuche, dieser Verflachung, Entformung, Blutleerung des deutschen Lebens zu wehren, und gerade die Shakespeareübersetzung ist der stärkste Trumpf dieser Abwehr. Aber völlig bleibt von den Verblendungen seines Zeitalters keiner verschont, selbst Schlegel war barockblind. „Daß Schlegels Uebersetzung nicht das letzte und tiefste Wort des deutschen Geistes über Shakespeare, Shakespeares endgültige Verkörperung in deutscher Sprache sei, ist unsere Zuversicht“, schrieb Gundolf vor Jahren schon, diese Zuversicht hat ihn selber zur Erneuerung des Textes von Schlegel und Tiedt, sie hat Georg Fuchs (in seiner Einrichtung des Sturm fürs Münchener Künstlertheater) den sechsfüßigen Jambus, den Helenavers, anzuwenden, sie hat Robert Prechtl seinen Begriff von Uebersetzung als einer „Beschwörung von Schatten aus dem Totenreich“ an den „Granitquadern“ des Simon auszuprobieren ermutigt. Jetzt aber scheint's, als hätte

diese Zuversicht es satt, nur immer im Stillen gehegt und auf die Zukunft vertröstet zu werden, jetzt reißt ihr die Geduld, und sie schlägt Lärm; denn das ist an der neuesten Shakespeare-übersetzung das Merkwürdige, das, wodurch sie zunächst auffällt: nicht etwa der Uebersetzer persönlich, Hans Rothe, sondern sie selbst, ihr Text selber tritt sozusagen händelsuchend auf. Ich kenne Leute, die sich die Ohren zuhalten vor diesem schreiend neuen Shakespeare. Aber wer den Hamlet in der Uebersetzung Heufelds oder Schröders gewohnt war, mag ihn auch, als Jffland zum erstenmal die Schlegels wagte, zunächst gar nicht wiedererkannt haben. Schlegel hat ja gerade dadurch so stark gewirkt, daß er Shakespeare nicht bloß ins Deutsche übersezt, sondern in das Deutsch von 1800: in den Geistesston seiner eigenen Zeit. So versucht Rothe nun, Shakespeare das Deutsch von 1920 reden zu lassen, was freilich viel schwerer ist, weil um 1800 die Sprachgärung eines halben Jahrhunderts eben gestillt und das neue Deutsch wieder fixiert war, während unsere neue Sprache noch in Gärung ist, noch in Erwartung eines formgebietenden Goethe. Das Urteil über Rothe steht auch gar nicht dem Leser zu, der höchstens feststellen kann, daß Rothés Shakespeare viel barocker wirkt, also dem Shakespeare Elisabeth näher ist als der Schlegels; ob er aber der Shakespeare unserer Zeit ist, wie der Schlegels der Shakespeare der klassischen, der romantischen, ja noch der naturalistischen und der impressionistischen Deutschen war, darüber kann nur im Theater entschieden werden. In Leipziger Aufführungen hat er stark gewirkt. Berlin, München und Wien werden ihre Pflicht, an dem Experiment teilzunehmen, nicht verkennen dürfen.

Mich besticht Rothés ungememe Kraft, durch Wortklang Atmosphäre zu schaffen. Zum Beispiel erste Szene Macbeth: bei Shakespeare zwölf Zeilen, aber eigentlich ist damit das ganze Stück schon da, wir sind gleich mitten in einer Ballade, wir atmen die Luft Macbeths, lange bevor er auftritt.

Die zwölf Zeilen lauten im Original:

First Witch:	When shall we three meet again In thunder, lightning or in rain?
Second Witch:	When the hurlyburlys done, When the battle's lost and won.
Third Witch:	That will be ere the set of sun.
First Witch:	Where the place?
Second Witch:	Upon the heath.
Third Witch:	There to meet with Macbeth
First Witch:	I come, Graymalkin
All:	Paddock calls: -- anon! Fair is foul and foul is fair. Hover trough the fog and filthy air.

Es ist der ganze Macbeth in einer akustischen Formel. Und eigentlich könnte man heimgehen. Das Stück bringt sie bloß zur Erscheinung.

#### Schiller übersezt:

- Erste Heze: Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,  
In Donner, in Blitzen oder in Regen?
- Zweite Heze: Wann das Kriegsgetümmel schweigt,  
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.
- Dritte Heze: Also eh der Tag sich neigt.
- Erste Heze: Wo der Ort?
- Zweite Heze: Die Heide dort.
- Erste Heze: Aber die Meisterin wird uns schellen,  
Wenn wir mit trüglichem Schicksalswort  
Ihs Verderben führen den edlen Helden,  
Ihn verlocken zu Sünd und Mord.
- Dritte Heze: Er kann es vollbringen, er kann es lassen;  
Doch er ist glücklich: wir müssen ihn hassen.
- Zweite Heze: Wenn er sein Herz nicht kann bewahren,  
Mag er des Teufels Macht erfahren.
- Dritte Heze: Wir streuen in die Brust die böse Saat,  
Aber dem Menschen gehört die Tat.
- Erste Heze: Er ist tapfer, gerecht und gut,  
Warum versuchen wir sein Blut?
- Zweite und dritte Heze: Strauchelt der Gute und fällt der Gerechte,  
Dann jubilieren die höllischen Mächte.  
(Donner und Blitz)
- Erste Heze: Ich höre die Geister!
- Zweite Heze: Es ruft der Meister!
- Alle drei Hezen: Paddock ruft. Wir kommen! Wir kommen!  
Regen wechsele mit Sonnenschein!  
Häßlich soll schön, schön häßlich sein!  
Auf! Durch die Luft den Weg genommen.

#### Schlegel übersezt:

- Erste Heze: Sagt, wenn ich euch treffen muß:  
In Donner, Blitz oder Regenguß?
- Zweite Heze: Wann der Wirrwarr ist zerronnen,  
Schlacht verloren und gewonnen.
- Dritte Heze: Noch vor Untergang der Sonnen.
- Erste Heze: Wo der Platz?
- Zweite Heze: Der Heide Plan.
- Dritte Heze: Da wollen wir dem Macbeth nah.
- Erste Heze: Ich komme, Murner.
- Alle: Molsch ruft auch - sogleich!  
Schön ist wüst und wüst ist schön.  
Wirbelt durch Nebel und Wolkenhöhn.

#### Dingelstedt übersezt:

- Erste: Wann kommen wir drei uns wieder entgegen,  
In Blitz und Donner, in Sturm oder Regen?
- Zweite: Wenn das Kriegsgetümmel schweigt,  
Wann die Schlacht den Sieger zeigt.
- Dritte: Das ist eh der Tag sich neigt.
- Zweite: Wo der Ort?
- Erste: Die Heide dort.
- Dritte: Dort führt Macbeth sein Heer zurück.
- Zweite: Dort verkünden wir ihm sein Glück.
- Erste: Ich höre die Geister
- Zweite: Es ruft der Meister
- Dritte: Wir kommen.
- Alle: Wir kommen  
Schön ist häßlich, häßlich schön!  
Fort durch Dunst und Nebelhöhn!

#### Bodenstedt übersezt:

- Erste: Wann finden wir drei uns wieder ein  
In Regen, Donner und Wetterschein?
- Zweite: Wenn das Kampfesgetöse vollbracht,  
Wenn verloren und gewonnen die Schlacht.
- Dritte: Also noch vor Graun der Nacht.
- Erste: Wo treffen wir uns?
- Zweite: Im Heidegrunde.
- Dritte: Dort hört Macbeth unsere Kunde
- Erste: Ich komm, Graulieschen!
- Zweite: Paddock ruft.
- Dritte: Sogleich
- Alle: Schön ist häßlich, häßlich schön:  
Auf durch Dunst und Nebelhöhn.

#### Alessandro Stefani übersezt:

- Prima: Quando noi tre ci riuniremo ancora  
in tuons, lampo o in pioggia?
- Seconda: Quando la barabuffa sia compiuta,  
quando la battaglia sia vinta e perduta.  
Ciò sarà avanti il calar di sole.
- Terza: Dove il luogo?
- Prima: Sulla landa.
- Terza: Quivi ad incontrare Macbeth
- Prima: Vengo, Graymalkin
- Seconda: Paddock, chiama.
- Terza: Subito!
- Tutte: Bello è Porrendo e orrendo è il bello:  
svolazziamo per la nebbia e la fetida aria.



Unter den deutschen Uebersetzern hat offenbar überhaupt bloß Schlegel die Szene phonetisch empfunden und als Klanggebilde wiederzugeben versucht. Der Italiener strebt es sichtlich an, wenn gleich die Tenorstimme seiner Sprache freilich zu hell für Balladen ist: Aber Hans Rothe, der neueste, übersetzt nun die Szene so:

- Erste: Wann finden wir drei uns wieder ein?  
Bei Donner, Regen, Wetterschein?  
Zweite: Wenn der Wirwarr erst verronnen,  
Schlacht verloren, Schlacht gewonnen.  
Dritte: Das wird noch vor Dunkelheit  
Erste: Wo der Ort?  
Zweite: Die Heide dort.  
Dritte: Macbeth zu treffen bereit!  
Erste: Ich komme, Graukater.  
Alle: Schön ist wüßt und wüßt ist schön!  
Auf durch Dämmer und dunstigen Föhn.

Auch alle anderen Stichproben bestätigen mir Hans Rothes Berechtigung, sich einen deutschen Shakespeare zuzutrauen, der dem Original, zugleich aber auch dem Lautgefühl unserer Zeit näher sein soll als der Schlegels.

\*\*\*

## Die Krisis der Großstadt

von Friß Schumacher

Wenn eine schwere Krankheit einen Lebensorganismus schüttelt, pflegen auch außerhalb des eigentlichen Leidens alle seine Schwächen leidvoll zutage zu treten. In solchem Zustande befindet sich gegenwärtig die abendländische Welt. Alle die Punkte, an denen Schwächen ihres Organismus haften, zeigen sich quälend, wir empfinden sie mit geschärftem Gefühl und sehnen uns nach ihrer Heilung.

Eine ganze Gruppe dieser Leiden beginnt sich allmählich in einem Begriff zusammenzufassen, dem Begriff *Großstadt*. Die ganze Fülle sozialer Angelöstheiten, die ganze Wucht unnatürlicher Lebensverhältnisse ballt sich in diesem Begriffe zusammen. In vieler Hinsicht wird er zum Inbegriff der sozialen Leiden unserer Zeit.

So ist es denn ganz begreiflich, daß ihm von allen Seiten Fehde angefangen wird. Kampf gegen die Großstadt ist eine weitverbreitete Losung geworden. Das Wort von der „Zertrümmerung der Großstadt“ schallt als Fanfare weithin.

Es schallt in eine Zeit, die der Gedanke vom „Untergang des Abendlandes“ mit jener seltsamen Mischung von Neugier und Resignation erfüllt, die man eigenen Krankheitserscheinungen gegenüber oftmals zu sehen pflegt, und sein Klang ist gleichsam eine Bestätigung jener Theorie von der Abwärtsbewegung unserer Kultur. Ihre Inkarnation ist die Großstadt, und es gibt genug Apostel, die beweisen wollen, daß sie reif sei zum Untergang.

Das ist eine Erschütterung, die in gewissen Abwandlungen durch die ganze Kulturwelt hindurchgeht. Und wenn man das Problem auch nur dadurch lösen kann, daß jedes Volk, ja jede einzelne Stadt, die Aufgaben, die aus ihrer besonderen Lage erwachsen, tatkräftig anfaßt, so gibt es über dieser lokalen Aufgabe doch ein Problem der Großstadt, das von allem Lokalen losgelöst ganz allgemeiner Natur ist, ein allgemein menschliches und deshalb internationales Problem, das sich geistig und technisch als so verwickelt erwiesen hat, daß man wohl nur im Zusammenwirken aller Kräfte unserer Zeit den Weg finden kann, um die Grundsätze seiner Lösung zu klären.

Suchen wir uns also einmal losgelöst von allen schlagwortartigen Nebenerscheinungen zu vergegenwärtigen, was uns die Großstadt in ihrer heutigen Form gebracht hat.

Man kann es sehr verschieden anschauen. Wer beispielsweise in Deutschland die große stolze Schau gesehen hat, in der die deutschen Städte 1904 in Gestalt der „Städteausstellung“ in Dresden ihre Kulturarbeit der Welt unterbreiteten,