

DIE FACKEL

Nr. 885—887 ENDE DEZEMBER 1932 XXXIV. JAHR

Die Sprache

Der Versuch: der Sprache als Gestaltung, und der Versuch: ihr als Mitteilung den Wert des Wortes zu bestimmen — beide an der Materie durch das Mittel der Untersuchung beteiligt — scheinen sich in keinem Punkt einer gemeinsamen Erkenntnis zu begegnen. Denn wie viele Welten, die das Wort umfaßt, haben nicht zwischen der Auskultation eines Verses und der Perkussion eines Sprachgebrauches Raum! Und doch ist es dieselbe Beziehung zum Organismus der Sprache, was da und dort Lebendiges und Totes unterscheidet; denn dieselbe Naturgesetzlichkeit ist es, die in jeder Region der Sprache, vom Psalm bis zum Lokalbericht, den Sinn dem Sinn vermittelt. Kein anderes Element durchdringt die Norm, nach der eine Partikel das logische Ganze umschließt, und das Geheimnis, wie um eines noch Geringern willen ein Vers blüht oder welkt. Die neuere Sprachwissenschaft mag so weit halten, eine schöpferische Notwendigkeit über der Regelhaftigkeit anzuerkennen: die Verbindung mit dem Sprachwesen hat sie jener nicht abgemerkt, und dieser so wenig wie die ältere, welche in der verdienstvollen Registrierung von Formen und Mißformen die wesentliche Erkenntnis schuldig blieb. Ist das, was sie dichterische Freiheit nennen, nur metrisch gebunden, oder verdankt sie sich einer tieferen Gesetzmäßigkeit? Ist es eine andere als die, die am Sprachgebrauch wirkt, bis sich ihm die Regel verdankt? Die Verantwortung der Wortwahl — die schwierigste, die es geben sollte, die leichteste, die es gibt —, nicht sie zu haben: das sei keinem Schreibenden zugemutet; doch sie zu erfassen, das ist es, woran es auch jenen Sprachlehrern gebricht, die dem Bedarf womöglich eine psychologische Grammatik beschaffen möchten, aber so wenig wie die Schulgrammatiker imstande sind, im psychischen Raum des Wortes logisch zu denken.

Die Nutzenanwendung der Lehre, die die Sprache wie das Sprechen betrifft, könnte niemals sein, daß der, der sprechen lernt, auch die Sprache lerne, wohl aber, daß er sich der Erfassung der Wortgestalt nähere und damit der Sphäre, die jenseits des greifbar Nutzhaften ergiebig ist. Diese Gewähr eines moralischen Gewinns liegt in einer geistigen Disziplin, die gegenüber dem einzigen, was ungestraft verletzt werden kann, der Sprache, das höchste Maß einer Verantwortung festsetzt und wie keine andere geeignet ist, den Respekt vor jeglichem andern Lebensgut zu lehren. Wäre denn eine stärkere Sicherung im Moralischen vorstellbar als der sprachliche Zweifel? Hätte er denn nicht vor allem materiellen Wunsch den Anspruch, des Gedankens Vater zu sein? Alles Sprechen und Schreiben von heute, auch das der Fachmänner, hat als der Inbegriff leichtfertiger Entscheidung die Sprache zum Wegwurf einer Zeit gemacht, die ihr Geschehen und Erleben, ihr Sein und Gelten, der Zeitung abnimmt. Der Zweifel als die große moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken könnte und bis heute verschmäht hat, wäre die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt. Und es ist, als hätte das Fatum jene Menschheit, die deutsch zu sprechen glaubt, für den Segen gedan-

kenreichster Sprache bestraft mit dem Fluch, außerhalb ihrer zu leben; zu denken, nachdem sie sie gesprochen, zu handeln, ehe sie sie befragt hat. Von dem Vorzug dieser Sprache, aus allen Zweifeln zu bestehen, die zwischen ihren Wörtern Raum haben, machen ihre Sprecher keinen Gebrauch. Welch ein Stil des Lebens möchte sich entwickeln, wenn der Deutsche keiner andern Ordnung gehorsamte als der der Sprache!

Nichts wäre törichter, als zu vermuten, es sei ein ästhetisches Bedürfnis, das mit der Erstrebung sprachlicher Vollkommenheit geweckt oder befriedigt werden will. Derlei wäre kraft der tiefen Besonderheit dieser Sprache gar nicht möglich, die es vor ihren Sprechern voraus hat, sich nicht beherrschen zu lassen. Mit der stets drohenden Gewalt eines vulkanischen Bodens bäumt sie sich dagegen auf. Sie ist schon in ihrer zugänglichsten Region wie eine Ahnung des höchsten Gipfels, den sie erreicht hat: Pandora; in unentwirrbarer Gesetzmäßigkeit seltsame Angleichung an das symbolträchtige Gefäß, dem die Luftgeburten entsteigen:

Und irdisch ausgestreckten Händen unerreich—
bar jene, steigend jetzt empor und jetzt gesenkt.
Die Menge täuschten stets sie, die verfolgende.

Den Rätseln ihrer Regeln, den Plänen ihrer Gefahren nahezukommen, ist ein besserer Wahn als der, sie beherrschen zu können. Abgründe dort sehen zu lehren, wo Gemeinplätze sind — das wäre die pädagogische Aufgabe an einer in Sünden erwachsenen Nation; wäre Erlösung der Lebensgüter aus den Banden des Journalismus und aus den Fängen der Politik. Geistig beschäftigt sein — mehr durch die Sprache gewährt als von allen Wissenschaften, die sich ihrer bedienen — ist jene Erschwerung des Lebens, die andere Lasten erleichtert. Lohnend durch das Nichtzuendekommen an einer Unendlichkeit, die jeder hat und zu der keinem der Zugang verwehrt ist. »Volk der Dichter und Denker«: seine Sprache vermag es, den Besitzfall zum Zeugefall zu erhöhen, das Haben zum Sein. Denn größer als die Möglichkeit, in ihr zu denken, wäre keine Phantasie. Was dieser sonst erschlossen bleibt, ist die Vorstellung eines Außerhalb, das die Fülle entbehrten Glückes umfaßt: Entschädigung an Seele und Sinnen, die sie doch verkürzt. Die Sprache ist die einzige Chimäre, deren Trugkraft ohne Ende ist, die Unerschöpflichkeit, an der das Leben nicht verarmt. Der Mensch lerne, ihr zu dienen!

Goethe—Feier bei den Tschechen

Über und fern der Niederung, in der der politische und nationale Mist abgelagert und von Lumpenkerlen, deren Geschäft es ist, verbreitet wird; von Mist und Zwist unberührt, hat in Prag eine kulturelle Feier stattgefunden, indem vor tschechischen Studenten Goethes »Pandora« vorgetragen wurde. Der Germanist der tschechischen Universität Professor Otokar Fischer leitete den Abend mit einer Ansprache ein, die in deutscher Übersetzung den folgenden Wortlaut hat:

Meine Damen und Herren,
Goethes Pandora, die im Klub der modernen Philologen zum Vortrag zu bringen sich unser Wiener Gast, der Dichter, Ethiker und

Kritiker Karl Kraus bereit erklärt hat, ist ein im Jahre 1808 als Fragment entstandenes Festspiel und seine deutsche Wiedergabe auf tschechischem Boden möge als ein Bestandteil der Gedenkfeiern aufgenommen werden, mit denen sich unsere Kulturöffentlichkeit im Gedenkjahr zu dem Kultus des erhabenen Schöpfers und seines klassisch—romantischen Verhältnisses bekennt. Wie der zweite Teil des Faust und wie der Westöstliche Divan ist auch der Pandora—Torso ein Gebilde, in dem das Streben nach einer Synthese der Stile und Zeiten seinen Ausdruck findet; auch diese Veranschaulichung von des Prometheus und des Epimetheus gegensätzlichen Bruderschicksalen ist durch die Tiefe und Weisheit von Goethes Greisenjahren und durch den dualistischen Zug gekennzeichnet, der die Grundlage seiner Persönlichkeit bestimmt. In dem sechzigjährigen Dichter lebt wie einst in dem jugendlichen Stürmer und Dränger titanischer Trotz und prometheisch werktätige und harte Schöpferkraft, der sich aber, mit erhabenerer Ergriffenheit als je zuvor, die epimetheische Anbetung der Schönheit zugesellt, die unserer Sinnenwelt die Seele eingehaucht. Der Sphäre des Prometheus leiht Goethe den werkfreudig hochgemuten Gesang der Schmiede, die Sphäre des Epimetheus aber begabt er mit seiner innigsten Zartheit, mit dem Gefühl scheidender Liebe, mit der Sehnsucht nach verrauschter Jugend und mit der treuesten Gabe seines Gedenkens. Pandora, für welche der von dinghaften Daseinsinhalt erfüllte Prometheus nicht zu entbrennen vermochte, war einst die geliebte Gemahlin des Epimetheus und gab ihm zwei Töchter, deren eine sie seiner Obhut beließ; sie selbst tritt in dem ausgearbeiteten Textfragment überhaupt nicht auf, steht aber dennoch im Mittelpunkt der Handlung und der brüderlichen Zwiesprache, wird von dem elegischen Epimetheus als die Verkörperung beseeligender Verlockung und als Spenderin menschlichsten Fühlens angerufen. Ihr Liebeszauber ist ihrer Tochter Epimeleia verliehen, zu der des Prometheus Sohn Phileros in vernichtender Leidenschaft entbrennt. Die schicksalhafte Liebe der beiden jungen Menschen, deren Väter durch Bande des Blutes und durch Nichtübereinstimmung der Naturen verbunden sind, ergibt den Rahmen der Handlung, der hinreichend Raum gewährt zur Abkontrastierung von Reife und Jugend, aber auch eine Inhaltfülle zeitgeborener Empfindungen und Sehnsüchte in sich aufnimmt. So wie das Europa von heute, war auch Goethes Welt vor hundertzwanzig Jahren Zeuge erschütternder Stürme, zu einer Zeit, da die Pause zwischen zwei Kriegen als das ersehnte Kommen des Ewigen Friedens begrüßt wurde; so wie heute wir, war auch Goethe von dem Zivilisationstraum von ungestörtem Wirken auf einer befriedeten Erde durchdrungen, und die symbolische Handlung, wie Pandora wiederkehrt und die Menschheit mit ihren Gaben beglückt, wäre in den weiteren, nicht mehr ausgeführten Abschnitten zu einem Hohelied auf die Segnungen der Kunst und in weiterem Sinne der Geisteskultur gediehen. Schon dieser knappe Abriß von Goethes Werk und Vorhaben deutet an, daß es in der Pandora um alles eher zu tun ist denn um eine altgriechisch—dekorative Allegorie, daß im Gegenteil in dieser Dichtung das heißeste Blut pulst, das sehnsüchtigste Gefühl spricht und zugleich über ein ganzes Jahrhundert hinweg eine von

kulturschöpferischem aktuellen Inhalt erfüllte Botschaft vernehmbar wird. In einer Sprache, die mit ihrem Wechsel der Zeitmaße, ihrer Abstufung der Lebensalter und Temperamente, ihrer wehmutsvollen Schönheit und Wirkungsgewalt geradezu herausfordert, daß sich an den Vortrag dieser dramatischen Symphonie ein über dramatische Sprechgewalt verfügender, und für Goethes strenges Ethos hellhöriger Künstler wage. Des Inhalts der Dichtung als auch ihrer Form inne zu werden, ist von Bedeutung in dem Augenblick, da wir uns anschicken, Karl Kraus gerade bei der Lesung von Goethes Pandora zu vernehmen. Denn es ist gewiß kein Zufall, daß seine Wahl auf diese lange Zeit hindurch verkannete Schöpfung Goethes gefallen ist. Ein Kritiker, dem völlig fremd ist die pauschalmäßige Anhimmelung des vermeintlichen Olympiers, und erst recht der Jubel über seine geflügelten Worte und manche durch ein Übermaß an Zitiererei banalisierte Gedichtstelle, entschließt sich umso freudiger zu Entdeckung und Rehabilitierung, hebt umso inbrünstiger das vollblütige Menschentum und die Gefühlsbezauberung des großen Dichters hervor, betont umso prägnanter, was an den Gebilden des überzeitlichen und vermeintlich unzeitgemäßen Denkers und Dichters mit ewiger Zeitgemäßheit begabt ist und daher doppelt nottut in der schwülen Unrast unserer Tage. Indem wir Karl Kraus als den Sprecher von Goethes Pandora begrüßen, werden wir uns mit Dank bewußt, daß es der gleiche Karl Kraus ist, der als einer der ganz wenigen und einer der ersten ein teilnahmsvolles Verständnis hatte für die erdgebundene Tragik der Pandora *Frank Wedekinds*, werden uns mit nicht geringerem Dank bewußt, daß es derselbe Karl Kraus ist, der so oft den Willen und die Kraft bewährt hat, der Zeit voranzueilen und gegen den Strom zu schwimmen, auf seine eigenste Gefahr und mit dem persönlichen Risiko, daß seine Bedeutung verzeichnet, daß sein Name totgeschwiegen werden wird.

Bekennen wir uns nun zu dem Schriftsteller und Vortragskünstler, von dem die deutsche Öffentlichkeit oft und oft so beredt zu schweigen versteht, so haben wir dazu freilich noch ein paar besonders zwingende Gründe. Die tschechische Germanistik ist sich ihrer Aufgabe bewußt, durch Forschung, Kenntnis und Methoden mit den zentralen Stellen ihrer Fachdisziplin zu wetteifern, bewußt einer Aufgabe, die aber gleichzeitig die völlige Unabhängigkeit sowohl in Dingen der ästhetischen Einreihung als auch der kulturpolitischen Wertung gebietet. Wie oft geschieht es doch, daß wir bei deutschen Schriftstellern vom nationalen wie vom europäischen Gesichtspunkt aus eine gewisse *reservatio mentalis* bewahren müssen, die durchaus nicht zuläßt, daß wir uns mit ihren Standpunkten identifizieren; wieviel Trennendes müssen wir uns in fast allen Fällen gestehen, wie markant treten vielfach die unüberbrückbaren Unterschiede besonders in der Beurteilung des Kriegsphänomens hervor! Wie in so vielen anderen Dingen, ist Karl Kraus auch hierin eine Ausnahme. Er ist einer der wenigen deutschen, einer der ganz wenigen österreichischen Literaten, denen die Hand zu drücken der tschechische Schriftsteller auch zur Zeit unseres Mai—Manifestes hätte als Stärkung empfinden müssen. Die in seinen roten, zum Sinnbild der Fackel sich bekennenden Heften geführten langwierigen Waffengänge verdichteten sich

mitten im Weltkrieg und während der schwersten Schikanen der Wiener Zensur und des Generalstabs zur schroffsten Satire gegen den Krieg, zur schonungslosesten Karikatur der führenden Mächte in der Monarchie und im Reich. Diese Szenen in den »Letzten Tagen der Menschheit«, die für diese Saison vom Verlag Druzstevni Prace in tschechischer Ausgabe vorbereitet werden, machen uns eine und zwar die wichtigste Berührungslinie zwischen seinen Interessen und der tschechischen Art des Sehens klar. Ein anderes von den vielen Momenten, die uns seine Tätigkeit und Erscheinung so überaus wichtig machen, beruht darin, daß Karl Kraus, vom Wort ausgehend, die menschliche Sprache, die Dichtersprache in ihrer vollen Wirkungskraft, ja Erhabenheit restituieren will. Fanatischer Gegner der Zeitungsphrase und der täglichen Sprachverschmöktheit, glaubt er an einen Zusammenhang nicht allein zwischen Ausdruck und Logik, sondern zwischen einer von innen her gereinigten Sprache und einer in den Wesenstiefen verankerten Sittlichkeit. Er glaubt an die Möglichkeit einer Umgeburts der Theaterkunst, sobald affektiertes Getue und Deklamatorentum ersetzt sein werden durch den Vortrag eines erlesenen, zur höchsten, aber auch durchaus natürlichen Tragfähigkeit gebrachten Wortes. Dies die theoretische Grundlage seiner rezitatorischen Bemühung und Leistung, deren Ursprünge in seinem einstigen Studium der Schauspielkunst¹ zu suchen sind und deren Analyse hier untunlich ist. Die Zuhörer mögen sich selbst ein Urteil bilden. Doch darf nicht verschwiegen werden, daß es das auditive Erlebnis von Karl Kraus' lebendem Wort, daß es der Eindruck war, den er von einer solchen Wiedergabe der Pandora durch Karl Kraus empfing, was den Prager Schriftsteller Paul Eisner zu der tschechischen Übersetzung dieses Werkes bewogen hat, zu einer Übersetzung, die wir dann in die tschechische Gesamtausgabe Goethes übernommen haben.

Solcherart auf einem Umweg zu Goethes Dichtung zurückkehrend, erlaube ich mir, ehe ich Herrn Karl Kraus ersuche, die prosaische Darlegung durch das Wort des Dichters abzulösen, noch eine Bemerkung: Wenn Karl Kraus hiermit zum erstenmal in einen tschechischen Geisteskreis einkehrt, betritt er nicht einen Boden, der ihm fremd wäre. Im Gegenteil. Er kehrt wieder. Kehrt wieder zu seinem Ausgangspunkt. Der Dichter der Letzten Tage der Menschheit hat seine ersten in einer rein tschechischen Stadt verlebt, in der Stadt Jičín, und es waren, wenn ich so sagen darf, die besonderen Verhältnisse der österreichischen Vorkriegszeit, die bewirkten, daß er in einem andern als dem tschechischen Sprachbewußtsein aufwuchs, daß wir dergestalt um unsern Satiriker gekommen sind; heute trennt uns von ihm die Sprache, doch verbinden uns mit ihm in vielerlei Betracht Wegrichtung und Ziel. Wir wünschen nur, es möchte nach dieser ersten Heimkehr bald zu weiteren Besuchen daheim kommen; und für heute, meine Damen und Herren, wünschen wir, das Vernehmen von Goethes Festspiel möge Ihnen zu einem Fest werden.

1 Diese Behauptung beruht zum Glück auf einem Irrtum, der schon öfter aufgetaucht ist. Ein Studium der Schauspielkunst — welches auch nicht eine Stunde lang betrieben wurde hätte jede Möglichkeit des späteren Vortrags der »Pandora« im Keim erstickt. Anm. d. Vortragenden. [KK]

Dieses, wurde von der tschechischen Presse — 'Ceske slovo', 'Lidove noviny' und dem sozialdemokratischen Parteiorgan 'Pravo Lidu' — mitgefeiert; vom 'Prager Tagblatt' in einer Gesamtwürdigung der Vorlesungen. Die deutschnationale Presse schwieg, ebenso die der deutschen Sozialdemokratie, nachdem ein Zustand hergestellt war, durch den jede Unstimmigkeit zwischen Czech und Deutsch entfernt erscheint und eine Art sozialnationalen Burgfriedens herbeigeführt, der durch kein Wort der Anerkennung mehr getrübt werden dürfte. (Daß der Vortragende auf sie als Erfolgsbeweis wenig Wert legt, versteht sich so von selbst wie daß der Mann, der sie bisher aussprechen durfte, geistig und sittlich ein Schock der Bonzen und Schlieferl in die Tasche steckt, von denen tragischer Weise, oder sagen wir letzten Endes, die Wertung geistiger Dinge abhängt. Kulturgeschichtlich wird es ein Denkzeichen des organisierten Pharisäertums bleiben, das — hüben, drüben und dazwischen — die Machthaber der bürgerlichen Welt wegen Gesinnungsknechtung bekämpft hat und kürzlich die Schamlosigkeit hatte, den Satz in Sperrdruck zu bringen: »Es ist ein Hohn, von bürgerlicher Preßfreiheit zu sprechen«.) In dem deutschen Regierungsblatt 'Prager Presse' (12. November) erschien über den Vortrag der »Pandora« — dessen Beachtung, aus dem kulturpolitischen Gesichtspunkt, ungleich beachtenswerter ist als alle Würdigung sonstiger Auslandsvorträge, die seit Jahren nur in besonderen Fällen vermerkt wurde — der folgende Aufsatz des tschechischen Übersetzers der »Pandora«, Paul Eisner:

Karl Kraus liest Goethes Pandora

Veranstalter: die Arbeitsgemeinschaft tschechischer Philologen. Ort: der Vortragssaal der Städtischen Volksbibliothek, Grund und Boden der Prager Stadtverwaltung. Den Saal füllt drangvoll tschechische und deutsche Jugend, die Zukunft von Land und Staat. Otokar *Fischer*, der singuläre Ordinarius, der ein Dichter ist und dem die Tschechen die fünfzehn Bände des für sie endgültig verdolmetschten Goethe zu verdanken haben, betritt das Podium. Er spricht von Goethes Pandora, nennt sie gleich dem Divan und dem »Faust« eine hoheitsvolle Schöpfung von Goethes synthetischem Dualismus, hebt die Aktualität von Pandorens Sendung hervor, kommt von dem Werk auf dessen Entdecker und Nachschöpfer zu sprechen. Nachdrücklicher Hinweis auf eine andere »Pandora«, auf die vernichtende Gottheit, als die sie sich dem großen Frank Wedekind offenbart hat; und Worte des Dankes an den eifernden Fürsprech und Verwirklicher durch das gesprochene Wort, der auch diese Pandora als der erste in ihrem Eigentlichsten erkannt und im Wort verkörpert hat. Bekenntnis der tschechischen Geistigkeit zu Karl Kraus, Hinweis auf die »Letzten Tage der Menschheit« und ihre dichtnahe tschechische Ausgabe. Karl Kraus und sein Apostolat für das zu lauterer Reinheit umgeborne Wort in Schrift und Klang, seine theatralische Sendung, die geistes— und völkerpolitische Bedeutung seiner Persönlichkeit. Erinnerung an den ostböhmisches Geburtsort, die tschechische Stadt Jičín, dazu die Feststellung: daß die Tschechen in Karl Kraus vielleicht bloß durch äußere Umstände politischer und kultureller Anziehungskraft um ihren Satiriker gekommen sind. Eine Salve beifallklat-

schender Händepaare beschließt den tschechischer Teil des Abends.

Dann spricht Karl *Kraus* vor vierhundert zu Bildsäulen verwandelten Menschen das Werk, das er vor so viel Jahren der Erlebnisohnmacht, der stumpfen Ahnungslosigkeit des akademischen und historisierenden Betriebs entrissen, neugeboren, einer Nation und mehr als bloß einer einzigen geschenkt hat. Der von Titanischem abhandelnde Abschiedsgesang eines Titanen an Jugend, Schönheit, Liebe wurde auch diesmal in unfaßbar vollendeten Polyphonen von Klang und Klage kraft eines geistigen Nachschöpfungs— und sprecherischen Deutungsprozesses ohnegleichen zur unentrinnbar erschütternden Erlebnisgegenwart. Ein einziger Mund sprach die Worte, die so vielen Mündern zugehören und randvoll gefüllt sind mit Pandorens Gaben — Sinnen und Sehnsucht, Glück und Qual, Sturz zum Tartarus und segnendem Geisterhauch aus Elysium: und man hörte, sah, erlebte Pandoren ganz. Den Weckruf des Prometheus, das Lied der Schmiede, Elporens Geflüster, die aufgewühlte Klage des Phileros, des Epimetheus Schmerzversunkenheit, die Krieger, Eos und ihr apotheotisches Gesicht — die ganze unvergleichliche Feerie, durch ein unvergleichliches Wollen und Vermögen beschworen, gestaltet, verkörpert, kraft eines Wortmysterien zelebrierenden Hirnes und Mundes untilgbar auf eine Seelenbühne gezaubert und ein jegliches Wort, eine jede Partikel mit einer jenseitigen, aus Räumen ewiger Gültigkeit gleich Stichflammen in unsern Tag sengenden Elementargewalt begabt (etwa die letzten Worte des Prometheus, die diesmal noch stärker als sonst mit der jupiterisch erhabenen Wucht eines politischen Vermächtnisses trafen).

Und nun eine Dithyrambe von Erscheinung und Wirkung des Vortragenden, dessen Eitelkeit das Opfer bringt, ihre Wiedergabe zu unterdrücken, aus Rücksicht auf die Nerven der landsmännischen Meinungsfälscher, die zu feig sind, jemals sich der Gelegenheit sachlicher Überprüfung auszusetzen. Nur noch dies möge sie verdrießen:

— — Der erste zweisprachige Abend von Karl Kraus wird unvergeßlich bleiben. Der Abend wurde ausdrücklich als eine Veranstaltung des Goethe—Jahres bezeichnet: es hat in Prag keine schönere gegeben.

Vorlesungen

Wien, Mittlerer Konzerthausaal, 29. September:

Hüben und drüben.

Auf dem Programm die Glosse aus Nr. 876 — 884 »Was die Sozialdemokratie auf ihre Fahnen geschrieben hat« {S. 19}. Dazu die Randbemerkung:

Die Plakatierung dieser Glosse wurde von der »Wipag« unter Hinweis auf eine geschäftliche Verbindung mit den genannten Firmen (gegen die sie nicht kämpft) abgelehnt. Dieser Teil des Plakats mußte überklebt werden.

Nachtrag: So war es nicht, sondern die Zensur der Plakatierungsanstalt hat die Stelle sorgfältig herausgeschnitten.

Architektenvereinssaal, 3. Oktober:

Offenbach: Die Seufzerbrücke

Offenbach—Saal, 7. Oktober:

I. *Raimund*: Der Alpenkönig und der Menschenfeind I. Akt, Szenen 7, 11 bis 21.

II. *Brecht*: Kranich und Wolke. — Altenberg: La Zarina / Die Mitzi / Freunde / Landpartie / Frage / Die Jugendzeit / Mama / Altern / Café Capua / Dame saß da mit steinernem Herzen (Musik von Franz Mittler). — *Wedekind*: Konfession / Galathea / Unterm Apfelbaum / Die Wetterfahne / Auf eigenen Füßen — Donnerwetter! / Modernes Mädchen (mit Vorbemerkung: Zur preußischen Polizeiverordnung) / Parodie und Satire / Die Diplomaten / Revolution.

III. Der Führer / Aus der Bewegung / Radioglück / Trunkener Schmetterlingsgeist / Sonnenthal / Tragisch / Ala ist groß / Die Temperamente / Ein Aufschrei / Die Sprache.

Vorbemerkung:

Die neue preußische Badepolizeiverordnung untersagt zunächst das öffentliche Nacktbaden und trifft dann folgende Bestimmungen über die weiblichen und männlichen Badeanzüge: Frauen dürfen öffentlich nur baden, wenn sie einen Badeanzug tragen, der Brust und Leib an der Vorderseite des Oberkörpers vollkommen bedeckt, unter den Armen fest anliegt sowie mit angeschnittenen Beinen und einem Zwickel versehen ist. Der Rückenausschnitt des Badeanzuges darf nicht über das untere Ende der Schulterblätter hinausgehen. Männer dürfen öffentlich nur baden, wenn sie wenigstens eine Badehose tragen, die mit angeschnittenen Beinen und einem Zwickel versehen ist.

Also ganz nach der Anekdote, wie der Schutzmann das Publikum bittet, unbesorgt zu sein, indem er verspricht, den Mann »in dem Moment zu verhaften«, wo er das vom Schutzmann ausgesprochene Wort ausspricht. Oder nach dem Motiv »Lieb Vaterland magst ruhig sein«, welches sich in Frank Wedekinds Lied »Modernes Mädchen« verweben läßt.

(In Berlin noch die Einleitung: Als Vorwort ein Motiv, das schon zum Kabarettspott geworden ist, aber in seiner Urfassung gültig bleibt, wiewohl es inzwischen aus der Wirklichkeit zurückgezogen wurde.)

Architektenvereinssaal, 11. Oktober:

Pariser Leben

Auch das Kommandanten—Lied mit einer Zeitstrophe, welche auf der Programmnotiz beruhte:

Aus einem Schreiben des Offenbach—Biographen Louis Schneider, Paris, 12. September 1932:

Je vous remercie bien cordialement de l'aimable envoi de vos traductions de Vert—Vert, Madarne l'Archiduc et la Périchole. Quelle précision rythmique! Quel respect de l'accent tonique! Je vous en félicite bien sincèrement et je pourrai vous dire comme dans la Vie Parisienne:

Du haut de ta demeure demière
Es—tu content, mon Offenbach?

Oui, il serait content et même enchanté ¹.

Das Zitat ist eine Variante des Refrains »Ist dir jetzt wohl, mein Kommandant?«

Dazu die Programm—Notiz einer Vorlesung in Breslau, 14. März 1931:

Die »Schändung von Pariser Leben« (Verjazzung durch Herrn Salomon und Verschmierung durch Herrn Scher), die in Nr. 806 — 809 (S. 49 f), Nr. 811 — 819 (S. 59 f) und Nr. 827 — 833 (S. 53 — 66) der Fackel stigmatisiert war, hat sich gleichwohl noch auf einer Breslauer Bühne zugetragen, und auf derselben, die sich vorher für ein Programmheft um den Nachdruck des Aufsatzes »Offenbach—Renaissance« beworben hatte. Der Tat ist die Strafe auf dem Fuße gefolgt. Der Entsöhnung des Werkes dient — wie ehemals in München — der Vortrag, der auf Wunsch bestürzter Tatzeugen erfolgt. »Zur augenfälligen Darstellung dessen, was in Deutschland möglich und was weit schlimmer ist als ein Plagiat« (wie es dem Bearbeiter Scher zum Vorwurf gemacht wurde) diente schon ehemals und dient auch heute wieder der folgende Nachweis einer Originalleistung:

[Folgen die Pendants des Metella—Briefes.]

Der Vortragende hat einmal beide Fassungen vorgetragen, wobei er sich die Anweisung gab:

Zuerst lese Metella ihren Brief, und dann lese sie ihn noch einmal, aber da schweige die Musik zu dem eingemischtem Greuel.

Es war eine erschütternde Wirkung. Unvorstellbar, daß danach eine Bühne es noch wagen konnte, die rechte Kolumne einer Hörerschaft anzubieten. Der Aufsatz »Die Schändung von 'Pariser Leben'« schloß mit den Worten:

[Zitiert von: Die Einführung von Kartoffeln, Bier und Wollstrumpf — —]

Am Schluß die Umschlagsnotiz der Fackel »An Theaterdirektionen!«

Ebenda, 20. Oktober:

Nestroy: Der Talisman

Musik von Adolf Müller sen. Musik zu den beiden Couplets von Franz Mittler.

Begleitung am 3., 7., 11. und 20: Franz Mittler.

München, Steinicke—Saal

(Veranstaltet von der Buchhandlung Eichholz & Schönfeld)

24. Oktober:

I. *Raimund*: Der Alpenkönig und der Menschenfeind I. Akt, Szenen 7, 11 bis 21.

II. *Brecht*: Kranich und Wolke. — Altenberg: Die Seidenfetterin / Landpartie / Frage / Die Jugendzeit / Mama / Altern / Die Maus / Café Capua / Dame saß da mit steinernem Herzen. — *Wedekind*: Konfession / Galathea / Unterm Apfelbaum / Die Wetterfahne / Auf eigenen Füßen — Donnerwetter! / Modernes Mädchen (mit Vorbemerkung) / Der Zoologe von Berlin / Parodie und Satire / Diplomaten / Revolution.

III. Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare? — Schluß von »Die Sprache«.

25. Oktober:
Shakespeare: Das Wintermärchen

26. Oktober:
Offenbach: Perichole
Begleitung an den drei Abenden: Franz Mittler.

Wien, Offenbach—Saal, 6. November:

I. *Raimund*: Das Mädchen aus der Feenwelt (II 4 bis 7).

II. *Raimund*: Das Hobellied. — *Claudius*: Abendlied / Bei ihrem Grabe, / Kriegslied. — *Goeckingk*: Als der erste Schnee fiel. — *Liliencron*. — Festnacht und Frühgang / Schnell herannahender, anschwellender und ebenso schnell ersterbender Sturmstoß / Die betrunkenen Bauern / Zwei Meilen Trab. — *Altenberg*: Die Seidenfetterin / Freunde / Burgtheater / Altern. — *Wedekind*: Galathea / Unterm Apfelbaum / Die Wetterfahne / Modernes Mädchen (mit Vorbemerkung) / Auf eigenen Füßen — Donnerwetter! / Felix und Galathea / Parodie und Satire / Eroberung / Chorus der Elendenkirchweih.

Begleitung: Franz Mittler.

III. Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?

Prag, Mozarteum

8. November:
Vorbemerkung.
Shakespeare: Timon von Athen

Vorbemerkung:

Eine Ansprache an die Abwesenden:

Timons Menschenhaß wäre noch von der Erfahrung zu nähren, daß sich sein Dichter einer so geringen Zugkraft erfreut. Ich habe diese schon in allen möglichen Städten, wo angeblich deutsch gesprochen wird, erprobt, und Prag will natürlich nicht zurückbleiben. Zur Rehabilitierung des kulturellen Bedürfnisses könnte freilich eingewendet werden, daß es auch darauf ankomme, wer und wie man Shakespeare bringt. Das hat etwas für sich. Es ist richtig, daß meine Zugkraft in der letzten Zeit abgenommen hat, teils weil ich mich ausgeschrieben habe, teils aus andern bekannten Gründen. Auch ich bin überzeugt, daß wenn Herr Eger, zu dessen Erfolgen ich als älterer Kenner seiner Individualität Prag nur beglückwünschen kann, die Sache in die Hand nähme — ich stelle mir vor, in der Regie von Renato Mordo und mit Kulissen des Herrn Pirchan der im Zwischenakt auch einige seiner würzigen Anekdoten zum besten geben könnte — also ich bin überzeugt, der Zulauf zum Timon wäre dann so groß, daß sich am Schluß »drei Shakespeares« verbeugen könnten.

9. November:

I. *Raimund*: Aus »Alpenkönig und Menschenfeind«.

II. *Raimund*: Das Hobellied. — *Claudius*: Abendlied / Bei ihrem Grabe / Kriegslied. — *Goeckingk*: Als der erste Schnee fiel. — *Brecht*: Kranich und Wolke. — *Liliencron*: ... Sturmstoß / Die betrunkenen Bauern / Festnacht und Frühgang / Zwei Meilen Trab. — *Altenberg*: Die Seidenfetterin / Freunde / Landpartie / Altern. —

Wedekind: ... Donnerwetter / Unterm Apfelbaum / Die Wetterfahne / Modernes Mädchen (mit Vorbemerkung) / Parodie und Satire / Eroberung / Chorus der Elendenkirchweih / Diplomaten.
III. Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?

Arbeiterradio, 9. November, 18:40 Uhr :

Worte in Versen: Zum ewigen Frieden / Vor einem Springbrunnen / Wiese im Park / Offenbach / Der Grund / Die Raben / An den Bürger / Jugend.

Städtische Bibliothek (Veranstaltung des Klub modernich filologu)

10. November:

Vorrede von Prof. Dr. Otokar Fischer.

Goethe: Pandora

Mozarteum, 11. November:

Offenbach: Pariser Leben

Begleitung am 9. und 11.: Franz Mittler,

Berlin, Breitkopfsaal

14. November:

Offenbach: Die Reise in den Mond

15. November:

Wie in Prag 9. November und von Wedekind noch »Felix und Galathea« (vor »Parodie und Satire«) und am Schluß der Reihe »Der Revolutionär«.

Vor der Reihe (ähnlich zu den anderen Vorträgen):

Auch ohne Jubiläum, Medaille, Staatsiegel, Verleihungsurkunde und Urkundenverleihungskompetenzkonflikt, immer werde der größte tragische Dichter der Gegenwart gefeiert, tragisch auch in seinen leichten erotischen Liedern: Frank Wedekind. Wehe einer Nachwelt, die ihn nicht einmal verkennt, sondern nicht kennt!

17. November:

Nestroy: Der Talisman

Begleitung an den drei Abenden: Franz Mittler.

Die Presse (nicht die der Firma Mosse) ließ sich hinreißen.

Prag, Saal der Produktenbörse,

21. November:

Hauptmann: Die Weber

Auf dem Programm die Photographie des Theaterzettels der Uraufführung vom 26. Februar 1893; auf der Rückseite:

Zu den Vorlesungen der »Weber« siehe den Programmtext vom 11. Januar 1920 (Die Fackel Nr. 521 — 530, S. 98 ff. {Seite 70 in meiner Ausgabe}), den vom 18. November 1929 und die Einleitungen zu Vorträgen (Nr. 827 — 833, S. 45, S. 73 f., S. 88 f.).

Aus einem »Gespräch mit Gerhart Hauptmann in Karlsbad«, das in Prag und Berlin (Mosse), nicht in Wien, gedruckt wurde:

— — So kehrt das Gespräch rasch wieder auf das Literarische und Private zurück. »Haben Sie einmal Karl Kraus eines Ihrer Dramen lesen gehört?« — »Leider nein! Ich bedauere es sehr. Aber ich habe sehr viel davon gehört, wie großartig er die 'Weber' und das 'Hannele' liest!«

Mit Recht kann es der Dichter aus dem Grunde bedauern, weil er das seltene Autorerlebnis gehabt hätte, seine Werke — deren Bühnenschändung an das Maß der Untaten gegen Shakespeare und Offenbach heranreicht — zum erstenmal seit 1893 und 1894 wiederzuerkennen. Was an ihnen die Jahrzehnte hindurch verübt wurde, spottet jeder Beschreibung, und es ist einfach unfaßbar, daß ein Autor, der im Gegensatz zu den Geistern, die der Ablauf der Zeit vogelfrei gemacht hat, den Selbstschutz seines Rechtes zu betätigen imstande war —, daß er insbesondere den Martin und Jeßner nicht in den Arm gefallen ist. Dem Herrn Martin, der im Berliner Zirkustheater, wo später Herr Reinhardt Offenbach zugerichtet hat, den Schluß des zweiten Aktes mit der Aufstürmung des alten Hungerleiders als puren Ulk wirken ließ (in einer Darstellung, in der aus der unübersehbaren Menge von Dilettanten die außerordentliche Luise der infolgedessen verschollenen Leonie Duval hervortrat). Dem Herrn Jeßner, der den tragischen Augenblick der scheuen Neugier, mit der die Jammergestalten die Salonpracht bei Dreißigers bestaunen, kaputt gemacht hat, wie er diese unvermittelt und unter den albernsten Improvisationen kaputt machen ließ. Charakteristisch für die Beziehung einer ingeniösen Regie zu der Sphäre ist — nebst der selbstverständlichen »Treppe«, über die im ersten Akt die Weber dem Dreißiger nachdrängten — der Umstand, daß das häufig vorkommende schlesische Füllsel »ock« — so etwas wie »nur«, »bloß« — vom ganzen Ensemble mit »ooch« verwechselt wurde (welches ooch vorkommt), so daß etwa die bittere Wendung:

A Weber is ock 'ne Sache

das heißt: er wird bloß als eine Sache behandelt, betont herauskam als:

A Weber is , ooch 'ne Sache

das heißt: er will doch auch als etwas gelten.

Dem »Hannele« konnte — seit jener denkwürdigen Burgtheateraufführung mit der Hohenfels, mit Hartmann als Gottwald, dem unvergeßlichen Dorfschneider Lewinskys und dem ungeheuren Phantom von Gabillons Maurer Mattern — ihm konnte doch, vermöge der größeren Schwierigkeit, nicht ganz so mitgespielt werden wie den »Webern«, die einfach als plumpes Agitationsstück hingeschmissen wurden (wiewohl natürlich die Verse der drei Engel, deren Eindruck nie auf der Höhe des Sprachwerks war und zu welchen drei Wolter—Stimmen gehören würden, in heutigen Theatermündern eine Blasphemie sind).

Die Wiedergabe der »Weber« mit den Mitteln, über die das Theater der Dichtung verfügt, bezweckt als Ehrung des Dichters die Rehabilitierung des Werkes nach all dem, was die Berliner Bühnen durch all die Zeit mit ihm aufgeführt haben. Sie stellt, mit der Bewahrung, vielleicht auch Verstärkung, lebendigsten Erinnerns jeder einzelnen Stimme von damals, stilistisch die Gestalt wieder her jener Berliner Uraufführung vom 26. Februar 1893, die (mit den Herren Rittner, Pauli, Fischer, Pagay, Thielscher, Nissen und Frau Bertens) den Gipfel eines schauspielerisch doch fundierten Bühnenrealismus bedeutet hat und eine Gesamtleistung, die von keinem Berliner Regisseur bei keiner Gelegenheit auch nur annähernd jemals wieder erreicht wurde.

*

Das »Neue Theater«, die Stätte der Uraufführung, ist das spätere Theater am Schiffbauerdamm. Die erste öffentliche Aufführung hat am 25. September 1894 im Deutschen Theater stattgefunden, in derselben Regie und teilweise veränderter Besetzung: den roten Bäcker gab Kainz, den alten Hilse Kraußneck, den Ansoerge Hermann Müller, den Lehrer Weinhold Eugen Burg, den Chirurgus Schmidt Max Marx und den Pastor Herr Reinhardt, der als Episodist dem Theater gute Dienste geleistet hat.

Wien, Offenbach—Saal, 25. November:

Vorbemerkung.

Hauptmann: Die Weber

(Programm wie in Prag.)

Vorbemerkung:

Auf die Frage, was ich gegen die Erscheinungen habe, die ich angreife, antworte ich: eben sie, und immer war alles ausgesprochen, nichts bleibt dahinter. Wer es vermutet, ist ein Lump, wem die Beweise nicht genügen, den entlasse ich gern als Esel. Gegen George habe ich also, daß er schlechte Verse macht; gegen den Krieg habe ich den Krieg, gegen die Presse die Presse, gegen die Sozialdemokratie: eben sie. Gegen meine Anhänger, daß sie dumme Fragen stellen. Gewiß mache ich es ihnen fast so schwer wie sie mir; darum könnte man sich auch trennen. Im Saal ist Applaus wichtig, außerhalb Ruhe; Bedienung meiner Eitelkeit in keiner wie immer gearteten Form. Die wichtigste Seite der Fackel ist die vierte Umschlagseite, weit wichtiger noch als Sprachlehre. Eine große Meinungsverschiedenheit, die bald wird ausgetragen werden müssen, scheint in Bezug auf Shakespeare zu herrschen, dem ich anhänge. Was Hauptmann betrifft, so sei gesagt, daß der Vortrag ausschließlich der Feier der revolutionären Jugend dieses Dichters gilt.

München, Steinicke—Saal

29. November:

Shakespeare: König Lear

30. November:

I. *Hauptmann*: Hanneles Himmelfahrt.

II. *Raimund*: Das Hobellied. — *Claudius*: Abendlied / Kriegslied. — *Goeckingk*: Als der erste Schnee fiel. — *Liliencron*: Festnacht und Frühgang / Die betrunkenen Bauern / Zwei Meilen Trab. — *Altenberg*: Freunde. — *Wedekind*: Felix und Galathea / Eroberung / Chorus der Elendenkirchweih. — *Karl Kraus*: Das Ehrenkreuz / Bunte Begebenheiten / Definitionen / Couplet des Schwarz—Drucker / Radio / Offenbach / Shakespeare—Sonette 128 und 26, Gegenüberstellung mit Vorbemerkungen / Der Grund / Die Raben / Jugend.

1. Dezember:

Nestroy: Der Talisman

Nach dem ersten Akt die folgende Ansprache:

Ich muß in den Vortrag des lieblichen Werkes leider einen Mißton einmischen, den Sie gleich mir überwinden mögen. Ich kann den Vortrag nur mit Überspannung meiner ganzen Nervenkraft, die ohnedies in dem Aufgebot eines Ensembles durch eine einzige Stimme beansprucht wird, durchführen, und ich konnte den gestrigen nur ebenso beenden. Ich kann es heute, wenn ich durch diese Erklärung eine Last von meinen Nerven gewälzt habe. Während des gestrigen Abends hat sich, nebst dem vielgestaltigen Leben auf dem Podium, allerlei zugetragen. Bei dem Vortrag des größten deutschen Gedichtes, des Abendliedes von Claudius, hörte ich hinter der Szene Geräusch. Es wurde Bier zugetragen. Nicht bei den »Betrunkenen Bauern« von Liliencron, sondern just als der Wald schwarz dastand und schwieg. Solche Kontraste gibt's nur an meiner Front. Es ist freilich bloß ein Unfall, an dem die sonst so bemühten Saalverwalter, ja vielleicht selbst die ahnungslosen Täter keine Schuld tragen. Vorher aber geschah, im Saal, etwas Einzigartiges, noch nie Erlebtes. Es wurden an drei oder vier Stellen von Hanneles Himmelfahrt photographische Aufnahmen gemacht und die widerwärtigen Geräusche störten das Auditorium. Für mich bedeuten sie eine fortwirkende Qual. Ich weiß nicht, ob der Photograph, der sich diesen Eingriff in die Rechte des Auditoriums und in meine darstellerische Produktion erlaubt hat, der beste Photograph von München ist; daß er der zudringlichste ist, weiß ich: dreimal war er von mir im Oktober abgewiesen, abgeschüttelt worden. Nun nahm er sich das Recht an meinem Bilde mit Gewalt, unter Anwendung von List, im Dunkeln machte er Lichtbilder von mir, gleichsam hinter meinem Rücken, und trug die Beute in der Tasche davon. Ich stehe vor der Möglichkeit, daß ich jetzt oder irgendeinmal — denn die Bilder haben Raritätswert — in Momenten der mimischen Gestaltung abgekonterfeit erscheine, daß ich so mit Gesten, die als Posen wirken, auf einem der von mir verabscheuten Zeitungsblätter auftauche; daß ich als einer dastehe, der so etwas gegen allen Ehrenbrauch eines publizistischen Vorlebens gestattet oder geduldet hat — weil ja doch kein Betrachter für möglich halten wird, daß es ohne mein Wissen und Einverständnis geschehen und zum Vorschein kommen konnte. Ich bedaure tief, daß dergleichen in einem so freundlichen Auditorium, dessen Dankbarkeit mich zu Dank verpflichtet, geschehen ist. Es bestätigt meine für alle Weltbetrachtung grundlegende Erkenntnis, daß die fortschrittliche Barbarei der Technik jeder nur möglichen Niedrigkeit der Menschennatur zur Entwicklung hilft.

Nachschrift: Auch die Hörer des Hannele—Vortrags hatten annehmen müssen, daß die Störung durch »Schnappschüsse« mit meiner Duldung begangen sei, da ich eben, wie Bühnenleute, die photographische Festhaltung gewisser Stellungen für wünschenswert hielt. Mit dem unleidlichen Gefühl, daß so etwas auch nur ein Hörer vermuten konnte, die zweite Abteilung zu beginnen, wäre unmöglich gewesen. Heinrich Fischer übernahm es, nach der Pause von seinem Platz aus die notwendige Aufklärung zu erteilen. Am nächsten Tag mußte gegen den Täter — Beschäftigung vor der Wiedergabe des »Talisman«! — eine einstweilige Verfügung erwirkt werden. Er soll dem Protest gegen das Unerträgliche, das er im Saal bewirkt hatte, der Notwehr gegen die drohende publizistische Scheußlichkeit, staunend mit der Versicherung entgegnet haben, er sei »ein Verehrer«.

2. Dezember:

Offenbach: Die Reise in den Mond

Begleitung an drei Abenden: Franz Mittler

Wien, Architektenvereinssaal

9. Dezember.

Offenbach: Die Schwätzerin von Saragossa

Auf dem Programm zu der Stelle »Roland — Carl Treumann« die Fußnote:

Diese Besetzung (in Paris Mme Ugalde) durch den berühmten Allespieler — man stelle sich den Brasilianer aus »Pariser Leben« in einer Hosenrolle vor — hat offenbar das rasche Ableben des entzückenden Werkes in Wien verschuldet. Welche Schmach, daß dem Beispiel der Berliner Funkstunde keine Staatsoper gefolgt ist! (Heute freilich können sich die Theater um Offenbach —Bearbeitungen lange bewerben.)

[Nachträglich wäre noch zu bemerken, daß die Besetzung der Gläubiger durch Damen ebenso falsch war.]

12. Dezember:

(Zur Jahrhundertfeier der Erstaufführung im Theater an der Wien, 26. September 1832)

Nestroy: Der konfuse Zauberer

Begleitung an beiden Abenden: Franz Mittler.

Zwischen dem 2. Januar und dem 22. Februar wird ein Shakespeare—Zyklus abgehalten, der an zwölf Abenden die folgenden Werke in der Bearbeitung des Vortragenden bringt:

Die lustigen Weiber von Windsor / Verlorne Liebesmüh' / Maß für Maß / Troilus und Cressida / Das Wintermärchen / Aus den Königsdramen (teilweise zum ersten Mal) / Coriolanus / Antonius und Kleopatra (zum ersten Mal) / Timon von Athen / Macbeth / Hamlet / König Lear.

Dieser Zyklus, auffällig plakatiert, wird wohl der letzte Versuch sein, Wiens Interesse für diesen Autor auf die Probe zu stellen, den es allzeit unfreundlicher aufgenommen hat als London seine Fußballspieler. Einzig der »König Lear« — last not least — hat sich bisher, im Vortrag, einer gewissen Zugkraft erfreuen können; vielleicht weil in ihm jener Sport, in dem sich nun einmal alle Geistigkeit der Nationen konzentriert hat, eine wengleich nicht heroisierende Erwähnung findet.

Die Rachel

von Carl Schurz

Das sachlich und sprachlich edelste Beispiel deutscher Theaterkritik, an dem größten theatralischen Eindruck, wird hier bekanntgemacht. Man vergleiche die schöne Schilderung durch *Zerline Gabillon*, die in Nr. 743 — 750 (Dezember 1926) wiedergegeben war ¹. Doch nach dieser ergreifenden, durch ein Theaterjahrhundert überzeugenden Darstellung des deutschen Revolutionärs und amerikanischen Staatsmannes Karl [Carl] Schurz («Lebenserinnerungen», Band I., Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1930), der bei einem heimlichen Aufenthalt in Berlin die Rachel (sprich: Raschell) gesehen hatte — 1850, als er die Flucht Kinkels aus Spandau herbeiführte —, muß man wohl glauben, daß nie ein größeres Bühnenwunder als diese Frau die Menschheit verzückt hat. Das glaubt auch der, der in dem Maß der nachgeborenen Welt den analogen Eindruck von einem Naturereignis der *Wolter* verdankt hat. Es ist bezeichnend, daß Schurz, der jenes andere erlebt hatte, den Irrtum beging und wohl begehen mußte, in der offenbaren Ähnlichkeit den Unterschied zwischen dem überwältigenden Genie und dem bewundernswerten großen Talent wahrzunehmen. Das könnte für die mitgenannte *Sarah Bernhardt* zutreffen, keineswegs für die *Wolter*, die von ihrer Zeit als ein jenseits allen Könnertums wirkendes Elementarwesen, als der Inbegriff tragischer Weibnatur empfunden wurde. »Wie der Salamander nach der Sage im Feuer, so lebt sie in der Leidenschaft«, schrieb Speidel von ihr; »sie fiel wie ein Element in das Burgtheater ... «; und gleich dem Verherrlicher der französischen Heroine hörte er »Worte, die wie Blitze einschlagen und wie Donnerrollen und grollen, furchtbare, markerschütternde Töne«. Nur mag es eben denkbar sein, daß selbst da noch eine Steigerung möglich war, ja daß alles schauspielerische Genie der reichsten Theaterwelt, wenn man es hätte summieren können, doch an jene wunderbare Elisa Rachel nicht hingereicht hätte. (Von der übrigens, eine Weltgeschichte aus dem Jahre 1867 als von einer »talentvollen Schauspielerin« spricht.) Einer Epoche, die keineswegs arm ist an vortrefflichen Episodisten und Chargenspielern, an echten weiblichen Begabungen unheroischen Grades, vor allem aber an prominenter Nullität, bleibe diese kostbare Veranschaulichung, die kaum einem Bühnenmenschen bekannt sein dürfte, aufbewahrt, und sie mache den einzigen tragischen Zug heutigen Theaterwesens fühlbar: daß die Technik, die allem Dilettantismus den Äther geöffnet und ihn als Teufel an die Leinwand gemalt hat, erst nach dem Absterben jener Wunder, die ihren entwickeln konnte. Ach, warum hat sie nicht so weit gehalten, daß sich die Aussage bewahrheitet hätte, die uns nun als die Voraussage der idealen Möglichkeit eines täglich entehrten Mikrophons berührt: »Die wunderbaren Modulationen dieser Stimme würden allein, ohne sichtbare Gestalt, hingereicht haben, die Seele des Zuhörers mitzureißen durch alle Phasen der Empfindung ... «! Und warum gibt kein Film Antwort auf die Frage. »Aber wer kann den Zauber der Geste beschreiben und das Spiel der Augen und der Gesichtszüge, mit denen die Rachel den Zuschauer überwältigte, so daß die gesprochenen Worte zuweilen fast überflüssig schienen?« Daß der Verbindung der Vollkommenheiten der Tonfilm gefehlt hat: für dies Versäumnis der Technik wird wohl die Natur nie mehr Ersatz gewähren; das liegt schon so in der Natur wie in der Technik. (Die sich für den Adel der Garbo und für das süße Phantom Dietrich durch gigantische Förde-

1 »Rachel« # 11

rung realsten Mißwachses gerächt hat.) Gewiß entgegnet der Klage um verblichene Herrlichkeit mit Recht die Trivialität, daß man tote Meister nicht ausgraben könne. Aber der Verklärung lebender Dilettanten muß jene entgegengehalten werden. Wie fallen vor der beglaubigenden Kraft jedes Satzes, der über die Rachel gesagt ist, die Kolumnen hypertrophischen Lobes zusammen, die den heute berühmten Nullen (namentlich dieser Theatermannheit) zugeführt werden; und wie ergibt sich der dürftige künstlerische Sachverhalt eines Zeitalters, das sich durch den Begriff einer »Prominenz« entschädigt hat als der wahren Erfüllung des Bibelwortes: Die Letzten werden die Ersten sein.

Die berühmte französische Schauspielerin Rachel befand sich damals in Berlin, um dort ihr klassisches Repertoire dem hauptstädtischen Publikum vorzuführen. Sie hatte zu jener Zeit den Höhepunkt ihres Ruhmes erreicht. Ihre Lebensgeschichte wurde wieder und wieder von den Zeitungen erzählt wie dieses Kind armer elsässischer Juden, geboren im Jahre 1820 in einem kleinen Wirtshause im schweizerischen Kanton Aargau, ihre Eltern auf ihren Hausiertouren in Frankreich begleitet hatte; wie sie Pfennige erworben hatte, indem sie mit einer ihrer Schwestern auf den Straßen von Paris zur Harfe sang; wie ihre Stimme vielfache Aufmerksamkeit auf sich zog und sie darauf im Konservatorium aufgenommen wurde; wie sie vom Singen zum Deklamieren und zu schauspielerischen Versuchen überging; wie, ihr phänomenales Genie, plötzlich hervorstrahlend, sie sofort den berühmtesten histrionischen Künstlern der Zeit voranstellte. Wir revolutionären jungen Leute erinnerten uns auch mit besonderem Interesse an die kurz nach der Februarrevolution des Jahres 1848, als König Louis Philipp geflohen und die Republik proklamiert worden war, von Paris gekommenen Berichte, wie die Rachel auf einer Bühne in Paris die Marseillaise halb singend und halb sprechend rezitiert und damit in ihren Zuhörern einen wunderbaren Paroxysmus von patriotischer Begeisterung entflammt habe.

Einige meiner jungen Freunde in Berlin, die ihrer ersten Aufführung dort beigewohnt, kamen zu mir mit überaus enthusiastischen Erzählungen. Natürlich wünschte ich sehr, das auch zu genießen. Freilich konnte ich das nicht ohne Gefahr. — — Mit dem Leichtsinne der Jugend entschloß ich mich dann zu dem Wagnis.

So sah ich die Rachel. Es war einer der überwältigendsten Eindrücke meines Lebens. Ich hatte die meisten der Tragödien Racines, Corneilles und Voltaires gelesen und getraute mich wohl, dem Dialog folgen zu können. Aber ich hatte nie an diesen Stücken viel Gefallen gefunden. Die darin dargestellten Empfindungen waren mir gekünstelt erschienen, die Leidenschaften unecht, die Sprache stelzenhaft, die alexandrinische Versform mit ihrer unerbittlichen Cäsur über die Maßen steif und langweilig. Ich hatte mich immer gewundert, wie solche Stücke auf der Bühne packend dargestellt werden könnten. Das sollte ich nun erfahren. Als die Rachel auf, die Szene trat — nicht mit dem bekannter, affektierten Kothurnschritt, sondern mit einer ihr eigentümlichen Würde und majestätischen Anmut, gab es zuerst einen Moment schweigenden Erstaunens und dann einen rauschenden Ausbruch von Beifall. Einen Augenblick stand sie still, in den Falten ihres klassischen

Gewandes wie eine antike Statue frisch von der Hand des Phidias, — das Gesicht ein langes Oval; eine schön gewölbte Stirn beschattet von schwarzem welligem Haar; unter hoch geschwungenen gewitterdunkeln Brauen zwei Augen, die wie schwarze Sonnen in tiefen Höhlen brannten und leuchteten; die Nase fein und leicht gebogen mit offenen, zuckenden Nüstern; über einem energischen Kinn eine strenge, vornehme Linie der Lippen mit leicht abwärts geneigten Mundwinkeln, wie wir uns den Mund der tragischen Muse vorstellen mögen; die Gestalt, — zuweilen groß, zuweilen klein scheinend, sehr mager und doch voll Kraft; die schlanke, sprechende Hand mit ihren feinen Fingern von seltener Schönheit — der bloße Anblick versetzte den Zuschauer in einen Zustand des Erstaunens und der geheimnisvollen Erwartung.

Nun begann sie zu sprechen. In tiefen Tönen, wie aus den innersten Höhlen der Brust, ja, wie aus dem Bauche der Erde, kamen die ersten Sätze hervor. War das die Stimme eines Weibes? Eines fühlte man gewiß, — eine solche Stimme hatte man nie gehört, — nie einen Ton zuweilen so hohl und doch so voll, so gewaltig und doch so weich, so übernatürlich und doch so wirklich. Aber diese erste Überraschung mußte bald neuen und größeren weichen. Diese Stimme, in so tiefen Tönen beginnend, flog und rollte nun im wechselnden Spiel der Empfindungen oder Leidenschaften die Tonleiter auf und ab, — eine Oktave oder zwei, wie die Noten eines musikalischen Instrumentes von scheinbar unbegrenztem Umfang und endloser Mannigfaltigkeit der Tonfarbe. Wo war nun die Steifheit der Alexandriner geblieben? Wo die langweilige Einförmigkeit der Cäsur? Diese wunderbare Stimme und die Wirkungen, die sie auf den Hörer hervorbrachte, lassen sich kaum beschreiben ohne die Hülfe scheinbar übertriebener Metapher.

Wie ein stiller Strom durch grüne Gefilde floß die Rede dahin — oder sie hüpfte munter spielend wie ein Bach über Kieselgeröll —, oder sie stürzte rauschend herab wie ein Bergwasser von Fels zu Fels. Aber wenn die Leidenschaft losbrach, wie schwoll und wogte und brauste diese Stimme gleich der vom Sturm gejagten Brandung der Meeresflut stürzend gegen den Strand; oder sie rollte und krachte und schmetterte wie der Donner nach dem Zischen des nah einschlagenden Blitzes, der uns in Schrecken auffahren macht. Die elementaren Kräfte der Natur und alle Gefühle und Erregungen der menschlichen Seele schienen entfesselt in dieser Stimme, um darin ihre beredteste, ergreifendste, durchschauendste Sprache zu finden. Jetzt kam ein Ton der Rührung, und die Tränen schossen uns jählings in die Augen; nun eine scherzende oder einschmeichelnde Wendung, und ein glückliches Lächeln flog über alle Gesichter; nun eine Note der Trauer oder der Verzweiflung, und die Herzen aller Zuhörer zitterten vor Wehmut; aber dann einer jener furchtbaren Ausbrüche der Leidenschaft, und man griff unwillkürlich nach dem nächsten Gegenstand, um sich festzuhalten gegen den Orkan. Die wunderbaren Modulationen dieser Stimme würden allein, ohne sichtbare Gestalt, hingereicht haben, die Seele des Zuhörers mitzureißen durch alle Phasen der Empfindung, der Freude, des Schmerzes, der Liebe, des Hasses, der Verzweiflung, der Eifersucht, der Verachtung, des unbändigen Zornes, der wütenden Rachesucht.

Aber wer kann den Zauber der Geste beschreiben und das Spiel der Augen und der Gesichtszüge, mit denen die Rachel den Zuschauer überwältigte, so daß die gesprochenen Worte zuweilen fast überflüssig schienen? Das war nicht allein kein Umher-schwenken der Arme, kein Durchsägen der Luft, keine der armse-ligen mechanischen Künste, von denen Hamlet spricht. Rachels Gestikulation war sparsam und einfach. Aber wenn diese schöne Hand mit ihren schlanken, fast durchsichtigen Fingern sich erhob oder senkte, so sprach sie, und jedem Zuschauer war diese Spra-che eine Offenbarung. Breiteten diese Hände sich offen in erklä-render Weise aus und verharrten einen Augenblick in dieser Stel-lung — einer Stellung, die das Genie des Bildhauers sich nicht schöner hätte träumen können —, so eröffneten sie das vollste, be-friedigendste Verständnis. Streckten diese Hände sich nach dem Freunde, dem Geliebten aus, und begleitete sie diese Bewegung mit einem Lächeln — dem Lächeln, das in ihrer Aktion selten war, aber wenn es kam, die Umgebung bestrahlte wie ein freundlicher Sonnenblick aus einem wolkigen Himmel —, so flog etwas wie ein glückliches Beben über das Haus. Wenn sie ihren edlen Kopf mit dem majestätischen Stolz der Autorität erhob, als beherrschte sie die Welt, so mußte jeder sich vor ihr beugen. Wer würde gewagt haben, den Gehorsam zu verweigern, wenn sie, mit königlicher Macht auf ihrer Stirn, die Hand erhob zum Zeichen des Befehls? Und wer hätte aufrecht vor ihr stehen können gegen den steinig stieren Blick der Verachtung in ihrem Auge, und gegen das höh-nisch vorgestoßene Kinn, und den wegwerfenden Schwung ihres Armes, der den Elenden vor ihr in das Nichts zu schleudern schien?

Es war in der Darstellung der bösen Leidenschaften und der wil-desten Empfindungen, daß sie ihre ungeheuersten Wirkungen er-reichte. Nichts Furchtbareres kann die Phantasie sich ausmalen, als ihren Anblick in den größten Steigerungen des Ausdrucks. Wolken von unheimlich drohender Finsternis sammelten sich auf ihren Brauen. Ihre Augen, von Natur tief liegend, schienen hervor zu quellen und funkelten und blitzten mit wahrhaft höllischem Feuer. Ihr Gesicht verwandelte sich in ein Gorgonenhaupt, und man fühlte, als sähe man die Schlangen sich in ihren Haaren win-den. Ihr Zeigefinger schoß hervor wie ein vergifteter Dolch auf den Gegenstand ihrer Verwünschung. Oder ihre Faust ballte sich, als wollte sie die Welt mit einem einzigen Schlage zerschmettern. Oder ihre Finger krallten sich, wie mörderische Tigerklauen, um das Opfer ihrer Wut zu zerreißen, — ein Anblick so grauenvoll, daß der Zuschauer, schauernd von Entsetzen, sein Blut erstarren fühlte und, nach Atem ringend, unwillkürlich stöhnte: »Gott steh uns bei!«

Dies alles mag wie eine wilde Übertreibung klingen, wie ein extra-vagantes Phantasiebild, geboren aus der erhitzten Einbildung ei-nes von der Theatergöttin bezauberten jungen Menschen. Ich muß gestehen, daß ich zuerst meinen eigenen Empfindungen mißtrau-en wollte. Ich habe daher, damals sowohl wie zu späteren Zeiten, Personen reifen Alters, welche die Rachel gesehen hatten, nach den Eindrücken gefragt, die sie empfangen, und ich habe gefun-den, daß diese Eindrücke sich fast nie von den meinen wesentlich

unterschieden. In der Tat, ich habe oft grauköpfige Männer und Frauen, Personen von künstlerischer Erfahrung, gebildetem Geschmack und ruhigem Urteil über die Rachel sprechen hören mit derselben unbeherrschbaren Begeisterung, die mich zurzeit überwältigt hatte.

Ich kann in Wahrheit sagen, daß in meiner Bewunderung der Rachel nichts war von der oft vorkommenden Schwärmerei eines romantischen Jünglings für eine Schauspielerin. Wenn jemand mir angeboten hätte, mich bei der Rachel persönlich einzuführen, so würde nichts mich bewogen haben, die Einladung anzunehmen. Die Rachel war mir ein Dämon, ein übermenschliches Wesen, eine geheimnisvolle Naturkraft, — nur kein Weib, mit dem man frühstücken, oder über alltägliche Dinge sprechen, oder im Park spazieren fahren könnte. Meine Bezauberung war von durchaus geistiger Art. Aber die Anziehungskraft ihres Genies war so stark, daß ich ihr nicht widerstehen konnte, und so ging ich denn ins Theater, um sie zu sehen, sooft der Zweck, zu dessen Erreichung ich in Berlin war, und der häufig nächtliche Besuche in Spandau erforderte ¹, mir dazu Zeit ließ. Dabei vergaß ich allerdings nicht ganz die Gefahr, der die Theaterbesuche mich aussetzten ². — — — Und sobald nach dem letzten Akte der Vorhang fiel, eilte ich möglichst schnell hinaus, um das Gedränge zu vermeiden.

Aber eines Abends, als die Schlußszene mich noch mehr als gewöhnlich gefesselt hatte, war ich doch nicht schnell genug. Ich geriet unter die Menge der Hinausströmenden, und plötzlich wandte sich mir in diesem Gedränge ein Gesicht zu, dessen Anblick mich erschreckte. — — — Das war mein letzter Rachelabend in Berlin.

Aber ich habe sie doch später wiedergesehen, im nächsten Jahre in Paris und noch später in Amerika. In der Tat, ich habe sie zu verschiedenen Zeiten in all ihren großen Rollen gesehen, in einigen davon mehrere Male, und der Eindruck war immer der gleiche, selbst auf ihrer amerikanischen Tour, als ihre Lungenkrankheit schon stark bemerklich war und es hieß, ihre Kräfte seien sehr auf der Neige. Ich habe oft versucht, mir über diese Eindrücke Rechenschaft zu geben, und mich zu diesem Ende gefragt: »Aber ist dies nun wirklich der Spiegel der Natur? Hat wirklich je ein Weib in solchen Tönen gesprochen? Haben solche Wesen, wie sie die Rachel uns vorführt, jemals wirklich gelebt?« Nie konnte ich eine andere Antwort finden, als daß solche Fragen müßig und eitel seien. Wenn die Phädra, die Roxane je gelebt haben, so mußten sie so gewesen sein und nicht anders. Aber die Rachel stellte nicht nur individuelle Menschen dar, in ihren verschiedenen Charakteren *war* sie die ideale Verkörperung des Glücks, der Freude, des Schmerzes, des Elends, der Liebe, der Eifersucht, des Hasses, des Zornes, der Rache; und alles dies in plastischer Vollendung, in höchster poetischer Gewalt, in gigantischer Wahrheit. Dies mag keine besonders klare oder genaue Definition sein, aber sie ist so klar und genau, wie ich sie geben kann. Man sah, man hörte, und man war überwunden, unterjocht, zauberhaft, unwiderstehlich. Die Schauer des Entzückens, der Angst, des Mitgefühls, des Entsetzens, mit denen die Rachel ihre Zuschauer übergieß, entzogen

1 Die geglückte Flucht seines Mitkämpfers Gottfried Kinkel aus dem Gefängnis

2 Als Teilnehmer der 49er Revolution in Baden bestand Haftbefehl gegen ihn.

sich aller Analyse. Die Kritik lastete in hilfloser Verlegenheit umher, wenn sie unternahm, die Leistungen der Rachel zu klassifizieren, oder sie mit irgend einem herkömmlichen Maßstabe zu messen. Die Rachel stand ganz allein in ihrer Eigentümlichkeit. Der Versuch, sie mit irgend andern Schauspielern oder Schauspielerinnen zu vergleichen, schien sinnlos, denn die Verschiedenheit zwischen ihr und den andern war nicht eine bloße Verschiedenheit zwischen Graden der Vortrefflichkeit, sondern eine Verschiedenheit der Art, des Wesens. Einige Schauspielerinnen jener Periode mühten sich ab, die Rachel nachzuahmen; aber wer das Original gesehen, hatte nur ein Achselzucken für die Kopie. Es war der bloße Mechanismus ohne den göttlichen Hauch. Ich habe seither nur drei Künstlerinnen höheren Ranges gesehen, die Ristori, die Wolter und Sarah Bernhardt, die dann und wann mit einer Geste oder einer besonderen Intonation der Stimme an die Rachel erinnerten, aber nur in flüchtigen Momenten. Im ganzen war der Unterschied doch unverkennbar. Es war der Unterschied zwischen dem wahren Genie, das unwiderstehlich überwältigt und vor dem wir uns unwillkürlich beugen, und dem großen Talent, das wir bloß bewundern. Die Rachel ist mir daher eine alles überschattende Erinnerung geblieben. Und wenn in späteren Jahren dann und wann in meinem Freundeskreise von großen Bühnenleistungen die Rede war und sich ein besonderer Enthusiasmus über eine lebende Theatergröße laut machte, so habe ich selten die Bemerkung zurückhalten können, — in der Tat, ich fürchte, ich habe sie oft genug bis zur Langweiligkeit wiederholt: »Alles recht schön, aber ihr hättet die Rachel sehen sollen!«

Notizen

Der George—Essay, der in München, Wien, Prag und Berlin — nicht in dem vollen Umfang der gedruckten Fassung — zum Vortrag gelangt ist, enthält nur einen geringen Teil der bis zur Drucklegung dieses Heftes entstandenen Nachdichtungen. (In München waren mehr Pendants geboten worden.) Die bloße Ansage, daß die Fortsetzung — die noch weit charakteristischere Vergleiche böte — bald zu lesen sein werde, hat in Berlin Beifall gefunden, wo sich, wie überall, gezeigt hat, daß eine zum Hören erzogene Hörerschaft künstlerischen Sachverhalten den Vorrang der Erweislichkeit vor den materiellen zuerkennt. Eine Wahnvorstellung, die durch Generationen gezüchtet wurde, beginnt zu weichen. Nur da und dort soll sich der Glaube an das Abracadabra gegen das Einmaleins gewehrt haben. Der dankbaren Grundstimmung entsprach wohl der rührende Ausruf: »*Mein Gott!*«, der bei der Beführung von Totholz in München laut wurde; während in Berlin einer Georgine (im profanen Leben wohl Klatschrose) der Ausspruch abgehört wurde: »Ach, da ist er nicht tiefer eingedrungen, George hat sich doch seine eigene Sprache *gezimmert* — da wird er sich viele Feinde machen!« Ein weniger besorgtes, aber berufeneres Gehör hatte bei den Pendants »den Eindruck, als habe sich das Dornröschen der Dichtung immer wieder von neuem umdornt, um immer von neuem erlöst zu werden«. Da es unmöglich ist, die ganze Hecke von »Umdichtung« vorzuzeigen — als das Monströseste, was die deutsche Li-

teratur aufzuweisen hat —, so ist es notwendig, daß sich mindestens ebenso viele, als sich von der Rettung der Shakespeare—Sonette überzeugen wollen, jene anschaffen.

DIE LITERARISCHE WEIT

die noch immer nicht aus jener freudlosen Gasse herausgefunden hat, führt jetzt dort ein Dasein, das deutliche Spuren von Bekessys Erdetagen aufweist. Sie erläßt — da Weihnachten vor der Tür steht und das Christkindl bedrohlichere Formen annehmen darf — den folgenden Wink an die Verleger:

Abteilung: Adm. Den 8. XI. 1932 Berlin—Halensee

An den Verlag — —

Sehr geehrter Herr — !

Sie haben bisher nichts unternommen, um in unserem Weihnachtsratgeber vertreten zu sein. Der Ratgeber wird am 15. d. Mts. gedruckt.

Sollen Sie wirklich der einzige bedeutendere deutsche Verleger
(unterstrichen)

sein, dessen Name und Verlagswerke in dieser Nummer nicht vorkommen?

Denn bei der diesjährigen Anlage des Weihnachtsratgebers steht es so, daß Sie, wenn Sie nicht selbst die redaktionelle Selbstanzeige Ihrer Bücher oder ein Inserat aufgeben, nicht vertreten sein können.

(Die letzten vier Worte unterstrichen. »Wenn Sie nicht« zwar nicht unterstrichen, aber doch deutlich.)

Die Sortimentere sind es seit Jahren gewohnt, unsere Ratgebernummer an alle guten Kunden vor Weihnachten zu verschicken. Deshalb erscheint er auch in mehr als verdoppelter Auflage (an 50.000).

Und da wollen Sie fehlen?

(in der Mitte und unterstrichen — stärkster Druck auf das Verlegergewissen.)

Nähere Bedingungen fanden Sie in unserem letzten Brief, von dem wir eine Abschrift nochmals beilegen.

Hochachtungsvoll

Die literarische Welt

Verlags—Ges. m. b. H.

— —

Anlage

Die dem Schutze des Publikums empfohlen wird. Die Unterschrift, nicht ganz deutlich, liest sich wie die der Persönlichkeit, die einst ein Bild von mir in das Buch »Sittlichkeit und Kriminalität« eingeklebt hat und die für diese Mahnung eines wohlwollenden Ratgebers ebenfalls verantwortlich ist. Wenn der Verleger trotz so eindringlichem Zuspruch fehlen will, so hat er es sich eben selbst zuzuschreiben, wenn er fehlt. erinnert man sich noch des Briefwechsels über Inseratenmoral? Ich habe deren Vertreter noch gekannt, wie er ein ganz kleines Christkindl in Prag war. Die Entwicklung bis zum heutigen Stadium ist enorm. Womit aber nicht gesagt sei, daß Deutschlands literarische Welt nicht auch ohne diesen Faktor in jener freudlosen Gasse wäre.

Jakob Haringer, »Der Reisende oder die Träne« (Verlegt von Brundel 1932): Widmung; 'Tribüne' (Prag, September — Oktober): »Der Mann, der nichts als seine Pflicht tat« von E. F. und »Großmacht Mosse« von Timon; 'Der Sumpf' (Berlin, Heft 4, Oktober): »Über den Dichter Karl Kraus« von Werner Kraft; 'Allgemeine Rundschau' (München XXIX, Nr. 46, 12. November): »Karl Kraus« von Dr. Georg Moenius; von demselben über Nestroy und Altenberg; 'Frankfurter Zeitung' (Literaturblatt, 20. November): »Jemand meint« von Walter Benjamin; ebenda 11. Dezember: »Magier des Wortes, Johann Nestroy« von Dr. Franz Glück;

In Nr. 876 — 884, S. 22, Z. 2 v. u. statt »drei«: zwei; S. 94, Z. 6 v. u. statt »Ein untauglicher Prüfstein«: Ein untrüglicher Prüfstein; S. 124, Z. 10 v. u. statt »Franz«: Carl.

Aus der Zuschrift eines Kapellmeisters:

»Die Fackel«, März, S. 76: . . . daß gerade die unendliche Greuelmelodie »Wien und der Wein« ...

Der Refrain dieses von W. Heymann »komponierten« Wiener Liedes ist original: Josef Strauß, »Mein Lebenslauf ist Lieb' und Lust« (Walzer) op. 263, eines der schönsten Werke von Johanns, in harmonischer sowie rhythmischer Invention viel interessanterem Bruder. Es müßte also vielleicht heißen: ... der zum Greuel verhunzte Strauß—Walzer ... Erwähnenswert wäre noch, daß der Tonfilm »Der Kongreß tanzt« 1815 spielt, Josef Strauß 1827 geboren wurde, und daß weiters die darin verwendeten »Polowetzer Tänze« von Borodin (geb. 1834) stammen.

Die erste Tatsache war dem Verfasser bekannt, sei aber festgestellt. Zur Greuelmelodie kann ein musikalisches Kunstwerk außer durch unablässige Wiederholung durch die Sphäre werden, in die es eingepflanzt wird, selbst wenn an und für sich keine Veränderung vorgenommen wurde. Die mir gewiß teure Briefarie der Perichole, in einen neuwienerischen Strudel eingebacken, ist ungenießbar auch für den, der sie nicht erkennt; ganz wie alles von Offenbach, was in Korngold und Blech verwandelt erscheint, da es aus seinem Milieu gerissen und auf »Helena« und »Hofmann« aufgepfropft wurde. Selbst eine undramatische Musik wie die des lieblichen Josef Strauß'schen Walzers bleibt mit dem angestammten Text verbunden. Sie wird unerträglich, wenn sie ein paar dutzendmal versichern soll, daß Wien und der Wein ein Stück vom Himmel sein müssen. Es ist annähernd die Wirkung, wie wenn man den Walzer aus der »Lustigen Witwe« zum erstenmal hörte.

Madame l'Archiduc in Prag ¹

Karl Kraus weilte am Sonntag in Prag und war bei der Aufführung von Offenbachs »Madame l'Archiduc« im Neuen deutschen Theater anwesend.

Wie so ziemlich alles, was über den Genannten in der Presse erscheint, ist selbst diese leider wahre Behauptung falsch. In dem Sinne nämlich, daß die unvollständige Mitteilung einer Tatsache so weit von der Wahrheit abweichen kann wie eine Lüge. Da der Genannte nicht zu jenen Figuren gehört, die irgendwo weilen, anwesend sind und bemerkt werden, so war es unstatthaft, von seinem Erscheinen zu so traurigem Anlaß Notiz zu nehmen, wenn man über den Beweggrund des Erscheinens, über Tendenz und Gefühle dieser Anwesenheit, nicht orientiert war oder nicht orientiert sein wollte. Als Theaterneuigkeit — neben der zweifellos vollständigen Tatsache, daß ein Solotänzer engagiert wurde — schien die Meldung zu besagen, daß der Autor des deutschen Textes der »Madame l'Archiduc« mit durchaus positiven Gefühlen der Vorstellung beigewohnt habe, getreu dem Versprechen der Wiederkehr, das er vor der Erstaufführung gegeben hatte, die Anerkennung bestätigend, die er nach dem Probeneindruck, dem zwei Hauptdarsteller durch Krankheit entzogen waren, vorbehaltlos gespendet haben soll. Rücksicht auf teilweise redlich bemühte darstellerische Arbeit, restloses Verständnis für die Hingabe von Nervenkräften hindern bis zur Premiere die Einmischung der Wahrheit in die Diplomatie der Theaterreklame, können sie aber ebensowenig verhindern wie das Urteil in künstlerischen Dingen, welches den der eigenen Autorschaft zugefügten Schaden keineswegs behutsamer anrührt als den wo immer bewirkten, und insbesondere der Offenbachschändung im nahen Wirkungskreis nicht befangener gegenübersteht als den Taten, die die Herren Reinhardt, Karlheinz Martin und andere prominente Offenbachschänder vollbracht haben. Ganz im Gegenteil wird gegen die grundsätzliche Schändung, die noch sozusagen einem Zeitgedanken entspricht, eine geringere Strenge der Kompetenz am Platze sein als hier, wo mit deren eigener Hilfe und Mühe ein halbwegs stilreiner Rahmen hergestellt ist, in dem sich dann unter Mißachtung der empfangenen Lehren allerlei zeitgemäßer Unfug breit machen darf, dessen penetrante Wirkung den umgebenden Wert verdumpft. Denn dort hat der Schützer Offenbachs alles zu beklagen, aber nichts zu verantworten; hier erwächst ihm die Verantwortung für vieles, was er zu beklagen hat. Jene Meldung macht ihn zum stummen Zeugen von Dingen, die, hätte ihn seine Phantasie zu ihrer Vorstellung befähigt, nie das Licht der Szene erblickt hätten, weil vorher nie die heillose Verbindung mit einem Theatervertrieb zustande-

1 Das Folgende ist der Text des Programms der Vorlesung, die dort am 9. Mai der Rehabilitation des Werkes gedient hat. Er bildet nur eines der vielen Kapitel, die die Leidensgeschichte des Kampfes um Offenbach enthält, nämlich der Mühsal, einem »Bühnenvertrieb« die Arbeit abzunehmen und den Bühnen die Offenbach—Renaissance zu vertreiben. Wenn dies einmal — mit Erlaubnis der unerbittlichen Zeit, die einen Kopf für ihre hundert Schmälichkeiten gleichzeitig beansprucht — in Ruhe dargestellt wäre, dann würde man einen Leitfaden des Dilettantismus besitzen, aber auch ein Handbuch der Schweinerei, aus dem vor allem ersichtlich wäre, daß die geistige und moralische Pleite des Theaterwesens vor der wirtschaftlichen kam. Bis dahin könnte man sich die Bitternis des Kampfes um Bewahrung einer Kunstwelt kaum vorstellen: zwischen all der Arbeit und mit der einzigen Freude durch jene Mutbewährung des früheren Berliner Funkintendanten, der mit den Klängen der Madame l'Archiduc die Reihe der Feste in trübster Theaterzeit eröffnet hat und dem, da nun die Troglodyten in den Äther aufgestiegen sind, für vieles gedankt sei, was jetzt wirklich verklungen und vertan ist. [KK]

gekommen wäre, die sie ermöglicht hat. Wäre dem Prager Theater der Wunsch, daß der Textautor der Premiere beiwohne, in Erfüllung gegangen, so hätte es — mit allem Dank für die aufgewandte Mühe — schon zu den Worten des Wirts: »Ihr singt, ich bin es zufrieden« coram publico den Zuruf empfangen: »Ich nicht!«

Der Wahrheit weit näher als jene lückenhafte Notiz des 'Prager Tagblatt' kommt die des 'Sozialdemokrat':

(Karl Kraus und die Prager Aufführung der »Madame l'Archiduc«.) Karl Kraus wird Anfang Mai — voraussichtlich am 9. — in Prag »Madame l'Archiduc« zum Vortrag bringen. Die Vorlesung soll ein Akt der Sühne an Offenbach, eine Strafexekution für das Theater sein, das entgegen allen feierlichen Versprechen und wiederholten Beteuerungen die Verunstaltung des Textes der »Madame l'Archiduc« vor allem durch den Darsteller des Giletti, Herrn Dörner, geduldet und dem Autor gegenüber durch Ablehnung des wahren Sachverhalts gedeckt hat. Karl Kraus hat der Aufführung von »Madame l'Archiduc« am Sonntag beigewohnt und ist über den Grad der Verschönerung des Stils und der Verwüstung des Textes durch Herrn Dörner ebenso entsetzt wie er über die Schädigung des besseren und stilgerechten Teiles der Aufführung durch das stilwidrige Verhalten des einen Darstellers empört ist. Die Direktion des Theaters hat anscheinend gegen die offensichtliche und an dieser Stelle schon in der Besprechung der Premiere festgestellte Vergewaltigung des Offenbach—Stils, wie ihn der Dichter des deutschen Textes versteht und gewahrt wissen will, durch den Darsteller des Giletti, gegen die Verpestung reiner Operettenluft durch die Miasmen der zeitgenössischen Produktion, nicht das geringste unternommen, wohl aber Herr Kraus versichert, es sei alles zur Reinhaltung des Textes geschehen. Herr Karl Kraus lehnt jede Verantwortung für eine Aufführung ab, in der die Extempores Dörners möglich sind, er lehnt es ab, den von Dörner gesprochenen Text als den seinen anzuerkennen. Die durch nichts zu erklärende oder zu entschuldigende Haltung der verantwortlichen Theaterleitung hat Gegenmaßnahmen heraufbeschworen, die umsomehr zu bedauern sind, als ein Teil der Künstler, voran Frau Lord, Frl. Reichlin, Herr Padlesak und die Darsteller der Verschworenen, sich in vorbildlicher, auch von Karl Kraus rückhaltlos anerkannter Weise um das Werk bemühten. Im Interesse dieser Künstler vor allem wäre es auch zu wünschen, daß die Theaterleitung noch jetzt, da sie freilich mindestens moralisch bereits sachfällig geworden ist, eine Reinigung der Aufführung anstrebte.

E. F.

So vollständig dieser Motivenbericht zur Tatsache einer Anwesenheit ist, so muß doch die Theaterdirektion gegen den Vorwurf, wiederholte Versprechungen nicht gehalten und Sachverhalte abgeleugnet zu haben, insofern in Schutz genommen werden, als er zwar berechtigt, aber für die Schriftstücke, die Herr Volkner unterfertigt hat, dieser nicht verantwortlich zu machen ist. Eher könnte man den Eindruck gewinnen, daß sich in dem geistigen, moralischen und szenischen Bühnenbild der Prager Madame l'Archiduc bereits die Konturen der Nachfolge andeuten. Das Problem von Schuld und Verantwortung wäre jedoch überhaupt nicht gegenüber dem selbsttätigen Appa-

rat der Theaterbürokratie aufzuwerfen, die von der staatlichen die Schlampe-
rei wie die Mischung aus Dünkel und Devotion übernommen hat und aus eigenem
den Versuch der Dummmacherei am untauglichsten Objekt beisteuert. Herr
Volkner hat sicherlich die beste Absicht gehabt, und was die Fähigkeiten
anlangt, so dürfte das Prager Deutschtum bald die Erfahrung machen, daß
sich die seit Angelo Neumann bewährte Erkenntnis, es komme selten etwas
Besseres nach, bis zur Neige bestätigen und der Unterschied zwischen Volk-
ner und Eger sich in der Wahrnehmung manifestieren wird: Jener *ist* ein
Schlaraffe, dieser aber imstande, einer zu werden. Ferner darf auf dem Dar-
steller des Giletti der Vorwurf nicht sitzen bleiben, daß er sich willkürliche
Verunstaltungen und Verwüstungen des Textes habe zuschulden kommen las-
sen. Der Autor, welcher zu deren Feststellung — für einen ganz bestimmten
Zweck — nach Prag gekommen war, hat sich damit bis über die Ohren bla-
miert, selbst bis über die des Eselsporträts, mit dem der Darsteller des Giletti
das ABC—Sextett in der Premiere verziert haben soll. Autorrechtlicher Eifer
hatte ihn angetrieben, sich eine Reihe von Stellen zu notieren, die der launige
Buffo umgearbeitet hatte, und er mußte nachträglich feststellen, daß einige
davon wörtlich im Buche standen. Er hatte sie bloß nicht wiedererkannt. Das
Problem liegt ganz wo anders als in der Verletzung des Textbestandes, und es
ist eines der stärksten Bühnenerlebnisse, das der erfahrene Autor dem Dar-
steller des Giletti verdankt. Gewiß, dieser hat manches redigiert und eine
Wendung wie »Und wenn Sie zerspringen!« kommt natürlich im Buche nicht
vor, da sie ja allein imstande ist, die ganze Offenbach—Welt für Generationen
zu verdörnen und insbesondere die Märchenlandschaft, die um Parma 1820
gebreitet ist, durch Angleichung an Wien 1932, etwa an den Begriff Leopoldi,
ungangbar zu machen. Aber was verschlägt das? Die einzige lebendige Wir-
kung, vielleicht der ganze, sonst unbegreifliche Erfolg der »Madame l'Archiduc«
in Prag ist — das muß klipp und klar gesagt werden — eben diesen Zuta-
ten des Giletti zu danken, ja, selbst dem von ihm wortgetreu gebrachten, doch
auf seine Art belebten Text. Die erste Heiterkeitswelle des in musealer Be-
schaulichkeit dahinziehenden Abends erhebt sich, wenn sein Wort, seine Be-
wegung den Anstoß gibt, wenn ein Zeitton, den der Hörer identifizieren kann,
wie eben jenes Zerspringen oder eine Wortverrenkung oder auch nur eine
Geste, ein komisch aufgestülpter Zylinderhut, von Tönen, die sonst an Mozart
erinnern könnten, ablenkt. Er kann nichts dafür, er muß; es ist eine *vis comica*
major. Die gerade Linie ausströmenden Liebesgefühls, vom gesanglichen Auf-
treten dieses Giletti an, weicht der neuwienerischen Verzerrung, mit der sich
das eintänzerische Element, das jetzt Anklang findet, umso rabiater für den
Mangel an Jazz entschädigt. Und das eben macht jenes erschütternde Erleb-
nis der Prager Aufführung, das — zugleich mit Vorfällen in Essen — dem Ge-
danken der »Offenbach—Renaissance«, soweit er auf Bühnen übergreifen
könnte, ein radikales Ende bereitet hat. Es ist die Erfahrung, daß eine Wortre-
gie, und wenn sie Zaubermelodien wie das Adieu der Marietta und das »Sie
wollen fragen« des Fortunato selbst bis zur Vollkommenheit herauszuarbeiten
vermöchte, nicht die ungleich stärkere Wirkung verhindern würde, die gleich-
zeitig der stumme Darsteller des Giletti erzielt, wenn er eine bedauernde Ges-
te dazusetzt oder Fortunatos Worte »Da wär' ich kürzer angebunden« mit ei-
nem Griff nach der eigenen Hüftengegend begleitet. Ein Sendbote der Kalman
—Welt, ausgesandt, den Einbruch des ursprünglichen Operettengedankens in
das Gehege der Barmusik zu kompromittieren, erzwingt sich ein solcher Dar-
steller die zeitgemäße Wirkung, auch wo er texttreu zu Werke geht, ja wo er
überhaupt nicht das Wort hat; und er macht dem Textautor die Ankündigung
der »Madame l'Archiduc« als der »besten Nachkriegsoperette« erst verständ-

lich. Welche Mühe es gekostet hat, die Greuel, die diesem nur vom Hörensagen bekannt wurden, einzudämmen, bliebe auch noch unglaublich, wenn es dargestellt würde. Aber wer würde denn glauben, daß Wort und Ton gegen eine Bewegungsregie zur Geltung kommen könnten, die es auf Schlenkerbeine absieht, welche sich heute überall dort von selbst verstehen, wo eine Mehrzahl von Mädchen auf den Plan tritt; die darum auch die nächstliegende Chance ergriff, die »kleinen Soldaten« als Girls zu bewegen, welche aus Schilderhäuschen hervorzuhüpfen haben; und der man mit Mühe und Not den Einfall abgewöhnen konnte, sie vor Beginn der Vorstellung an der Rampe defilieren zu lassen. Nun, wenn man es erleben mußte, seine Frage: »Ja warum lassen Sie sie dann nicht schon gleich durchs Publikum auftreten?« von einem Gourmet der Prager Kritik in das Bedauern übernommen zu sehen:

Schade, daß der Spielleiter ... die militärischen Aufmärsche nicht gelegentlich auch durchs Publikum auf die Bühne dirigiert hat

dann möchte man doch lieber dem »Theater der Dichtung« vertrauen, dem für Parkett und Podium solche Überraschung gewiß nicht widerfahren könnte. Und vor allem nicht die »herrlich verspielten Dekorationen«, oder der »posierliche, phantasievolle Schilderhaus—Treibhausstil«, als der einem andern Feinschmecker der schaudervollste Unfug erschien, mit dem jemals ein neu-deutsches Tapezierergehirn die Märchenluft eines nächtlichen Parkidylls verödet hat. Und was vermöchte denn alles Bemühen einer Wortregie, wenn im Park plötzlich eine Kaserne steht, wenn aus Parma 1820 eine Kreuzung aus Tunis und Tempelhof wird, mit Herzchen, die, als Kasernhofblüten, aus Riesenkakteen herauswachsen, worüber eine Sonnenblume lacht.

Aber was hilft's, die Verwüstungen zu beklagen, die die denkbar offenbachwidrigste Theaterzeit — aus Elementen eines neuen Wien und eines immer neuen Berlin, mit Prag in der Mitte — an einem Kunstwert angerichtet hat, den man im Vertrauen auf Verträge und Versprechungen ihr vorzuenthalten nicht die Geistesgegenwart hatte. Es bleibt — bis zu einer Darstellung der Leidensgeschichte dieses »nährischen Märchens« einer Offenbach—Renaissance — nichts übrig, als es nie wieder zu tun und, mit einem Publikum, das ohnehin nichts verliert, die Hörschaft, die noch hören kann, um den Wiedergewinn einer Zauberwelt zu bringen, solange sie darauf angewiesen bleibt, sie sich von einer Organisation aus Dilettantismus und Überhebung zuschneiden zu lassen. Der unmittelbare Angriff auf das autorrechtliche Gut war nur die Handhabe, um die Bindung an jenen Vertrieb loszuwerden und damit die größere Gefahr der stilistischen Verhuzung abzuwehren. Und was doch auch übrig bleibt, ist die Rehabilitierung im eigensten Wirkungskreis, die noch jedem Theater, mit dem man um den Wert ringen mußte, im vorhinein angekündigt war.

Die Selbstverständlichkeit, mit der das Kommerz— und Kommisswesen der heutigen Bühne die beiden großen Theaterwelten: Shakespeare und Offenbach auf seinen Horizont reduziert; die Überlegenheit der Subalternität, die hier jeder Einrede eines Theaterinstinkts spottet, den ehemals ein Sitzanweiser in höherem Grade besaß als heute der »Regisseur«; die Zielsicherheit, die, pochend auf einen geistigen Fundus aus Gebrauchspsychologie, dürftiger Ratio und expressionistischen Resteln, dem »Geschmack«, nämlich dem einer Konfektionskundschaft, kein Opfer elementaren Wertes vorenthält — das alles noch physisch mitzumachen, ist dermaßen entwürdigend, daß einem die Entfernung aus solcher Sphäre als wahre Errungenschaft vorkommt. Der Einfall, sich mit Persönlichkeiten, die ehemals im Zuschauerraum Lam-

penfieber gehabt hätten, auf dem Podium zu treffen und um den Verzicht auf Anordnungen zu feilschen, die einem das kaputt machen, worauf alle Arbeit und aller Schutz gewendet war, könnte künftig dem Traum oder der Operette zugehören. Bei Tageslicht und vor der Theaterkritik kann derlei bestehen, da findet das fachmännisch drapierte Unwesen Beglaubigung, vor dem einem Laien, der bloß in das Wesentliche eingeweiht ist, nur die Flucht an den Schreibtisch bleibt oder auf ein Podium, auf dem es kein »Inszenierungsproblem« gibt. Daß ein solches für die »Madame l'Archiduc« — welche der Textautor mit den Kellnern und Kellnerinnen, die in ihr vorkommen, stilrein herausbringen könnte, wenn ihm kein Regisseur und kein Dekorateur dazwischenkommt — daß es da also ein »Inszenierungsproblem« gibt, konnte er gleichfalls aus dem 'Prager Tagblatt' erfahren, wo sich ein Kenner Gedanken, die er nicht hatte, gemacht hat. Da es sich um einen geradezu vorbildlichen Fall von Transformation privater Unzulänglichkeit in öffentliche Meinung handelt, so muß er der Nachwelt überliefert werden.

Wer bei der faszinierenden Vorlesung der Operette durch Karl Kraus im Vorjahre zugegen war, wird sich vielleicht auch Gedanken über das Problem einer bühnenmäßigen Inszenierung gemacht haben.

Warum denn? Saal in einer Herberge, Saal in einem Schloß, Garten. Auf diesen einfachen, hundertmal dagewesenen Schauplätzen hat mit Hilfe dessen, der den Stil kennt, in der Art gesprochen zu werden, wie es vor sechzig Jahren Theaterleute von selbst getroffen haben. (Berliner Regisseure machen da ihren Gestank und nennen es Atmosphäre.)

Milieugemäß, historisch — oder *gegenwartsgemäß*—phantastisches *Niemandsland*?

Weder, noch; sondern operettengemäßes Niemandsland, welches eher milieugemäß als gegenwartsgemäß ist. Aber wenn man eine Alternative stellt, sollte sie kein Durcheinander sein, weil dann die Entscheidung noch schwerer ist. Das »Historische« (1820) — oder meint er das der Offenbach—Zeit? — und das Milieugemäße (Parma) bilden eben das Niemandsland der Operette, die zwar phantastisch, aber niemals gegenwartsgemäß ist, die ihre unabänderlichen Normen und Formen hat, an welchen der Banalverstand nicht rütteln kann, und deren Stil, in französischen und altwiener Elementen beruhend, immer gültig und überall verständlich dem Ohr bleibt, das vom Schmalz des neuen Singspiels noch frei zu machen ist.

Beides hat gleich viel für sich. Der Textautor tritt für Beibehaltung der szenischen und darstellerischen Grundhaltung der *Entstehungsjahre*, des Werkes (um 1870) ein. Die Prager Inszenierung ist *daher* eine *historische* — und in dieser Richtung eine durchaus geglückte, amüsante. Ein entzückendes *Märchen*.

Also Niemandsland? Leider nicht. Sondern selbst nach Abräumung des Äußersten — und mit Ausnahme des zweiten Aktes (dessen alberne Kronenwitze noch stören) — deutsche Provinz um 1910. Aber der Textautor tritt nicht für Beibehaltung der Grundhaltung von 1874 — »der Entstehungsjahre« — ein, sondern für den Stil Offenbachs und der Operette, der damals getroffen wurde.

Für eine *antihistorisch* kostümierte, *milieulose* Wiedergabe spräche hingegen die folgende Erwägung.

Jetzt, wo erwogen wird, wird es sehr schwer werden, Kraut und Rüben auseinanderzuhalten. Es ist zwar gar nichts zu erwägen, wo nur Talent zu haben ist; aber, es sei, erwägen wir:

Einen wesentlichen Teil Ihres Nährwertes bezog die Millaud—Offenbachsche Operette aus der allgemeinen Spottlust an den Souveränen, an den Hof— und Adelskreisen der damaligen Zeit. Dieses Milieu gibt es heute nicht. *Mehr als das*: es ist — als Milieu — bedeutungslos, uninteressant geworden. Den mächtigen Mann, der aus Originalitätssucht und Verliebtheit die hübsche Kellnerin zur Herrscherin über seinen Reichtum, seine Untergebenen macht, *gibt es nach wie vor*. Und er ist auch interessant geblieben. Doch ist dies *zumeist* kein regierender Großherzog, *und wenn*, so einer *in Zivil*. Auch Verschwörer gibt es heute eher mehr denn weniger als zu Offenbachs Zeiten: aber sie sehen anders aus und *schreiten anders einher*. *Mit einem Wort*: die Fabel, die Charaktere, sind durchaus aktuell. Wozu also durch ihr höfisches Kostüm die Vermutung aufkommen lassen, daß sie es nicht mehr sind.

Das ist doch schlagend? Treten wir (wie der Erzherzog) in seine Phantasie ein, ohne anzuklopfen. Begeben wir uns auf die Ebene eines Denkens, das, allem Märchen und aller Operette entrückt, nur den Stoff und die Tendenz ergreift. Geben wir also zu, daß Offenbach, wie so oft, auch hier auf den napoleonischen Hof gezielt hat, ja daß diese satirische Tendenz den ganzen Wert der »Madame l'Archiduc« bedeutet. Aber hat er nicht die Verkleidung der Zeitgenossen in Gestalten von 1820 vorgenommen? So würden wir wohl mit dem, was so »durchaus aktuell« ist, noch besser Operette treiben, wenn wir uns das Heutige, das es ja »gibt«, im alten Kostüm vorstellten, denn es bevölkerte ein noch zeitentrückteres Niemandsland! Ist denn Operette die Abschilderung und nicht vielmehr die Projizierung des zeitlichen Wirrsals? Glaubt einer wirklich, daß »in Zivil« gesungen werden könnte? Und »schreiten« denn die Verschwörer in »Madame l'Archiduc« wie die »zu Offenbachs Zeiten« einher? Nein, er ließ sie fünfzig Jahre zurückschreiten, um die zeitgenössischen zu treffen. Aber der Kopf, in dem zu allen Termini, die der Begriff »Zeittheater« entfesselt hat, zu »historisch«, »gegenwartsgemäß« und zu »Niemandsland« (das wieder hier nichts zu suchen hat) die entsprechenden Vorstellungen durcheinandergehen, ist ja längst über das »Inszenierungsproblem« hinaus und hat ein Autorproblem angeregt: einfach die »Madame l'Archiduc« neu zu schreiben. Mit einem versteckten Rat an den, dem die Schlagzeile gilt

Offenbach—Erneuerung durch Karl Kraus

ihn nun erst zu erneuern, und dem einer, der lange nach der »Lustigen Witwe« zur Welt kam, erzählen wird, wie man das macht! Oder er hat, terminologisch hingerissen, bloß übersehen, daß, wenn ein Generaldirektor statt des Erzherzogs aufträte — um also nicht »die Vermutung aufkommen zu lassen«, es wäre nicht »aktuell« —, daß dann kein Vers mehr, kein Dialogsatz stehen bleiben könnte, da jeder doch das »Milieu« enthält. In einem Buch, das der Beurteiler eben noch den »sprachlich vollendetsten, witzigsten, musikalischen

schesten Operettentext, den wir besitzen«, eine »geniale textliche Erneuerung« genannt hat! Es ist nicht leicht, auf eine Gedankenflucht einen Steckbrief nachzusenden, besonders wenn einer mit Druckerschwärze inszeniert, mit der sich ja vor gebildeten Kaffern jegliche Illusion ohne jegliche Verantwortung erzielen läßt. Warum denn nicht? der Textautor wird doch für das Lob, das ihm gespendet wurde, so viel Einsehen haben, daß es sich lediglich um eine kleine Meinungsverschiedenheit wegen des Kostüms handelt.

Umsomehr, als Offenbachs Musik auch die modernste Inszenierung nicht Lügen strafen würde. Sie ist an keine bestimmte Epoche gebunden; sie ist ebenso nationaltheater— wie piskatorfähig.

Dagegen ist nicht aufzukommen. Der den Text geschrieben hat und die Musik vorträgt — aber kein Gehör für einen Lobgesang hat, dessen Text sein Gehirn beleidigt —, wagt nur noch den schüchternen Einwand: daß Offenbach jede »Inszenierung«, die nicht die seines Werkes ist, »Lügen strafen würde«. Daß seine Musik zwar an keine bestimmte Epoche, auf die sie wirken soll, gebunden ist, aber in ihrer Wirkung jeweils an das Milieu ihrer Handlung, wie noch nie die Musik eines Musikdramatikers gebunden war; daß sie durch eine Auswechslung des Milieus, ja durch die geringste Veränderung des ihr gemäßen Textes aufhört, von Offenbach zu sein. Und daß sie weder nationaltheater— noch piskatorfähig ist (das fehlte noch!), sondern ausschließlich operetten-theaterfähig. *Also heute nicht aufführbar.* Wie könnte es denn auch der Fall sein in einem Theaterwesen, über das solche kritische Kompetenz des Amtes waltet (deren Eifer in der Anerkennung von etwas, was sie nicht erkennt, nun schon das dritte Mal auf Offenbach losgelassen wird). Es ist ganz stilgemäß dieselbe, die von der Phantastik der Schilderhäuschen (vis—à—vis dem Häusl der Gräfin) entzückt war, die einzig mögliche Dekoration des zweiten Aktes »abscheulich« fand, und die dem Darsteller des Giletti »Gebärden von entwaffnender Lustigkeit« nachgerühmt hat. Eben den Gebärden, deren Lustigkeit den Textautor in Harnisch brachte. Spaß und Beifall entsprechen aber ganz und gar der gegenwartsgemäß—phantastischen Offensive, die gegen alles, was des Märchens ist, eingesetzt hat. Es war einmal; es wird niemals wieder sein. Der Textautor und Gesamtdarsteller des Theaters der Dichtung löst das Inszenierungsproblem damit, daß er jedem Versuch, ein von ihm bearbeitetes und dargestelltes Werk Offenbachs mit den vorhandenen Kräften anderer Theater und vor den vorhandenen Kräften der Theaterkritik zu inszenieren, entgegentritt!

Sakrileg an George

oder

Sühne an Shakespeare ¹?

Selbst der, der nicht staunend vor der Pathologie des Geisteslebens einer Gesamtheit steht, sondern Dekaden für grassierende Kulturseuchen als Einrichtung anerkennt; selbst der, der allerlei Erbschaft des neunzehnten Jahrhunderts zwischen Dionysischem und Psychologischem noch in der Reduktion auf Kunstgewerbe, Feuilleton und Regie als geistige Daseinsmöglichkeit begreift; selbst der, der alles bejaht, was die Giftmischerin der Menschheit, die Tagespresse, als ihren Zweck oder Vorwand betreibt — selbst der steht ratlos vor dem Begriff Stefan George. Das heißt, nicht so sehr vor der Erscheinung als solcher, die zu durchdringen ja nicht so schwer ist wie die Esoteriker vermuten, sondern vor dem Phänomen, wie dieser Kredit der Undurchdringlichkeit zustandekam, mehr noch: wie es jenseits der durchgehaltenen Ehrfurcht vor einer durchgehaltenen Gebärde oder sagen wir, der berechtigten Schätzung einer Energie —, wie es jenseits der Begeisterung einer Zivilisation für den, der ihr in unkontrollierbare Schönheitsgegend entwich — wie es gelingen konnte, diesen Begriff Stefan George noch dort zu züchten und unversehrt zu erhalten, wo nur der geringste Versuch unternommen wurde, ihn in die allergefährlichste Verbindung zu bringen: in die mit dem Begriff der Sprache, als eines Elements, von dem wahrscheinlich in jedem andern Lebensgebiet mehr enthalten ist als in der Literatur, ihre sämtlichen Nobelpreisträger und Nobelpreiskandidaten inbegriffen. Denn daß einer journalisierten und auf jeglichen Humbug dressierten Öffentlichkeit die abweisende Aufschrift eines Werkes: »Unbefugten ist der Eintritt verboten« — zumal mit kleinen Anfangsbuchstaben — hinreicht zu dem Glauben, was dort getrieben wird, sei Fug; und daß ein profanum vulgus automatisch den heilig spricht, der *odisse et arcere* behauptet, das wäre ja zur Not aus einem, namentlich in Mitteleuropa vorrätigen Drang der Masse, nach Subalternität zu verstehen. Ein tieferes Mysterium jedoch als die vermuteten Geheimnisse ist die Möglichkeit einer Erkennung sprachlichen Wertbestandes innerhalb einer rein kunstgewerblichen Angelegenheit, die von einem außergeistigen Willen bestimmt und mit beträchtlicher Folgerichtigkeit geführt wird. Ich kann nicht finden, daß dieser Aufwand an Zucht auch nur im geringsten sprachlich wirksam wäre. Die versprengten lyrischen Zeilenwerte, dem Vorsatz zur Vereinfachung, zum Volksliedhaften entstammt, als dem immerhin vorstellbaren Erlebnis eines Verschnörkelten, eines sakral Ornamentierten — diese Stäubchen Goldes wiegen auf der Waage meines Sprachbewußtseins ja doch die massige Mühsal nicht auf, deren geistiger Inhalt und Sprachwert mich keineswegs als die Flucht aus der Zeit in die Ewigkeit überzeugt, aber durchaus als die Flucht eines Zeitgenossen ins Hieratische, als die Ausflucht dessen, der vor der ewigen Gefahr der Sprache im sichern Hort des Kommerz— und Journalstils geborgen ist und von diesem Zustand durch gewisse Zeremonien ablenken möchte. Solches, trotz und mit allem Feinschmeckertum für ausgediente deutsche Vergangenheitswörter, an tausend Beispielen von Sprachferne und Zeitnähe zu erweisen — zu solchem Sakrileg bin ich erbötig. Aber es genügen vorläufig Teile von jener besonderen Geistestat, deren Bewunderung, deren unbehinderte Möglichkeit ich zu den gravierendsten Fakten der deutschen

1 Die Karl—Kraussche Nachdichtung der Sonette ist in dieser Homepage verfügbar

Kulturgeschichte zähle. Es handelt sich um die Übersetzung, genannt Um-dichtung, der Sonette Shakespeares. Daß ein verbreitetes Bedürfnis nach Denkmalschändung, wie es auf den Bühnen namentlich in der Zurichtung Shakespeares und Offenbachs sich geltend macht — unter dem Vorwand zeitlicher Anpassung: wiewohl an den Resultaten nichts der Zeit angepaßt ist als der Drang, der sie bewirkt hat, nichts aktuell als die Büberei um ihrer selbst willen —; daß ein solches Bedürfnis nicht nur Shakespeares Dramen, sondern auch die schöpferische Leistung der Schlegel und Tieck den Worttaten von Kommiss oder libertinischen Oberlehrern ausgeliefert hat, ist trostlos. Aber es ist nichts im Vergleich zu dem, was mit den Sonetten, Shakespeares persönlichster, verwundbarster Partie, gewagt wurde, deren Nachdichtung schon die ganze Literatur hindurch eine widerliche Veräußerlichung des erotischen Problems, eine Verödung des Dämons, eine Versimplung des Genius vorstellt, kurzum eine Mischung von Dilettantismus und Spießbürgerei, in einer Art, daß es vielleicht noch zweifelhaft sein konnte, ob die Täter aus dem Englischen, aber klar sein mußte, daß sie höchstens gesinnungsmäßig ins Deutsche übersetzt haben. Durch alle Varianten der Banalität — Welch ein Geklap-per diese angehängte Sentenz; Welch eine Übereinstimmung in dem Unvermögen, der shakespearisch zusammenfassenden Gewalt des Abschlußreimes habhaft zu werden! Doch unfassbar die Ausdauer der Respektlosigkeit, beinahe selbst Respekt gebietend (mindestens würdig dessen, was in der Sprache Georges »ein Gestau« heißt); bewundernswert der immer neue Aufwand von Strapaze, da der Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache zu-meist in der Benutzung und Verschlechterung des Vorgängers betätigt er-scheint. In keinem Gebiet gesellschaftlichen Schaffens wäre ja doch die Usur-pation durch die leibhaftige Unberufenheit in dem Maße und mit der Selbst-verständlichkeit möglich wie in dem der professionellen Sprachübung, deren Instrument eben Gemeingut ist und darum jeden, der eine Zunge hat, zum Fachmann macht. Die Übersetzungen der Shakespeare—Sonette zeigen, wie kaum ein deutsches Original, was die Sprecher der tiefsten und schwierigsten Sprache dieser für würdig, innerhalb ihrer für möglich halten, und was man in Deutschland unter einem Gedicht, unter einem Vers, unter einem Reim ver-steht. Sie beruhen auf der Vermessenheit lyrischer Nullen, Shakespeare—Empfindungen, die in der Glut zwischen Jüngling und Dame kreuzen — Sehnsucht nach Erhaltung des männlichen Schönheitsbildes, Eifersucht, die das weibliche umloht — kurz das lebendige Chaos in das eigene sprachliche Nichtdasein zu domestizieren. Oder sie bestehen mit der gleichen Nichtbezie-hung zum Pathos in dem Unternehmen, eine scheinbare Wörtlichkeit mit Pro-krustesmitteln ins Versbett zu bringen, den Leichnam der Wortgestalt auf die Versfüße: eine Idiotie, die das Eigenleben zweier Sprachen negiert, ein Ge-danke, an dem sich das Unvermögen, in beiden zu denken, entschädigt. Wah-res »Über—Setzen« könnte natürlich nie von dieser fixen Ideelosigkeit ausgehen, nur von dem Plan, der bisher den Bodenstedts überlassen war: schöpfe-risch zu ersetzen, in das eigene Erlebnis zu versetzen. Es wäre ein Nachdich-ten, das durch doppelte Bindung sich mit weit größerer Verantwortlichkeit zu beglaubigen hätte als das Dichten im eigenen Erlebnisraum —, es wäre der Versuch, Gefühle und Gedanken so in jene des Nachfühlenden und in die der andern Sprache zu übertragen, so einzuschöpfen, daß der Eindruck zwingend werde, der Dichter hätte, in dieser Welt und Sprache lebend, nicht anders ge-dichtet. Es käme da auf die Kraft an, den Atem zu erhalten, die Lebensfülle zwischen den Worten und nicht deren Identität, die doch in der anderen Spra-che eine andere Beziehung ergibt; und da die Schwierigkeit vor allem in der Bewältigung der einfachsten aller Sonettformen gelegen ist und mit ihr in der

Ein­förmig­keit des gleich­arti­gen Erleb­nis­in­hal­tes, so wäre weit und breit nur die Gefahr zu erken­nen, daß das Nachgedicht besser wür­de, shakespearehaf­ter — denn die grö­ßere und häu­fi­gere Gefahr, daß es schlechter wür­de, hat durch recht­zei­ti­ge Scham die Pro­duk­tion zu ver­hin­dern, oder die Ächtung des Ungehemmten, der sich am Geist vergriffen hat, zur all­ge­mei­nen Kul­tur­pflicht zu ma­chen. Denn wenn schon jeder ein Dilettant auf eigene Faust sein darf, weil das Gemeingut der Sprache kein Rechtsgut ist, so dürf­te doch selbst im Umkreis einer schäbi­gen Staatsaufsicht, die, wenn's ihr paßt, jeden Krempel bewacht und selbst nichts ist als boshafte Beschädigung fremden Eigentums — so dürf­te doch kei­ner un­ge­straf­ter Dilettant am fremden Geisteswerk sein, weil ein solcher strafbarer erscheint als der Pfüsch­er, Fälscher, Dieb am materiellen Gut. Stefan George ist ein Verwörtlicher, dem es von der Natur nicht gegeben ist, jenem Unikum der Geistesgeschichte nahe­zu­kom­men, das der Fall Schlegel—Tieck vor­stellt durch die Erschaffung gleichsam einer dritten Sprache als eines Amalgams. Man soll sehen und hören, wie dieser gebenedeite Schönheits—Sucher, der sie noch nicht gefunden hat, wie dieser Hohepriester des Unglaublichen, dieser Erdferne, der bei Lebzeiten die Äonen vorwegnimmt, in denen seine Spur untergehen wird — wie er es zustandege­bracht hat, die »Anbetung vor der Schönheit« und den »glühenden Verewigungsdrang«, eben das, was er vorwörtlich als den Gehalt der Shakespeareschen Sonette erkannte, aus diesen zur Anschauung, zur Anhörung zu bringen. Dieses Werk, 1909 erschaffen, hat mit einer bescheidenen Auflage den Weltkrieg durchgehalten. Unmittelbar nach ihm, und wenn die Welt voll Teufel wär', neu erstanden, hervorgeholt in den Tagen, da alles Deutschtum Zuversicht in George suchte, macht es den Eindruck eines Planes kultureller Vergeltung, in dem Sinne, dem damals noch verbreiteten Wunsch, daß Gott England strafen möge, die Tat auf dem Fuße folgen zu lassen. War dies der Fall, so ward, Gott sei's geklagt, die Rute schwerer gezüchtigt; das Deutsche hat noch mehr gelitten. Ich, der in so vielen Lebensgebieten Schmach und Gram empfindet, die aus den Fugen geratene Zeit einrichten zu sollen — dies noch immer in Schlegelscher Übersetzung —, ich bin nach dieser Tat, und nach dem Vergleich mit früheren und späteren Taten deutscher Kriegführung gegen die eigene Sprache, zu dem Entschlusse gelangt, es mit Shakespeare zu versuchen und mit George aufzunehmen, wozu ich nicht so sehr der Kenntnis des Englischen als des Deutschen bedarf. Das Englische gibt mir George. Da ich nun an einigen Beispielen einer Gegenüberstellung An­hörungs­un­ter­richt erteilen will, Sprachlehre im wahren Sinn der Sprache, so besteht die Gefahr, daß eine karikierende Absicht der Hervorhebung ver­mutet werde. An dieser bin ich aber unschuldig, sie stammt, wie der nachprüfende Anschauungsunterricht jedem Hörer bestätigen kann, von einem Lyriker, der eine so eigenartige Beziehung zur Sprache unterhält, eine so eigenartige Auffassung von der Natur des Verses betätigt, daß er grundsätzlich das gedanklich Unbetonte in die Hebung und das Betonte in die Senkung bringt, so daß ich, um den Vers richtig zu sprechen, den Gedanken falsch skandieren muß. Es geschieht bei George nicht durch Wahl, sondern durch Zwang, er kann sich nicht anders helfen und ich infolgedessen auch nicht. Die reizvolle Schwierigkeit der kleinen Anfangsbuchstaben — der ich den ganzen Zauber zuschreibe — läßt sich dem Hörer leider nicht vermitteln. Das ist bedauerlich; der Leser kann sie für Konstruktionen wie »dein schlimm« oder »jed gut« ohneweiters nachholen. Es ist eine harte Schule, in die das Sprachgehör genommen werden soll, die es aber hoffentlich leichter durchmachen wird als der Glaube, der immer sitzen bleibt; denn es ist nicht nur eine Exekution mit Be­weisen, deren Kraft dem Glauben an die Sprache entstammt, sondern einmal

auch der Anspruch der Kritik, es besser machen zu können. Als ich ihn kürzlich in München erhob, soll die Meinung laut geworden sein, ein solches Beginnen sei nicht sittlich, wenn Stefan George nicht persönlich zugegen sei. Wiewohl er ohne Zweifel die Möglichkeit hat, der Drucklegung, bei der er gleichfalls nicht persönlich zugegen ist, sei es durch eine Antwort, sei es durch bessere Sonette zu entgegnen, so bedauert niemand mehr seine Abwesenheit als ich, der ich ja noch selten das Glück hatte, daß eines meiner Themen im Saal anwesend war. Wenn ich die geringste Aussicht gehabt hätte, daß jener vom Teppich des Lebens oder von den Pilgerfahrten, vom Stern des Bundes oder aus dem siebenten Ring den Weg in einen profanen Vortragssaal antreten würde, so hätte ich ihn gern eingeladen, sich einmal seine Sonette anzuhören, den Hochgesang von der »weltschaffenden Kraft der übergeschlechtlichen Liebe«, den er nachgedichtet hat für jene, die, wie er sagt, von ihr »nicht einmal etwas ahnen können«. Ich traue mir schon zu, daß ich auch ihm eine Ahnung beigebracht hätte. Und damit die Fähigkeit zu der Entscheidung, was mein Tun eher bedeute: Lästerung des Hohepriesters oder Reinigung des Heiligtums, das er entweiht hat; Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare!

*

Die Ausdehnung der Literatur im Volke wird von ihr überschätzt. An Hauptmann wurde, gewiß nicht unzutreffend, kürzlich durch eine Enquete nachgewiesen, daß ihn »das Volk nicht kennt«. Das hindert einen ignoranten Schmock nicht, in der gleichen Berliner Zeitungsnummer von Herrn George auszusagen, daß ihn »das Volk liebt«. Die Menschen seien »zu zählen, die diesen Mann schon von Gesicht zu Gesicht gesehen haben«; aber jene seien nicht zu zählen, die seine Gedichte sich vormusiziert haben«. Und solche Gegenüberstellung spreche für den Mann sowohl wie für das Werk. Wir wollen heute eine andere Gegenüberstellung sprechen lassen und versuchen, uns Georges Gedichte vorzumusizieren.

Der Anhörungsunterricht, der von dem Gedanken ausgeht, daß, wer nicht fühlen will, hören soll, erfolgt nach der Methode der Gegenüberstellung. Vor dieser ist es leider unerläßlich, für die Art, wie die Shakespeare—Sonette in der Zeit vor George übersetzt wurden, ein Beispiel *Bodenstedts* anzuführen, dessen leere Bildungssprache zwar in keinem Fall das Nachgedicht als Gedicht, aber doch auch nicht als Mißgeburt erkennen läßt:

CXVI

Nichts kann den Bund zwei treuer Herzen hindern,
Die wahrhaft gleichgestimmt. Lieb' ist nicht Liebe,
Die Trennung oder Wechsel könnte mindern,
Die nicht unwandelbar im Wandel bliebe.

O nein! Sie ist ein ewig festes Ziel,
Das unerschüttert bleibt in Sturm und *Wogen*,
Ein Stern für jeder irren Barke Kiel, —
Kein Höhenmaß hat seinen Wert erwogen.

Lieb' ist kein Narr der Zeit, ob Rosenmunde
Und Wangen auch verblühn im Lauf der Zeit —
Sie aber wechselt nicht mit Tag und Stunde,
Ihr Ziel ist endlos, wie die Ewigkeit.

Wenn dies bei mir als Irrtum sich ergibt,
So schrieb ich nie, hat nie ein Mann geliebt.

George ist da viel moderner:

Man spreche nicht bei *treuer geister* bund
Von hindernis! Liebe ist nicht mehr liebe
Die eine änderung säh als änderungs—grund
Und mit dem schiebenden willfährig *schiebe*.

O nein, sie ist ein immer fester turm
Der auf die wetter schaut und unberennbar.
Sie ist ein stern für jedes schiff im sturm:
Man mißt den stand, doch ist sein wert unnennbar.

Lieb' ist nicht narr der zeit: ob rosen—mund
Und —wang auch kommt vor jene sichelhand ...
Lieb' ändert nicht mit kurzer *woch und stund*,
Nein, sie hält aus bis an des grabes rand.

Ist dies *irrtum* der sich an mir bewies,
Hat nie ein mensch geliebt, nie schrieb ich dies.

Abgesehen davon, daß »treue Geister« dienstbare Geister sind; daß sich wohl Tag und Stund, Jahr und Stund, Mond und Stund, aber nicht Woch und Stund dichterisch verbinden; abgehört von allem Ungetüm der Sprache, von dem unmöglichen Konjunktiv präsentis nach dem richtigen Konjunktiv imperfecti: Liebe ist nicht mehr Liebe, die säh und schiebe (statt, wenn dies Greuel schon gedichtet sein soll, »schöbe« oder mit indikativer Nuance »schiebt«) — abgehört davon und bei aller Wörtlichkeit ist der Schluß mißverstanden und verdorben. Der vorletzte Vers

ist dies *Irrtum* der sich an mir bewies
ist unschwer zu verbessern:
Ist *Irrtum* dies, der sich an mir bewies
dann klänge es umso schöner weiter:
Hat nie ein Mensch geliebt, nie schrieb ich dies.

Es klingt aber nur (selten genug bei George). Der weit und breit einzige gute Reim beruht auf einem Mißverständnis. Denn Shakespeare will, sich beglaubigend, sagen: Wenn dies, mein Treugelöbnis, unwahr ist, so habe ich nie etwas geschrieben. George sagt: Wenn dies, mein Treugelöbnis, ein Irrtum ist, ziehe ich es zurück.

CXVI

Nichts löst die Bande, die die Liebe bindet.
Sie wäre keine, könnte hin sie schwinden,
weil, was sie liebt, ihr einmal doch entschwindet;
und wäre sie nicht Grund, sich selbst zu gründen.

Sie steht und leuchtet wie der hohe Turm,

der Schiffe lenkt und leitet durch die Wetter,
der Schirmende, und ungebeugt vom Sturm,
der immer wartend unbedankte Retter.

Lieb' ist nicht Spott der Zeit, sei auch der Lippe,
die küssen konnte, Lieblichkeit dahin;
nicht endet sie durch jene Todeshippe.
Sie währt und wartet auf den Anbeginn.

Ist Wahrheit nicht, was hier durch mich wird kund,
dann schrieb ich nie, schwur Liebe nie ein Mund.

George übersetzt das erste Sonett, das erste der sogenannten »Fortpflanzungssonette«, in denen der Dichter dem Jüngling zur Verehelichung zu-
redet:

I

Von *schönsten* wesen wünscht man einen sproß

»Von schönsten Wesen« gibt es nur in der Kommerzsprache; bei Artikeln hat der Superlativ keinen Artikel: Schönste Wesen hier vorrätig. Überdies ist der Superlativ falsch eingestellt, so daß er das Gegenteil bedeutet: Von den schönsten Wesen wünscht man einen Sproß, warum nicht sogar von dir? Und mit solchem Vers begann George das Werk!

Daß *dadurch* nie der Schönheit rose sterbe:
Und wenn die reifere mit der zeit verschoß
Ihr angedenken trag ein zarter erbe.

Doch der sein eignes helles auge freit
Da nährst dein licht mit eignen wesens loh,
Machst aus dem überfluß die *teure—zeit*,
Dir feind und für dein süßes selbst zu roh.

Du für die welt *jezt* eine frische zier
Und *erst* der herold vor des frühlings reiz:

»Erst der Herold« des Frühlings, also weniger als dieser.

In eigner knospe gräbst ein grab du dir
Und, zarter neider, schleuderst weg im geiz.

Gönn dich der welt! Nicht wie ein Schlemmer tu:
Eßt nicht der welt behör, das grab und du!

Des Wesens Loh und die Teure—Zeit: alles hat doch im Kunstgewerbe Raum!

I

Ein schönes Wesen wünscht man fortgesetzt,
daß nie der Schönheit Rose ganz vergehe,
und welkt sie durch die Zeit, daß unverletzt

im schönen Sproß das Schöne auferstehe.

Du aber, nur dem eignen Strahl verbunden,
du, nur genährt, verzehrt von deinem Glanze,
du hast, dich neidend, deinen Feind gefunden,
der dir im Allbesitz mißgönnt das Ganze.

Du, der die Welt beglückt mit jedem Reiz,
des Frühlings Herold, der mit vollen Händen
versagt im Spenden, du gewährst dem Geiz,
dich endlich in dir selber zu verschwenden.

Gewähre dich der Welt, der zugehört
die Schönheit, die das Grab der Zeit verzehrt.

V

Die stunden die mit holdem Werk umziehn
Liebliche schau drauf jedes Auge ruht
Entzieren was am zierlichsten gediehn
Und treffen ganz das gleiche ding *mit wut*.

Den sommer treibt die zeit die nimmer steht
Greulichem winter zu und tilgt ihn dort:
Saft dürr im Frost und üppig Laub verweht!
Schönheit vereist! Kahlheit an jedem ort!

Doch bliebe flüssig nicht in glases haft
Als geist zurück des sommers *filterung*,
So wär mit schönheit auch der schönheit kraft
Geraubt — es schwände selbst *erinnerung*.

Doch geist der blumen, ob auch winter *grüße*,
Entbehrt nur form: es lebt die innre süße.

Wann hätten sich, in Ding und Wort, jemals »Filterung« und »Erinnerung« gereimt? Und Winter grüßt nicht, tut nicht dem Reim zuliebe, was der Frühling tut; sondern dräut, wütet u. dgl. Selten dürfte ein holdes Werk so mit Wut getroffen und »entziert« worden sein. Saft dürr! George schildert den Winter mit Rufzeichen. Er behält recht: Schönheit vereist! Kahlheit an jedem Ort! ich habe mich bemüht, die innere Süße zu erhalten.

V

Das Werk der Zeit, das unsern Sinn entzückt,
den Augen Wonne, dem Verstand ein Wunder,
tyrannisch wird es von ihr selbst entrückt,
zerstückt, zerpfückt und abgetan zum Plunder.

Nicht ruht die Zeit und treibt das Sommerglück
in Winterelend, um es zu verderben.
Natur erstarrt in Frost, und Stück für Stück
muß unter Eis und Schnee die Schönheit sterben.

Und bliebe nicht des Sommers süßer Geist
im Glase als ein schmerzlich blasses Wähnen,
dann lebte nichts, was Schönheit uns beweist,
und kein Besinnen bliebe und kein Sehnen.

So aber wirkt, wenn Winter noch so wüte,
der Sommer fort in seines Wesens Blüte.

Es ist ein einfaches Landschaftsbild. Nun aber soll die Anwendung des Landschaftlichen auf das Menschliche kommen, angeschlossen bei Shakespeare mit »darum«. Das hat George verfehlt:

VI

Sei nicht durch winters knorrige hand verdorrt
Dein lenz eh deinen duft ein filter faßt!
Mach *eine phiole süß!* schmück einen ort
Mit schmuck der schönheit eh sie in sich blaßt!

Der nutz ist nicht verpönt als wucherlich
Dir den beglückt der zahlt für williges lehn.
Erzeuge für dich selbst ein andres ich —
Und zehnmal mehr glück, sinds statt einem zehn!

Du wärst *zehnmal* beglückter als du *bist*
Wenn zehn von dir dich *zehnmal* dargestellt.
Was nimmt der tod wenn deine zeit *um ist*
Da er dich lebend läßt für spätre welt?

Sei nicht selbst *willig*: du bist viel zu hold
Für todesbeute und der würmer sold.

»Sei nicht« (1. Vers) ist nur als Imperativ fühlbar, unmöglich für »Es sei nicht«. Im vorletzten Vers ist es richtig angewendet (Sei nicht so). Mach eine Phiole süß: abgehört davon, daß da zwei Silben mit einer Klappe getroffen sind, bleibt die Frage offen, ob eine Phiole süß gemacht oder eine Phiolesüß gemacht werden soll. »Drum« macht man es besser gleich so:

VI

Drum, eh der Winter deinen Sommer kränkt,
sollst seinen Duft in ein Gefäß du fassen.
Von dir ein Abglanz sei von dir geschenkt
der Welt, bevor der Glanz ihr muß erblassen.

Vermehrung ist nicht Wucher, wenn gewillt
zum Dank man schuldet. Daß dein Gut du mehrst,
gewährt von deinem Wesen uns ein Bild.
Und zehnmal schöner, wenn du zehn gewährst.

Und zehnmal größer wär' dein eignes Glück,
könntst zehnfach sehn du jedes von den zehn.

Dann blickst getrost du auf dich selbst zurück,
und trotz dem Tod siehst du dich fortbestehn.

Weit besseren Entschluß soll Schönheit fassen,
als nur den Würmern sich zu hinterlassen.

Sonette an die Dame:

CL

Von welcher kraft hast du die mächtige kraft
Daß unvollkommenheit mein herz regiert,
Ich wahres schaun *bezeichnen* als lügenhaft
Und schwöre daß das licht den tag nicht ziert?

Woher nimmst du fürs schlechte wohlgestalt
Daß noch sogar im abhub deiner tat
Soviel gewähr von kunst ist und gewalt,
Mein geist *dein schlimm mehr als jed gut* bejaht?

Was ists das mich dich mehr zu lieben zwingt
Je mehr ich grund zum hassen hör und blick'?
Wenn meine lieb auch Andren abscheu bringt
Verabscheu nicht wie andre mein geschick!

Wenn dein unwert die lieb erweckt in mir
Bin ich *mehr wert* geliebt zu sein von dir.

Aber, aber! Das Mehr in »mehr als« und »mehr wert« verlangt die Hebung (wie in »mehr zu lieben« und »Je mehr ich«), nicht zu verwechseln mit »nicht mehr« oder »nur mehr«, welche Verbindung ich nicht einmal durch einen Zeilenumbruch trennen ließe, damit das unbetonte »mehr« keinen Ton erhalte. Wie anders George! Und doch wird es Leute geben, die sein schlimm mehr als jed gut von mir bejahen, zum Beispiel als dieses:

CL

Sag, welche Macht gab dir die Allgewalt,
daß deine Schwäche meine Kraft zerbricht?
daß ich ein Trugbild schwöre zur Gestalt
und mir die Nacht erscheint als Tageslicht?

Sag, was bewirkt den Zauber des Gesichts,
den Schein, der so dem Schlechten ward verliehn,
daß nichts verbleibt, als dein verwünschtes Nichts
der Tugendfülle andrer vorzuziehn?

Wie kommt's, daß stets mit heißern Liebesflammen
gerechter Grund zum Haß mein Herz entflammt?
Wenn alle mich und dich darob verdammen,
von dir allein drum sei ich nicht verdammt.

Daß ich nach deinem Unwert so begehrt,
das wahrlich macht mich deiner Liebe wert!

Und die beiden Gedichte, in denen Shakespeare zwischen dem Willen der Dame und seinem Vornamen Will ein entzückendes Wortspiel treibt! George ist ein Wortspielverderber, indem er es sofort verrät, den Willen ausnahmsweise groß schreibt und auch im Dativ und Akkusativ zum »Will« dekliniert; noch plumper als die andern, die aber alle wie der Ungar in der Anekdote mit der Pointe herausplatzen.

CXXXV

Manche hat ihren wunsch, — du *deinen Will*
Und Will dazu und Will noch obendrein.
Ich überflüssig tu dir die *unbill*
Bei deinem süßen willen auch zu sein.

Läßt du nicht, mit dem willen weit und groß,
Einmal in deinem meinen willen ruhn?
Magst du genehmigen andrer willen bloß
Und meinem willen nicht die ehr antun?

Die see ganz wasser trägt den regen still
Und hält, schon voll, den zufluß noch für wert.
So, Willen—reiche, lüg zu *deinem Will*
Meinen der deinen großen Will noch mehrt!

Die freundlich bittenden verweis nicht *schrill*.
Nimm all für eins und mich im einen Will!

Eine schwere Belästigung der Geliebten.

CXXXV

Die, was sie will, auch hat im Überfluß,
dir ist's erfüllt, kein Will' bleibt ungestillt:
bis auf den einen: der sich melden muß,
weil ganz so, wie er heißt, er ist gewillt.

Will denn dein Will', im Walten ungehemmt,
nicht auch den meinen einmal einbeziehn?
Läßt denn der Will' von andern, die dir fremd,
dich mir, weil ich nichts andres will, entfliehn?

Du willst so viel, du gleichst darin dem Meer,
das alle Wasser faßt: so gleich ihm ganz;
die Willensfülle würde mein Begehrt
noch mehren, noch ein Will' will Toleranz.

Laß alle wollen, doch gewähr die Bill:
Wo eins der Will', will auch der eine *Will*.

Auf die folgende Art aber macht sich George ihr noch deutlicher:

CXXXVI

Schilt deine seele dich: ich kãm zu nah,
So schwör der blinden seel, ich sei dein *Wille*.
Und wille, weiß sie, ist mit rechten da.
Soweit, mein lieb, mein liebessehnen stille!

Will will vollfüllen deiner liebe schatz.
So füll ihn voll mit *Wills* und sei ich einer
Bei dinge großen Umfangs gilt der satz:
in *einer zahl* sieht einer aus wie keiner.

Wieso denn? Das gilt für eine Anzahl, niemals für eine Zahl!

Bei deiner güterzählung laß mich fern,
Doch unter deinen schätzen dulde *mich*.
Sieh für ein nichts mich an, siehst du nur gern
Dies nichts als etwas süßes an für *dich*.

Lieb meinen namen nur, dann bin ich still!
Du liebst dann mich: mein name ist ja Will.

Das wäre kein Kunststück, gemeint ist aber: Lieb deinen Willen nur, dann liebst du auch mich, der so heißt! Da kann man mit Shakespeare nur fragen: Ward je in solcher Laun' ein Weib gefreit? Und darf der liebende Shakespeare leibhaftig in solche Erscheinung treten? Eines Philisters, der nicht Humor, aber die Gabe hat, sich unverständlich zu machen? Gewiß, er geht ihr mit dem Wortspiel förmlich nach, aber er soll sie durch galanten Witz rühren, nicht anöden! Ein Liebessklave, der es mit Geistlosigkeit erzwingen will, wird mit Recht mißhandelt. Doch vielleicht reagiert sie williger auf solches Angebot:

CXXXVI

Wenn's dich verdrießt, daß ich zu nah dir trat,
so mach mit einem Trost den Vorwurf still:
dein eigener Will' verteidigt deine Tat,
was aber wär' ich andres als dein Will?

Und will nichts andres, als den Herzensschatz
vermehrten dir, so gut ich eben kann.
Dort, wo so viele finden ihren Platz,
kommt's wahrlich auf den einen nicht mehr an.

Nicht zählen mußst du mich; ich sei dir nichts,
ich bin nicht da; und falle dennoch auf.
Entbehrt mein Wert auch scheinbar des Gewichts,
um eines Umstands nimmst du mich in Kauf.

Dein Will' sei alles dir; ich dulde still:
du liebst mich, merkst du einst: ich bin dein *Will*.

Aber nun die Eifersucht auf das Spiel der Geliebten! Was ist aus diesem süßen Liebesgedicht geworden, an dem vor allem bemerkt werde, daß so in der zeitlichen Mitte zwischen Shakespeare und Wedekind jene Laura am Klavier saß.

CXXVIII

Wie oft wenn du, mein klang, die klänge spielst
Auf dem beglückten holz dess regung tönt
Von deiner süßen hand und sanft befehlst
Der drähte einhall der mein ohr *umdröhnt*:

Beneid ich diese tasten die mit eil
Das zarte innre küssen deiner hand ...
Indeß mein armer mund, reif für solch teil,
Errötend bei des holzes kühnheit stand.

Um so *gestreift* zu sein nähm er in kauf
Tanzender schnitze formung und *befund*
Darauf dein finger geht mit sanftem lauf,
Tot holz beseligend statt lebendigen mund.

Da freches werkzeug so beglückt sein muß
Gib ihm den finger, mir den mund zum kuß.

Umdröhnt ist falsch. Gestreift unmöglich. Befund hoffnungslos. Totholz jede Zelle.

CXXVIII

Wie oft, wenn deine lieben Finger leihen
dem toten Holze der Beführung Glück
und lassen ihm die Wohltat angedeihen,
die meinem Ohr zuteil wird als Musik,

bin ich ein Bettler bloß vor solchen Tasten,
die spielend küssen deine holde Hand,
dieweil mein stummer Mund, verdammt zum Fasten,
nicht Töne hat wie jener Musikant.

Wie neidet er das Ding, das so genießt
und tief sich bückt, dem süßen Druck ergeben,
und wie's beglückt von Wohllaut überfließt,
weil deine Gnaden totes Holz beleben.

Sei weiter gnädig, doch gerecht auch, und:
gib ihm zum Kuß die Finger, mir den Mund!

VIII

Musik dem ohr, was hörst du *musik* traurig?

Kein Wunder; es müßte einfach umgestellt werden:

Musik dem Ohr, was hörst Musik du traurig?
Süß kämpft mit süß nicht, lust ist froh mit lust.
Warum du liebst was du empfängst als schaurig
Und gern empfängst woran du leiden mußt!

Schlägt wohlgestimmter töne treue einheit,
Verknüpft zum bunde, quälend an dein ohr:
Sie schelten sanft dich der du in *alleinheit*
Sie störst, weil deine stimme fehlt im chor.

Merk wie sich eine saite süß verbinde
Der andren, auf sie treff im wechselgang,
Beglückten eltern gleichend mit dem kinde,
Versammelt all zu Einem holden klang.

Wortloser sang, aus vielen, scheint nur einer.
Er singt dir zu: »*einzel*n wirkst du als keiner.«

Musik, so falsch gesetzt, muß traurig wirken.

VIII

Der selbst Musik hat, dich verstimmt Musik?
Dein süßes Wesen weigert sich der Süßen?
Und bittres Leid genießt dafür das Glück,
als wär's Musik, ins Herz dir einzufließen?

Wird dein Gehör gestört von Harmonien,
so ist's, weil's diese wie ein Mißton störete,
daß du, dich dem Konzerte zu entziehen,
der Einklang bliebst, der Einklang nicht begehrte.

Hör ihn im Spiel verliebter Saiten dort,
bereit, daß holder Tonbund sie vermähle,
wie es sich mehrt, und schwellend zum Akkord,
Entzücken aus der Seele dringt zur Seele.

Mit allen Stimmen schallt es dir im Chor:
»Steht einer einsam, stellt er keinen vor!«

Das wäre freilich erst ein Problem, in welchem Fall einer, der einsam steht,
keinen vorstellt, und in welchem Falle doch einen!

*

Und nun, von manchen noch enstandenen, die ja bald zu lesen sein werden — befreit von George, ein wahres Shakespeare—Sonett, das Sonett mit dem Gelöbniß der Verewigung der Geliebten, das George als Irrtum zurückziehen müßte. Denn er schließt mit dem Versprechen, sie werde fortleben, wenn alle »Haucher« dieser Zeit verwest sein werden.

Dann lebst du noch — mein wirken ist der grund —
Wo hauch am meisten haucht: in menschenmund.

LXXXI

Leb' ich noch an dem Tag, der dich begräbt,
bist du noch da, wenn ich zu Staub zerfallen:
kein Tod hat Macht, und dein Gedächtnis lebt
der Erdenwelt, die lang' vergaß mein Wallen.

Unsterblich bleibst du, wenn ich dich verlasse,
und an mein Ende schließt sich dein Beginn,
weil ich mein Lied von dir zu Herzen fasse
und deine Schönheit in der Nachwelt Sinn.

Mein Vers sei Denkschrift dir, in der zu lesen
noch Ungeborenen einstens wird vergönnt;
und wer dann sein wird, weiß, daß du gewesen.
Ich setze dir mein Wort als Monument.

Der Geist, der es erschuf, kann Macht verleihn:
Solange Menschen leben, wirst du sein!