KARL KRAUS

DIE FACKEL

Nr. 885 - 887

Ende Dezember 1932

III

KORREKTURBÖGEN

nach dem Umbruch

I N H A L T S V E R Z E I C H N I S

INHALTSVERZEICHNIS

Nr. 885—8 ENDE DEZEMBER 1932 XXXIV. JAHR

DIE FACKEL

HERAUSGEBER

KARL KRAUS

INHALT:

Preis dieses Heftes:

S

VERLAG ‚DIE FACKEL', WIEN
III., Hintere Zollamtsstraße 3 Telephon Nr. U 12255

ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH MINDESTENS EINMAL

Nr. 885—8 ENDE DEZEMBER 1932 XXXIV. JAHR

DIE FACKEL

HERAUSGEBER

KARL KRAUS

INHALT:

Preis dieses Heftes:

S

VERLAG ‚DIE FACKEL', WIEN
III., Hintere Zollamtsstraße 3 Telephon Nr. U 12255

ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH MINDESTENS EINMAL

(Unverkäuflicher Anzeigenraum)

THEATER DER DICHTUNG

VORLESUNGEN KARL KRAUS

OFFENBACHSAAL

IV. Treitlstraße 3 (beim Verkehrsbüro)

SHAKESPEARE-ZYKLUS

Beginn pünktlich 1/4 8 Uhr

2. Januar,		Die lustigen Weiber von Windsor
6.	„	Verlorne Liebesmüh'
11.	„	Maß für Maß
16.	„	Troilus und Cressida
20.	„	Das Wintermärchen
25.	„	Aus den Königsdramen
30.	„	Coriolanus
3. Februar,		Antonius und Kleopatra
8.	„	Timon von Athen
13.	„	Macbeth
17.	„	Hamlet
22.	„	König Lear

Karten bei R. Lányi, I. Kärntnerstraße 44

Eigentümer, Herausgeber und verantwortlicher Redakteur: Karl Kraus,
Druck von Jahoda & Siegel, sämtlich in Wien III., Hintere Zollamtsstraße 3

(Unverkäuflicher Anzeigenraum)

Inhalt der Nummer 876—884, Oktober 1932:

Zusendungen unerwünscht

welcher Art immer sind

Tausch-, Probe- und Rezensionsexemplare der Fackel oder der Bücher des Verlages der Fackel werden nicht abgegeben.

VERLAG „DIE FACKEL", WIEN

DIE LETZTEN TAGE DER MENSCHHEIT

DIE UNÜBERWINDLICHEN

WOLKENKUCKUCKSHEIM

LITERATUR, Magische Operette

TRAUMSTÜCK / TRAUMTHEATER

WORTE IN VERSEN I—IX

AUSGEWÄHLTE GEDICHTE

EPIGRAMME

SPRÜCHE UND WIDERSPRÜCHE, ~~Aphorismen~~

NACHTS ~~Aphorismen~~

UNTERGANG DER WELT DURCH SCHWARZE MAGIE

SITTLICHKEIT UND KRIMINALITÄT

LITERATUR UND LÜGE

DIE CHINESISCHE MAUER

ZEITSTROPHEN

PRO DOMO ET MUNDO / WELTGERICHT

sind vergriffen. — Neuauflagen in Vorbereitung.

Verlag Richard Lányi, Wien

Nestroy-Bearbeitungen: **Das Notwendige und das Überflüssige** ~~Brosch. Rm. —·80~~

Der konfuse Zauberer ~~Brosch. Rm. 1·50~~

In Vorbereitung:

Die Sprache

Erscheinungstermin voraussichtlich im Frühjahr

in seinem einstigen Studium der Schauspielkunst*) 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 hiemit 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 Jičin, 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.

Es wurde von der tschechischen Presse — České slovo, Lidové noviny/ und dem sozialdemokratischen Parteiorgan Právo Lid/ — 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

*) 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.

in seinem einstigen Studium der Schauspielkunst *) 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 hiemit 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 Jičin, 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.

Dieses wurde von der tschechischen Presse — /České slovo, Lidové noviny/ und dem sozialdemokratischen Parteiorgan /Právo 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

*) 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.

2

durfte, sittlich und geistig 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 es wird ein Denkzeichen des organisierten Pharisäertums bleiben, das die Machthaber der bürgerlichen Welt — hüben, drüben und dazwischen — wegen Gesinnungsknechtung bekämpft hat und kürzlich die Schamlosigkeit hatte, den Satz in Sperrdruck zu bringen: »Es ist eine Hohe 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 ostböhmischen 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 beifallklatschender Händepaare beschließt den tschechischen Teil des Abends.

Die Rachel

von **Karl 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. Doch nach dieser ergreifenden, durch ein Theaterjahrhundert überzeugenden Darstellung des deutschen Revolutionärs und amerikanischen Staatsmannes Karl 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 nachgebornen 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 Heroin hört er »Worte, die wie Blitze einschlagen und wie Donner rollen 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

Die Rachel

von **Karl Schurz**

Das sprachlich und sachlich 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. Doch nach dieser ergreifenden, durch Theaterjahrhunderte überzeugenden Darstellung des deutschen Revolutionärs und amerikanischen Staatsmannes Karl Schurz (»Lebenserinnerungen«, Band I., Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1930), der bei einem heimlichen Aufenthalt in Berlin die Rachel 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 nachgebornen Welt den analogen Eindruck von einem Naturereignis der Wolter verdankt hät. Es ist bezeichnend, daß Schurz, der jenes andere erlebt hatte, den Mißgriff 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. Nur mag es eben durchaus denkbar sein, daß selbst da noch eine Steigerung möglich ist, ja daß alles schauspielerische Genie der reichsten Theaterwelt, wenn man es hätte summieren können, doch an jene wunderbare Elisa Rachel nicht hinangereicht 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 Chargen-

spielern, an echten weiblichen Begabungen unheroischen Grades, vor allem aber an perminenter Nullität, bleibe diese kostbare Veranschaulichung, die kaum einem Bühnenmenschen bekannt sein dürfte, aufbewahrt, und sie mache ihr den einzigen tragischen Zug heutigen Theaterwesens fühlbar: daß die Technik, die allem Dilettantismus den Äther öffnet 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 geschändeten 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 einer Garbo und für das süße Phantom Dietrich durch gigantische Förderung 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 Leichtsinn 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 bekannten 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, durchschauerndste 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, hin-

gereicht 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 Umherschwenken der Arme, kein Durchsägen der Luft, keine der armseligen 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 Sprache eine Offenbarung. Breiteten diese Hände sich offen in erklärender Weise aus und verharrten einen Augenblick in dieser Stellung — einer Stellung, die das Genie des Bildhauers sich nicht schöner hätte träumen können —, so eröffneten sie das vollste, befriedigendste 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 höhnisch 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 wildesten Empfindungen, daß sie ihre ungeheuersten Wirkungen erreichte. 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 winden. 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, schaudernd 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 extravagantes Phantasiebild, geboren aus der erhitzten Einbildung eines von der Theatergöttin bezauberten jungen Menschen. Ich muß gestehen, daß ich zuerst meinen eigenen Empfindungen mißtrauen 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 gefunden, 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, mir dazu Zeit ließ. Dabei vergaß ich allerdings nicht ganz die Gefahr, der die Theaterbesuche mich aussetzten. — — — 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,

*) Heine, Vorläufer der Plauderer, hat es verstanden, dem Wunder eher diese Seite abzugewinnen.

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 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 übergoß, entzogen sich aller Analyse. Die Kritik tastete in hülfloser 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!«

Madame l'Archiduc in Prag*)

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

*) Das Folgende ist der Text des Programms der Vorlesung, die dort am 9. Mai der Rehabilitierung 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 Schmählichkeiten gleichzeitig beansprucht — in Ruhe darzustellen 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 dem einzigen ~~Gewinn~~ jener 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 die Troglodyten in den Äther aufgestiegen sind, für vieles gedankt sei, was ~~nur wirklich~~ verklungen und vertan ist.

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 Auftreten 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 Erlebnis der Prager Aufführung, das — zugleich mit Vorfällen in Essen — dem Gedanken der »Offenbach-Renaissance«, soweit er auf Bühnen übergreifen könnte, ein radikales Ende bereitet hat. Es ist die Erfahrung, daß eine Wortregie, 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 gleichzeitig der stumme Darsteller des Giletti erzielt, wenn er eine bedauernde Geste dazusetzt oder Fortunatos Worte »Da wär' ich kürzer angebunden« mit einem 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 Darsteller 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 verständlich. Welche Mühe es gekostet hat, die Greuel, die diesem nur vom Hörensagen bekannt wurden, einzudämmen, bliebe auch noch unglaubhaft, 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 Müh und Not den Einfall abgewöhnen konnte, sie vor Beginn der Vorstellung an der Rampe defilieren zu lassen. Nun, wenn man es ~~mit~~ ~~machen~~ mußte, seine Frage: »Ja warum lassen Sie sie dann nicht schon gleich durchs Publikum auftreten?« von einem ~~Gourmet der Prager Kritik~~ in ~~ein~~ 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 »possierliche, phantasievolle Schilderhaus-Treibhausstil«, als der einem andern Feinschmecker der schaudervollste Unfug erschien, mit dem jemals ein neudeutsches 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 »närrischen Märchens« einer Offenbach-Renaissance — nichts übrig, als es nie wieder zu tun und, mit einem Publikum, das ohnehin nichts verliert, die Hörerschaft, 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 Verhunzung 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 Kommiswesen der heutigen Bühne die beiden großen Theater-

Madame l'Archiduc in Prag*)

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

*) Das Folgende ist der Text des Programms der Vorlesung, die dort am 9. Mai der Rehabilitierung 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 Schmählichkeiten gleichzeitig beansprucht — in Ruhe darzustellen 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.

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 Auftreten 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 Erlebnis der Prager Aufführung, das — zugleich mit Vorfällen in Essen — dem Gedanken der »Offenbach-Renaissance«, soweit er auf Bühnen übergreifen könnte, ein radikales Ende bereitet hat. Es ist die Erfahrung, daß eine Wortregie, 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 gleichzeitig der stumme Darsteller des Giletti erzielt, wenn er eine bedauernde Geste dazusetzt oder Fortunatos Worte »Da wär' ich kürzer angebunden« mit einem 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 Darsteller 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 verständlich. Welche Mühe es gekostet hat, die Greuel, die diesem nur vom Hörensagen bekannt wurden, einzudämmen, bliebe auch noch unglaubhaft, 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 Müh 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 ~~Es~~ Bedauern übernommen zu sehen:

Sakrileg an George
oder
Sühne an Shakespeare?

Selbst der, der nicht staunend vor der Pathologie des Geisteslebens einer Gesamtheit steht, sondern Dekadenz 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 Gold wiegen auf der Wage meines Sprachbewußtseins ja doch die massige Mühsal 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 Kulturgeschichte zähle. Es handelt sich um die Übersetzung, genannt Umdichtung, 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 Wortta en von Kommis 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 Geklapper diese angehängte Sentenz, welch eine Übereinstimmung in den Unvermögen der Shakespearisch zusammenfassenden Gewalt des Abschlußreimes habhaft zu werden! Doch unfaßbar die Ausdauer der Respektlosigkeit, beinah selbst Respekt gebietend (mindestens würdig was in der Sprache Georges »ein Gestaun« heißt); bedauernswert der immer neue Aufwand von Strapaze, da der Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache zumeist in der Benützung und Verschlechterung des Vorgängers betätigt erscheint. In keinem Gebiet gesellschaftlichen Schaffens wäre ja doch die Usur-

Fakten der deutschen Kulturgeschichte zähle. Es handelt sich um die Übersetzung, genannt Umdichtung, 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 Kommis 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 Geklapper diese angehängte Sentenz! welch eine Übereinstimmung in dem Unvermögen, der Shakespearisch zusammenfassenden Gewalt des Abschlußreimes habhaft zu werden! Doch unfaßbar die Ausdauer der Respektlosigkeit, beinah selbst Respekt gebietend (mindestens würdig dessen, was in der Sprache Georges »ein Gestaun« heißt); bewundernswert der immer neue Aufwand von Strapaze, da der Doppelfrevel an Shakespeare und der deutschen Sprache zumeist in der Benützung und Verschlechterung des Vorgängers betätigt erscheint. In keinem Gebiet gesellschaftlichen Schaffens wäre ja doch die Usur-

pation durch die leibhaftige Unberufenheit in dem Maße und mit der Selbstverständlichkeit 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 versteht. 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 Nichtbeziehung zum Pathos in dem Unternehmen, eine scheinbare Wörtlichkeit mit Prokrustesmitteln ins Versbett zu bringen, den Leichnam der Wortgestalt auf die Versfüße: eine Idiotie, die das Eigenleben zweier Sprachen negiert, ein Gedanke, an dem sich das Unvermögen, in beiden zu denken, entschädigt. Wahres »Über-Setzen« könnte natürlich nie von dieser fixen Ideelosigkeit ausgehen, nur von dem Plan, der bisher den Bodenstedts überlassen war: schöpferisch zu ersetzen, in das eigene Erlebnis zu versetzen. Es wäre ein Nachdichten, 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 gedichtet. Es käme da auf die Kraft an, den Atem zu erhalten, die Lebensfülle zwischen den Worten und nicht deren Identität,

49

die doch in der anderen Sprache 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 ungestraft Dilettant am fremden Geisteswerk sein, weil ein solcher strafbarer erscheint als der Pfuscher, 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!

(ist aber größer)

richtig
ich aber 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!

* — gut?

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 Georgesche 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.

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 Georgesche 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 ändrung säh als ändrungs-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 zuredet:

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
Du 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, zerpflückt 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:

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, zerpflückt 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
Der 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 selbstwillig: 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.

CL

Von welcher kraft hast du die mächtige kraft
Daß unvollkommenheit mein herz regiert,
Ich wahres schaun bezeichn 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 ~~nnd~~ die beiden Sonette, in denen Shakespeare zwischen dem Willen der ~~Geliebten~~ und seinem Vornamen Will ein entzückendes Wortspiel treibt. George ist ein Wortspielverderber, indem er es sofort verrät, den Willen ausnahmsweise groß schreibt nnd 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, füg 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 Begehr
noch mehren, noch ein Will' will Toleranz.

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

Und die beiden Sonette 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, füg 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 Begehr
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 käm zu nah,
So schwör der blinden seel, ich sei dein W i l l e.
Und wille, weiß sie, ist mit rechten da.
So w e i t, mein lieb, mein liebessehnen stille!

Will will vollfüllen deiner liebe schatz.
So füll ihn voll mit W i l l s und sei ich einer
Bei dingen großen Umfangs gilt der satz:
In e i n e r z a h l 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 m i c h.
Sieh für ein nichts mich an, siehst du nur gern
Dies nichts als etwas süßes an für d i c h.

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 ~~selbst~~ in solche Erscheinung treten? Eines Philisters, der nicht Humor, aber die Eigenschaft hat, sich unverständlich zu machen? Er geht ihr mit dem Wortspiel förmlich nach, aber er soll sie durch galanten Witz rühren, ~~aber~~ nicht anöden. Ein Liebessklave, der es mit Geistlosigkeit erzwingen will, wird mit Recht mißhandelt. Vielleicht reagiert sie ~~nun~~ williger auf dieses Angebot:

CXXXVI

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

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

Nicht zählen mußt 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 befiehlst
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,
Totholz 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 Zeile.

CXXVIII

Wie oft, wenn deine lieben Finger leihen
dem toten Holze der Befühlung 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!

VII

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: »einzeln 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 störte,
daß du, dich dem Konzerte zu entziehn,
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 Gelöbnis 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 Ungebornen 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!

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

CXXXVI

Schilt deine seele dich: ich käm zu nah,
So schwör der blinden seel, ich sei dein W i l l e.
Und wille, weiß sie, ist mit rechten da.
So w e i t, mein lieb, mein liebessehnen stille!

Will will vollfüllen deiner liebe schatz.
So füll ihn voll mit W i l l s und sei ich einer
Bei dingen großen Umfangs gilt der satz:
In e i n e r z a h l 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 m i c h.
Sieh für ein nichts mich an, siehst du nur gern
Dies nichts als etwas süßes an für d i c h.

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 ~~Eigenschaft~~ 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. ~~Nun~~ vielleicht reagiert sie williger auf ~~dieses~~ Angebot:

CXXXVI

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

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

Nicht zählen mußt 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 befiehlst
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 Zeile.

CXXVIII

Wie oft, wenn deine lieben Finger leihen
dem toten Holze der Befühlung 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: »einzeln 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 störte,
daß du, dich dem Konzerte zu entziehn,
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 Gelöbnis der Verewigung der Geliebten, das George als Irrtum zurückziehen müßte. Denn er schließt mit dem Versprechen, sie werde fortleben, wenn alle »Hauche« 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 Ungebornen 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!