Werk

Titel: Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist

Autor: Walzel, O.

Ort: Berlin

Jahr: 1912

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?338281509_0048|log107

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

Bücherschau.

Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist. Georg Bondi in Berlin. 1911. VIII u. 360 S. Preis: M. 7,50, geb. 9,00 M.

Das Buch des jüngsten Übersetzers von Shakespeares Dramen hat, soviel ich weiß, freudigen Widerhall geweckt. Ich habe einige nicht leichte Bedenken gegen die Arbeit vorzubringen. Dennoch lasse auch ich mir den starken Gesamteindruck nicht verderben. Es ist das durchaus persönliche Bekenntnis eines feinfühligen und scharfblickenden Wortkünstlers. In Shakespeares Wesen ist er durch den Versuch, Shakespeare in deutsche Sprache umzusetzen, tief eingedrungen; an den eigenen Erfahrungen, an den inneren Erlebnissen, die sich ihm bei der Arbeit der Umprägung ergaben, gewann er einen Maßstab für die älteren deutschen Versuche, Shakespeare zu würdigen, zu verstehen und unserem Gefühl nahezubringen. Und dieser Maßstab ist durchaus künstlerisch. Denn er ist aus einer tiefgründigen Erfassung von Shakespeares Form geholt, einer Form, in der etwas Geistiges und Seelisches die sprachliche Verdeutlichung gewinnt. Wer mit so künstlerischem Blicke die eigentliche künstlerische Leistung Shakespeares erfaßt und sie zugleich in so scharf und klar scheidender Sprache dem Schaffen anderer Dichter, großer wie kleiner, gegenüberzustellen versteht, hat natürlich auch über Shakespeare selbst wertvolle Offenbarungen zu geben und eröffnet mindestens ebenso gut den Weg zu Shakespeare wie zu dem deutschen Geiste. Ja es liegt nahe, daß er über Shakespeare noch treffsicherer sich äußert als über diese oder jene ihm fernerliegende Erscheinung deutschen Geisteslebens aus der Zeit vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Wirklich durfte Gundolf dem Bewußtsein sich hingeben, daß er besseres als die nachromantische Shakespeare-Forschung des 19. Jahrhunderts über den Künstler Shakespeare zu bieten habe. Sie fährt denn auch bei ihm nicht gut und hat sich manches scharfe Wort (z. B. S. 211) nachsagen zu lassen. Weniger berechtigt erscheint, wenigstens mir, gleiche Schärfe, wenn sie gegen wissenschaftliche Arbeit sich wendet, die unmittelbarer, als Gundolf selbst es leisten kann, Erscheinungen deutscher Literatur und deutschen Denkens zu ergründen bestrebt ist.

Daß Gundolf über die gesamte Literaturentwicklung Deutschlands vom 16. bis ins 19. Jahrhundert sich ausspreche, war nach der Anlage des Buches unbedingt notwendig. An weitem Blick, eine solche Leistung zu schaffen, fehlt es Gundolf nicht. Auch nicht an der Fähigkeit, ein vielbeschrittenes Gebiet

schon allein vermöge des Standpunktes, von dem aus er seine Betrachtung anstellt, in vielfach neue Beleuchtung zu rücken. Endlich auch nicht an Mut, was er von seinem Standpunkt aus erschaut oder zu erschauen glaubt, gegen ältere Auffassung auszuspielen. Das Buch verwandelt sich ihm unter der Hand aus einer Darstellung, die den deutschen Geist in seinen Versuchen verfolgt, Shakespeare zu ergründen, und zugleich aufzeigt, wie Shakespeare Schritt für Schritt in den Geist deutscher Dichter und Forscher eindringt und ihn bestimmt, in das großgedachte Programm einer deutschen Literaturgeschichte der neueren Zeit. Daß dieses Programm, eben weil es den Blick dauernd auf Shakespeare heftet, eine gewisse Einseitigkeit gewinnt, daß Shakespeare nicht nur als übergroßer Maßstab, auch als Träger und eigentlicher Förderer deutscher Literatur erscheint, kann dem Verfasser nur zum Vorwurf machen, wer den Nebengewinn allein betrachtet und die eigentliche Absicht mit Willen übersieht. Jeder, der eine einzelne Persönlichkeit oder eine einzelne Idee und Ideengruppe heraushebt und ihre Nachwirkung innerhalb eines größeren Umkreises verfolgt, erweckt leicht den Anschein, als sehe er nur noch diese Persönlichkeit oder diese Idee am Werk, als wolle er alles auf sie zurückleiten und in ihr allein die Voraussetzung des ganzen Reichtums an Leben, Denken und Schaffen erblicken, der in dem größeren Umkreise waltet. Auch viel Kleinere als Shakespeare geraten bei gleicher Betrachtungsweise für den Kurzsichtigen in falsche Perspektive. Schuld indes trägt an solchen Irrtümern nicht der Forscher, der den Einzelnen heraushebt, sondern der Kurzsichtige, der nicht bemerkt oder nicht bemerken will, daß nur ein Einzelner herausgehoben werden soll. Auch mir wurde zugemutet, daß ich das ganze 18. Jahrhundert, vor allem in Deutschland, auf Shaftesbury zurückführen wolle, während ich mich nur aufzuzeigen bemühte, wieviel Gedanken des 18. Jahrhunderts auf Shaftesbury zurückweisen. Daß andere, vielleicht noch stärker, nachgewirkt haben, leugne ich nicht; und ich wünsche sogar, daß deren Nachwirkung mit gleichen Mitteln ergründet werde. Ebenso, denk' ich, wird Gundolf nur zustimmen, wenn dargelegt wird, was neben Shakespeare im 17. und 18. Jahrhundert den deutschen Geist befruchtet. Ja an mehr als einer Stelle seines Buches ist gut zu erkennen, daß er selbst in den Erscheinungen, die neben Shakespeare oder auch in Gegensatz zu ihm auf den deutschen Geist wirkten, nicht bloß Hemmnisse eigentlichen Fortschreitens erblickt und daß eigentliches Fortschreiten des deutschen Geistes ihm nicht mit tieferer Erfassung Shakespeares ganz und gar zusammenfällt. Daß ihm mitunter eine Wendung entschlüpft, die seine Absicht mißdeuten ließe, sei nicht verschwiegen. Allein ich halte Gundolf für viel zu klug und viel zu geistreich, als daß er in der gesamten Entwicklung deutscher Kunst und deutschen Geistes nichts anderes sehe als ein mühsames Emporwandern zu den Höhen Shakespeares. In der gesamten Entwicklung wohlbemerkt! Denn zuletzt sendet er seine Blicke von der Romantik aus weiter bis in die jüngste Vergangenheit und in die nächste Gegenwart.

Mißverständnissen setzt sich heute jeder aus, der im Rahmen unserer Wissenschaft synthetisch arbeitet. Es scheint fast, als ob vielen das Gefühl ganz abhanden gekommen wäre, synthetisch zu denken. Sie sehen nur das Einzelne und nennen daher den Versuch, es zu großen Gruppen zu ordnen und in deutlichen Linien aufzureihen, eine Vergewaltigung. Gundolfs Buch ist mir schon deshalb wertvoll, weil es mit kühner Hand eine Entwicklung in ihren

Grundzügen zu zeichnen versucht. Ich freue mich auch, daß Gundolf sich ausdrücklich keinen Freund von Konstruktionen nennt (S. 49). Denn Synthesen müssen nicht Konstruktionen sein; sonst verzichtete ich gern auf sie. Ich kann auch völlig zustimmen, wenn Gundolf (S. 315) bemerkt, daß in jedem Werk das ganze Leben seines Verfassers mitwirkt und daß, wer in einer Dichtung die Synthese zweier Tendenzen feststelle, logisch reinlicher sich ausdrücke, als die Entstehung eines Kunstwerks sich vollzieht. «Wir aber müssen ordnen nach dem, worauf das Hauptgewicht liegt», fügt er ebenso richtig hinzu. Sehr lieb ist mir ferner, daß Gundolf gerade vom Standpunkt seiner großen und energischen Zusammenfassungen die Persönlichkeit des Einzelnen scharf zu ergründen, ihr Wesen zu erfühlen und es in Worte umzusetzen vermag. Dieser Synthetiker wird den Individuen mit wenigen Ausnahmen gerecht.

Wie kräftig der Ordner Gundolf zupackt, zeigt der Aufbau des Bandes: drei große Abschnitte, Shakespeare als Stoff, als Form, als Gehalt. Dem ersten entspricht die Zeit bis vor Lessing, der zweite umfaßt Lessing und Wieland, der dritte die Entwicklung von Herder bis zur Romantik. Auf dem ganzen Wege stellt Gundolf die Haltpunkte fest, die Augenblicke, in denen Altes zum Abschluß kommt und Neues einsetzt; dabei weiß er sehr wohl und hebt es (S. 58, mit einem Hinweis auf Henri Bergson, den ich gern näher erläutert und weniger beiläufig hingeworfen sähe) ausdrücklich hervor, daß Zeit ein unteilbares substantielles Fließen und Geschichtsforschung die Erkenntnis des Werdens und Fließens selbst ihm bedeute. Das macht: Gundolf ist sich bewußt, daß seine Zusammenfassungen und Einschnitte nur Mittel zur Erkenntnis der Zusammenhänge sind, nicht eine Wiedergabe der tatsächlichen Vorgänge, die bis ins Letzte dem wirklichen Verlauf entspräche. Diese Voraussetzung macht jede echte Synthese; sie will Ordnung und Übersicht schaffen, um der Ergründung des Einzelnen einen festen gedanklichen Boden zu leihen.

Einer solchen Zusammenfassung dient der Begriff des Rationalismus, unter dem Gundolf die Zeit von Opitz bis zum Sturm und Drang als ein Ganzes verbindet und den er (S. 59f.) sorglich umschreibt. In gleichem Sinne werden epigrammatisch scharfe Sätze geformt: «In der Zeit von Opitz bis Klopstock wurde viel Geist, aber keine eigentliche Lebenskraft in der Literatur verbraucht» (S. 63). Nicht Weise, sondern Gottsched beginnt eine neue Epoche; denn «bei Gottsched kam eine eigentliche Herrschsucht des Verstandes hinzu, der es um Vernichtung des Andersartigen und um Unterwerfung zu tun war» (S. 84). Hierher gehören die (vielfach bezifferten) Aufreihungen der Einzelergebnisse von Gundolfs Forschung: Die positiven und negativen Ergebnisse von Lessings kritischer Reinigungsarbeit werden in drei Sätzen zusammengestellt (S. 139). «In Herder», erklärt Gundolf (S. 213), «strömen die drei großen Richtungen, die der deutsche Geist zu Shakespeare hin eingeschlagen, zusammen, teils gemischt, teils nebeneinander herlaufend: die Lessingische Vernunft, vornehmlich als historischer Sinn, die Wieland-Gerstenbergische Sinnlichkeit, als Geschmack für Kolorit und Atmosphäre, und das Hamannische Weltgefühl für das Schöpfertum». Der Fähigkeit Herders, Shakespeare von allen Seiten zugleich zu sehen, wird der Sturm und Drang gegenübergesetzt (S. 215): «Die Hainbündler sahen ihn à travers Klopstock als ein großes, gotterfülltes Biederherz, der junge Schiller à travers Rousseau als den Schöpfer moralisch freier unbändiger Menschen. Lenz, Klinger, Wagner usw. hielten sich an seine Wahrheit oder an seine Willkür

und Laune, der junge Goethe nahm ihn, erst mit Herders Augen, als Schöpfer von Welt und Geschichte, dann aber, sobald sein eigener Urgeist durch Erlebnisse erschüttert war, als den Dichter der menschlichen Leidenschaft». In fünf «Stadien» wird (S. 321) das Verhältnis Deutschlands zu Shakespeare bis zum Sturm und Drang geschieden; Gegner (Gottsched), Entschuldiger (Elias Schlegel und Bodmer), Verteidiger (Lessing), Panegyriker (Herder), Schwärmer (Stürmer und Dränger) folgen aufeinander. Das erste Stadium lehnt ihn als regellos ab, das zweite lobt ihn wegen gewisser außerhalb der Regeln liegender Vorzüge, die den Gehalt betreffen, das dritte preist ihn als den Vertreter der richtig begriffenen Regeln, das vierte entdeckt in ihm den Schöpfer einer eigenen Welt mit eigenen Regeln, das fünfte preist ihn wegen seiner Regellosigkeit. Auch in der Darlegung des Verhältnisses deutscher Romantik zu Shakespeare setzen sich diese Auseinanderreihungen (S. 333, 352) fort.

Voraussetzung ist nicht nur eine Anlage zur Synthese, auch zur pointierten Antithese. Diese ist's, die Gundolf zuweilen Formeln von dem scharfen Schliff frühromantischer Fragmente finden läßt, wie er denn überhaupt ein äußerst glücklicher Finder bezeichnender, mitunter sogar erlösender Worte ist. Von Lessing heißt es (S. 130): «Nur er besaß das Genie des Moments, durch den das Wahre erst richtig wird und das Gerechte erst mächtig». Oder: «Lessing rechtfertigt Shakespeare vor den Griechen, indem er sagt: Shakespeare ist auch Kunst, und Herder, indem er sagt: die Griechen sind auch Natur» (S. 203). Oder: «Hamlet hat das Leben . . . Faust leidet, daß er nicht genug Leben, Hamlet, daß er zuviel hat» (S. 249). Und daß in solchem Epigramm nicht bloß «Witz» (im Sinne der Frühromantik) tätig ist, auch Fähigkeit des Erlebens, beweist ein feines Wort über Wieland, der in den Anmerkungen seiner Übersetzung Shakespeare bespöttelt und heruntermacht, und der Shakespeare später aus größerer Ferne wieder bewundern lernt, «wie ein Bergsteiger während der mühseligen Erkletterung eines Gipfels ein minder freundliches Verhältnis zu ihm hat, als wenn er nach überstandener Mühsal ihn vom Tale aus wieder ragen sieht» (S. 178).

Die epigrammatisch ausgefeilten Formeln, in denen Gundolf seine Ergebnisse zusammenfaßt, sind nur die letzten Folgerungen seiner Methode, sind synthetisch gedacht und — auch da fühle ich mit Gundolf einig — ruhen auf dem Grundsatz, künstlerisches Erleben und künstlerisches Erschaffen auf die geistigen Kräfte zurückzuführen, die es erwirken. Das Vorwort äußert sich über den Grundsatz mit hinlänglicher Deutlichkeit: Gundolf will «die Kräfte darstellen, die Shakespeares Eindringen und Bild im deutschen Schrifttum bis zur Romantik bedingt haben und die durch sein Eindringen geweckt und fruchtbar geworden sind». Über die Einzelheiten hinweg will er die Kräfte erfassen, die in ihnen wirksam sind. «Alle einzelnen Zeugnisse und Inhalte, auch die Personen, sind die Träger und Ergebnisse von Lebensbewegungen, alle Stoff-, Ideen- und Menschengeschichte ist Niederschlag der Kräftegeschichte, nicht mehr Endzweck, sondern Mittel für den Forscher.» Ausdrücklich verwahrt Gundolf sich dagegen, daß solcher Betrachtung die Personen in der Geschichte nebensächlich seien. Vielmehr seien sie alles: «nämlich daß nur im individuellen Symbol das Allgemeine überhaupt sich offenbart.» Gundolf will die Geschichte Shakespeares in Deutschland als «einheitliches Werden» darstellen, nicht als eine Aufreihung von Folgen, sondern als eine Geschichte lebendiger

Wirkungen und Gegenwirkungen statt einer Chronik literarischer Fakten oder einer Psychologie von Autoren. Ich kann all dem zustimmen und in ihm wiedererkennen, was mir selber vorschwebt. Nur über den etwas verschwimmenden Begriff «Kräfte» oder «Tendenzen» (Gundolf gebraucht auch dieses Wort) sei eine Bemerkung vorgebracht.

Ich habe mehrfach nachzuweisen versucht, daß die Geschichte der Dichtung auf die Ideenwelten zurückgehen soll, die in den Dichtungen der gleichen Epoche sich spiegeln. Ich finde, daß Gundolf, wenn er von «Kräften» oder «Tendenzen» spricht, ungefähr dasselbe im Auge hat. Eine ganze Gruppe der von ihm gemusterten Erscheinungen faßt er unter dem Schlagwort «Rationalismus» zusammen. Selbstverständlich mißverstehe ich Gundolf nicht so sehr, daß ich ihm zuschriebe, er nehme das Wort in streng philosophischem Sinne. Wie er es meint, sagt er selbst (S. 59); es ist «diejenige geistige Haltung, die aus dem Weltbild und der Lebensführung alles als nichtseiend ausscheidet, was nicht dem bloßen Denken zugänglich ist, was nicht als Erkanntes, Erkennbares ausgedrückt werden kann. Das seelische Dasein wird jetzt eine Funktion des Denkens, der Leib wird wegeskamotiert und damit die Leidenschaft, das Schicksal, das Erleben, das Zeugen: das Leben wird System. Dichten wird ein Machen auf Grund des richtig Erkannten, Kritik . . . Erkenntnis der Regeln, der Muster ist Vorstufe der Dichtung» usw. In diesen Worten sind Anschauungen umschrieben, aus denen ebensowohl die Aufklärung des 18. Jahrhunderts als Weltanschauung wie das Dichten und Leben der Zeit erwächst. Mir nun liegt vor allem daran, den Parallelismus der Entwicklung philosophischer Weltanschauung und künstlerischer Arbeit festzuhalten. Gundolf geht weiter und sucht die Kräfte oder Zustände oder Absichten, aus denen beide entspringen, läßt aber dann die philosophischen Auslösungen dieser Kräfte unbeachtet. Der Zusammenhang wird noch fühlbar, wenn Gundolf ein Wort gebraucht, wie «Rationalismus». Später verschwindet er ganz. Mir hingegen ist die Entwicklung des philosophischen Gedankens, sein «einheitliches Werden», eine wichtige Stütze, wenn ich dem Werden der Kunst nachspüre. Denn dort habe ich ein handlicheres, leichter faßbares Material vor mir, während ich Poesie weniger unbedenklich in Reihen ordnen möchte. Tatsächlich arbeitet das ganze Buch Gundolfs mit Gedanken, die von der Philosophie ihrer Zeit eine schärfere Prägung erfahren haben. Besonders bei Gelegenheit Hamanns und Herders, aber auch Goethes und Schillers, vor allem indes der Romantik spüre ich da eine Lücke in Gundolfs Arbeit. Ich sehe ihn zuweilen doch nur mit Ergebnissen arbeiten, ohne daß er die eigentlichen Voraussetzungen anführte. Besonders seine Darstellung der Romantik leidet an diesem Mangel. Es kommt eine Unsicherheit ins Ganze, die vermieden würde, wenn Gundolf sich entschlösse, in seine Darlegung der wirkenden Kräfte die genau bestimmbaren, scharf umschreibbaren Gedanken der Zeitphilosophie einzubeziehen, nicht so sehr als Ursachen, wie als besonders deutliche und wegweisende Parallelerscheinungen.

Ich möchte aber noch nicht auf den bezeichnenden Einzelfall eingehen, an dem das Unzureichende von Gundolfs Methode leicht zu erkennen ist, sondern noch bei einigen allgemeinen methodologischen Erwägungen Gundolfs verweilen, denen ich im großen und ganzen zustimmen kann. Sie erscheinen meist, eingeschlossen von eckigen Klammern, mitten im Text des Buches, das

Anmerkungen durchweg ausschließt und die spärlichen Verweise auf Forschungen anderer gleichfalls dem Text einreiht.

Zustimmen kann ich der abwehrenden Bemerkung (S. 158), die gegen «Parallelenjägerei» und Annahme von «Beeinflussungen» sich kehrt: «Wem geistige Prozesse wichtiger sind für die Erkenntnis der Historie als die Resultate, der weiß wie viele verschiedene Wege zu den gleichen Resultaten führen und hütet sich von Beeinflussungen zu reden, ehe er die geistige Methode kennt, die jeden zu seinem Resultat geführt hat . . . Ich setze nirgends eine Beeinflussung voraus, wo der Autor kraft seines eigenen Lebensgesetzes zur selben Meinung, Form und Gebärde kommen mußte, und selbst wörtliche Übereinstimmungen bedeuten noch nichts.» Ich bemerke gleich, daß ich mit lebhafter Freude gelesen habe, wie Gundolf in diesem Zusammenhang (S. 159) auseinandersetzt, daß Youngs Schrift über die Originalkomposition tatsächlich nur durch ihr vertieftes Naturgefühl über Lessings Geniebegriff hinausführe, im übrigen aber durch Lessing eigentlich überflüssig geworden sei. Ich verweise auf mein «Prometheussymbol» (S. 67 f.) und auf dessen verwandten Standpunkt des Urteils.

Gegen «Parallelenjägerei» wendet Gundolf sich auch bei Gelegenheit von Wielands «Oberon» (S. 181). Selbst streng philologisch sei es «gleichgültig, ob man dieselben Stoff- und Sachmotive in zwei Dichtungen vorfindet, wenn man nicht die gemeinsame Geste [ein Lieblingsausdruck Gundolfs!], den Tonfall, Form und Geist mit nachweisen kann, der sich an ein übernommenes Motiv knüpft». Sei doch die Zahl der Motive begrenzt; auch könne man — Bodmer zeige es — einen ganzen Autor plündern, ohne von ihm im geringsten beeinflußt zu sein. «Nicht Feenmotive, sondern Feenluft, Elfenspiel, Mondscheinlandschaft und die sinnige Verknüpfung von Schicksal und Stimmung, von Sinnlichkeit und Schicksal, die sprachliche Lockerheit, die sich den sinnlichen Eindrücken anschmiegt und sie wiedergibt, die Wechselbeziehung zwischen Tonfall und Stimmung, der Gebrauch farbiger Effekte, saftiger Worte, um phantastische Vorstellungen zu erwecken, kurz die Eroberung der deutschen Sprache als Klang und Ton für die Sinnlichkeit und für die Phantasie: das ist hier Shakespeares Einfluß».

Sehr richtig erkennt Gundolf die große Bedeutung von Wielands Übersetzung; er nennt sie «eines der unterirdisch einflußreichsten Werke der deutschen Literatur, allerdings nicht durch die Kraft seines Verfassers, sondern nur als «déclanchement» als Auslösung und Anlaß der Shakespeare'schen Kräfte» (S. 188). Dabei ist er sich völlig bewußt, daß die Arbeit den Zeitgenossen verfehlt, überflüssig und schädlich erschien; er selbst kann dieses Urteil nicht allzu ungerecht nennen. Um so mehr fühlt er sich zu der Beobachtung gedrängt, wie wenig die literarischen und gedanklichen Niederschläge einer Zeit ohne weiteres mit ihren bewegenden Kräften und Geschichten identifiziert werden dürfen, und wie sehr es nötig ist, jede Einzeläußerung sinnbildlich und in Zusammenhang zu sehen, um zu erkennen, ob sie wesentlich ist, d. h. wirkliches geistiges Leben ausdrückt, ob nur literarisch, d. h. toter Überrest eines bereits erloschenen Lebens.

Kann ich all dem voll zustimmen, so sehe ich mindestens eine willkommene Anregung in Gundolfs Wunsch (S. 257), Biographie und dichterische Wertung «im Gegensatz zur heutigen Methode» streng zu trennen. Er will sich lieber an Herders, Lessings und der Romantiker kritische Art halten, indem er für

Werke den Maßstab nur aus ihnen als Gebilden und Leistungen nimmt, nicht aus Zufällen ihrer Entstehung. «Wir lehnen den psychologischen Relativismus ab, der jedes Werk als Beichte nimmt und danach bemißt.» In solcher Kürze ist freilich die Möglichkeit eines Mißverständnisses enthalten. Daß indes in Gundolfs Andeutungen etwas steckt, was meinen eigenen Wünschen entgegenkommt, glaube ich annehmen zu dürfen. Die Absicht, das Kunstwerk auch dann zu erfassen, wenn über seine Entstehung und über seine biographischen Voraussetzungen nichts zu erfahren ist, beseelt mich seit langem. Davon dürften mindestens meine Hörer überzeugt sein. Ich verweise vorläufig auf Käthe Friedemanns Arbeit «Die Rolle des Erzählers in der Epik» (Bd. 7 der Neuen Folge meiner Untersuchungen, besonders S. VIII), behalte mir indes weitere Bemerkungen über die Frage vor.

Auch Reinhard Buchwald verlangte soeben in einer beachtenswerten Studie (Annalen der Naturphilosophie Bd. 10, S. 17ff.) eine Einschränkung der biographischen Kunsterklärung. Ihm ist es dabei um eine «praktische Literaturwissenschaft» zu tun, deren theoretische Voraussetzungen, mindestens bei der künstlerischen Würdigung des Dichters und seiner Schöpfung, biographische und historische Gesichtspunkte nicht vorherrschen lassen.

Endlich erwähne ich noch die Scheidung von Sprachschöpfern und Sprachmeistern, die Gundolf (S. 353f.) vornimmt. Jene erleben Neues aus dem Ungeformten heraus, diese leben nur das Geformte nach. «Wer das noch nicht Erhörte sagt, stößt ab, wer das Erhörte gewandter, reicher, leichter sagt, erhöht das Selbstbewußtsein der Hörer, denn es ist ihre eigene Stimme, die ihnen widertönt.» Sprachschöpfer seien aber auch meist Sprachmeister; und darum werde das Geformte, das sie bringen, der Menge gegenüber Entschuldigung für ihr Unerhörtes. «Und doch kommt jeder große Dichter nur in die Welt, um das Unerhörte zu sagen, das Chaos zu formen, das Mögliche zu verwirklichen. Der bloße Schöpfer als solcher ist immer verhaßt, je unerhörter das ist, was er heraufbringt. Solche Dichter heißen dann bei allen retrospektiven Köpfen «dunkel». Diese Art Dunkelheit ist etwas Relatives, sie bedeutet nur, daß die Worte eines Dichters unserem Erleben voraus sind.»

Obgleich auch in diesen Worten ein wahrer Kern enthalten ist, fühle ich in ihnen doch nicht die gedankliche Klarheit und Schärfe, die Gundolfs andere Zwischenbemerkungen auszeichnet. Wohl stützen sie sich auf eine vorhergehende Umschreibung des Begriffes «Spracherlebnis» und auf eine Gegenüberstellung der Dichter, die nur die Sprache erleben, und anderer, denen die Wirklichkeiten selbst und zwar solche, die noch kein anderer vorher erfuhr, zum Erlebnis werden und sich in Sprache wandeln. Das Ganze wäre sofort klarer geworden, wenn Gundolf angegeben hätte, daß er nicht die Form der Sprache, sondern ihren Bedeutungsgehalt meine. Ferner: was er dem Sprachschöpfer nachrühmt, ist dessen Fähigkeit für geistig Neuerfaßtes neue Worte zu prägen; dem Sprachschöpfer steht aber, meine ich, nicht nur der Sprachmeister gegenüber, der nichts Neues erfaßt hat und darum mit dem alten Wortschatz auskommt, auch der Denker, der seiner Zeit vorauseilt, neue geistige Erlebnisse hat, sie indes in alte Worte kleidet.

Wäre hier größere Deutlichkeit zu wünschen, so ist doch hinter Gundolfs Worten vielleicht das Wichtigste verborgen, was er überhaupt vorzubringen hat. Und eben deshalb sollten sie möglichst eindeutig und genau sein.

Was ich bisher von Gundolfs Buch zu melden hatte, könnte nämlich fälschlich so gedeutet werden, als laufe bei ihm alles auf bloße Würdigung des Geistigen hinaus, neben der das eigentlich Künstlerische, die sprachliche Formung, zu kurz komme. Vielmehr liegt es nahe, daß ein Übersetzungskünstler die Geschichte von Shakespeares allmählicher Ergründung nicht schreiben werde, ohne die langsam fortschreitende Erfassung von Shakespeares sprachlicher Form wohl zu beachten. Indes bleibt Gundolf nicht gern bei der äußeren Form der Sprache, bei ihren rhythmischen und melodischen Wirkungen, allein stehen, sondern zieht, was die Sprache an Geistigem zu versinnbildlichen sucht, immer hinzu. Und vielfach hat es den Anschein, als ob ihm die akustischen Wirkungen neben dem Bedeutungsgehalt gleichgültig seien. Von Metrischem ist bei Gundolf nur selten die Rede. So fein er über die Sprache sich äußert, die Ausdruck eines Seelischen ist, so wenig fest packt er zu, wo es sich um die Sprache als sinnlich wahrnehmbare Form handelt.

Schon die ersten Wirkungen Shakespeares führen Gundolf (S. 10f.) zu den Grenzen, gegen die Shakespeare vermöge der geringen Spannweite der deutschen Sprache des 16. Jahrhunderts in Deutschland stoßen mußte. Er fand die Sprache von Luthers Bibel vor, die auf das predigerhaft Erbauliche, Herzliche, Gemütliche, Derbe, Zornige, Bürgerliche, Kräftige und Dichte im Heiligen und Profanen gestimmt und deren höchster Aufschwung religiöse Wucht war. Daher war das eigentlich Weltfreudige, menschlich Losgebundene, renaissancemäßig Freie ins Deutsche nicht zu übertragen, weil es noch keine entsprechenden Seelenwerte dafür gab. Gundolf zeigt in eindrucksvoller Gegenüberstellung von Shakespeares Text und der deutschen Bearbeitung der englischen Komödianten (S. 26ff.), welche Verarmung im Einzelnen sich vollziehen mußte, nicht nur aus Ungeschick, sondern weil ihnen die sprachlichen Mittel fehlten, Shakespeare gerecht zu werden.

Ich möchte nicht dieses Leitmotiv durch das ganze Buch verfolgen und nach Gundolfs Beobachtungen vorführen, wie lange die deutsche Sprache versagt, wie sie endlich zum Ausdruck eines Geistigen wird, das an Shakespeare heranreicht, und damit eine Shakespeare-Übersetzung im strengeren Sinne des Wortes möglich macht. Nur einzelne bemerkenswerte Haltepunkte des Weges, den Gundolf zeichnet, seien genannt: S. 111 wird der Sprache von Borcks Alexandrinern zugebilligt, daß sie durch die Frische, Echtheit und gewandte Munterkeit des gebildeten Weltmanns und witzig-temperamentvollen Kopfes dem Werk ein eigenes Leben gibt. S. 147ff. bestimmt Gundolf die durchaus verschiedenen Grundsätze, nach denen Lessing und Shakespeare ihre Blankverse bauen. Und zwar denkt er auch hier nicht an Metrisches, sondern zeigt an Lessings Monologen, wie von einem Begriff ausgegangen und dieser Begriff «in die ihm subordinierten Inhalte dividiert» wird, während Shakespeare nicht logisch weiter schreitet, sondern das Begriffliche immer wieder auf seinen sinnlichen Inhalt zurückführt. Mit besonderer Ausführlichkeit legt Gundolf dar, was aus Shakespeares Sprache in Wielands Prosa geworden ist und wie Wieland doch wieder, zunächst in der Wiedergabe lyrischer Einlagen, Shakespeares Ton nahekommt. Sehr glücklich äußert sich Gundolf hier (S. 172f.) über die Stufe, die die deutsche Sprache damals erklommen hatte, und über die Möglichkeiten und Grenzen des Nacherlebens Shakespearischer Dichtung, die sich von dieser Stufe aus ergaben. Stark, fast überstark betont Gundolf die Bedeutung der Über-

tragung Wielands, der das Phantastisch-Zierliche noch am glücklichsten trifft, das Rhetorische mißversteht, das Pathetische nicht einmal ahnt (S. 177), für das Drama des Sturm und Dranges. Äußerst fein wird angegeben, wie weit Herder — trotz allem! — in seinen Übertragungen Shakespeares das Original verfehlt (S. 217ff.): «Er ersetzte die Gedrängtheit durch eine jähe, abbrechende Bedeutsamkeit, den gerundeten, gefüllten Donner von Shakespeares Vers durch den herausfahrenden Wetterschlag, die wuchtende Last durch das Keuchen, die finstere Glut durch das hektische Fieber, die Leidenschaft durch den Affekt, das gedrungene Maestoso durch ein gehetztes Staccato, überhaupt die innere Schwere und Fülle des Grundtons durch Aufeinandertürmen von Einzelheiten, durch eine sprengende Gestopftheit» (S. 219). Über Hamanns und Herders Sprache, auch über Shakespeares sprachliche Wirkung auf Herder, steht noch an anderer Stelle (S. 201) Beachtenswertes.

Bedeutsam ist ein ausführlicher Vergleich von Shakespeares und Goethes Diktion (S. 236ff.), vor allem der des jungen Goethe. Goethes Phantasie verfährt bildnerisch, die Shakespeares schöpferisch: so lautet epigrammatisch das Ergebnis, dessen nähere Begründung ich hier nicht anführen kann. Sie nachzulesen, empfehle ich aufs wärmste. Wie Maler Müller, wiederum sprachlich, Shakespeares Reich in Deutschland erweitert, ist (S. 267ff.) glücklich auseinandergesetzt, mit voller Schärfe dagegen hervorgehoben, daß Bürger Shakespeares Kothurn zum «Gegenstand seiner plebejischen Vertraulichkeit» macht (S. 275).

Weniger zustimmen könnte ich den Bemerkungen über Schillers Sprache (S. 299ff.). Wohl fehlt es da auch nicht an feingeschliffenen und feingefühlten Epigrammen: «Shakespeares Worte erschaffen Raum durch Bewegung, und Schillers Worte überbrücken den Raum zwischen Gewolltem und Gedachtem, zwischen Wirklichkeit und Ideal. Shakespeares Worte sind, schaffen und entladen Wirklichkeit und bringen dadurch Bewegung. Die Bewegung in Schillers Sprache besteht in der Spannung nach etwas hin, in ihren vergewaltigenden und vergewaltigten Griffen, in der Elastizität» (S. 300). Allein Gundolf faßt meines Erachtens Schiller viel zu sehr als Moralisten; ebenso nimmt er Schillers Vorstellung von Shakespeare viel zu moralisch und gelangt dazu, den Shakespeare Schillers und den wahren Shakespeare meilenfern auseinanderzurücken (S. 290ff.). Und doch kommen sehr feine Bemerkungen Gundolfs über Shakespeare (S. 218: «Shakespeare, neben Dante der leidenschaftlichste aller Dichter, besaß keinen Funken Gemüt») der Charakteristik, die in der Abhandlung über naive Dichtung steht, ungemein nahe. Was Gundolf über die Bearbeitung des «Macbeth» (S. 308ff.) sagt und über Schillers Meisterschaft, durch kleine Drücker die gesamte Diktion des Stückes zu versittlichen, ist gewiß ausgezeichnet. Allein die Bedeutung des musikalischen Erlebens, aus dem Schillers Dichtung emporwächst, die Tatsache, daß Schiller einen Rhythmus im Ohre hat, lange ehe er beim Dichten an ein Sittengesetz denkt, wird von Gundolf fast völlig übersehen.

Mit hoher Achtung sieht der Leser, auch wo er Gundolf nicht voll zustimmen kann, in seinen Bemerkungen über die Sprache Deutschlands und über deren Aufstieg zur Reife ebenbürtiger Wiedergabe Shakespeares einen Denker am Werk, dem die Sprache der reinste und echteste Ausdruck menschlicher Geistigkeit ist. Diesem Shakespeareübersetzer wird seine Aufgabe weit

mehr als ein Problem der Sprachrichtigkeit und Formgewandtheit; er ist sich bewußt, daß er seelischen Inhalten einen erschöpfenden Ausdruck zu geben hat. Um so gespannter geht man an die Äußerungen Gundolfs, die sein Verhältnis zu W. Schlegels Meisterleistung beleuchten. Man wäre nicht erstaunt, an dieser Stelle ein ausführliches Programm von Gundolfs eigener Übertragung, eine Darlegung von Schlegels Rückständigkeit und der Notwendigkeit zu lesen, eine neue Übertragung dem Werke Schlegels folgen zu lassen, das schon über ein Jahrhundert alt ist. Gundolf wird da manche Erwartung enttäuschen: er weiß fast nur Gutes von Schlegel zu sagen und nur in gedämpften Tönen spricht er von den Wünschen, die von Schlegels Übertragung, mindestens unserer Zeit, unerfüllt bleiben. Solche Wünsche sind selbstverständlich! Wer das fortschreitende Verständnis Shakespeares so enge mit dem Fortschreiten des deutschen Geistes verkettet sieht wie Gundolf, müßte dem 19. Jahrhundert ein trauriges Zeugnis ausstellen, wenn er ihm keine Vertiefung der Erkenntnis Shakespeares zuschriebe; das hieße, diesem Jahrhundert geistigen Fortschritt absprechen. Merkwürdig, wie scharf und bestimmt Gundolf trotzdem der Shakespeare-Forschung Herders, Goethes und der Romantik allen Ruhm zuerteilt und in deren Nachfolgern nur Verflachung und Verengung der Personen und des Zeitgeists erblickt! Auch nicht in dem Spracherlebnis sucht er die Grenzen Schlegels. «Hier», bekennt er (S. 358), «ist er das unübertroffene Vorbild, und wir haben einfach die Methode des Übersetzens von ihm zu lernen. Die paar philologischen Schnitzer und sprachlichen Unebenheiten und Zerdehnungen kommen nicht in Betracht neben der meisterhaften Kunst, das Original als Werdendes, als Bewegung zu packen und ihm rhythmisch bis in die Nuancen hinein nachzukommen, den Eigenton, den Seelenton im Rhythmus zu vernehmen». Die Grenzen Schlegels und somit die Aufgabe, die der Shakespeare-Übersetzer heute zu lösen hat, erblickt Gundolf in anderem. Das Urerlebnis der Zeit entsprach nicht völlig dem seelischen Umfang Shakespeares; selbst Goethe erlebte Shakespeare minder wirklich, minder individuell, minder urmäßig als er ist. Weil Shakespeares Leidenschaft immer ein wenig durch sittliche Augen gesehen wurde, gab Schlegel den Worten vielfach einen Beiklang aus der Gemütssphäre, wo Shakespeare nur ein gegenständlich sinnliches Wort wählte. Und wie hier das «Gute», so ward auch das «Schöne» und das «Wahre» in Shakespeare hineingesehen und hineinübersetzt. Hält man Schlegel neben Shakespeare, so wirkt seine Übertragung, obwohl sie an urwüchsiger Kraft und Sinnlichkeit den meisten Werken unserer Klassiker überlegen ist, ein klein wenig papieren, abgeblaßt, künstlich. «An gewisse letzte Sprengungen, Gluten und Schimmer Shakespeares wagte sich Schlegel noch nicht. War der Gehalt auch schon fühlbar: es war eine Wirklichkeit darin, welche jene Epoche ängstete.» Gundolf möchte dem 19. Jahrhundert zubilligen, daß es diese Wirklichkeit zwar noch nicht habe, sie aber suche. Und in dem Streben, Shakespeares Wirklichkeit für unser Lebensgefühl zu erobern, erkennt er eine Aufgabe des neuen deutschen Geistes, zugleich aber doch wohl auch die Voraussetzung seiner eigenen Übertragung und deren innere Berechtigung.

Das sind die Erwägungen, mit denen Gundolf sein Werk abschließt: ohne Zweifel ein hochinteressantes Bekenntnis. In ihm liegt eine bedeutsame Würdigung W. Schlegels, mindestens von negativer Seite. Wer der Nachwelt so wenig

übrig läßt, steht auf der Höhe seiner Zeit. Leider kann ich nicht sagen, daß Gundolf die Vorzüge von Schlegels Übertragung und die Bedeutung der Romantik für die Erkenntnis Shakespeares auch positiv gleich glücklich herausarbeitet. Selbstverständlich holt er an der Stelle, wo er diese positive Bestimmung zu geben hat, im Sinne seiner Auffassung der Sprachentwicklung noch einmal mächtig aus. Doch was sonst von ihm so fein und auch so scharf gefaßt wird, erscheint hier merkwürdig dunkel. Es ist, als ob Gundolfs eigene Sprachkraft gerade in diesem entscheidenden Augenblick versagte. Ich zitiere die wichtigste Stelle des ganzen Werks (S. 351 ff.):

«Die Sprache jedes Volkes enthält seine Vergangenheit und umschließt seine Zukunft. Sie ist das Gefäß der allgemeinsten, ewigen Inhalte und zugleich der Ausdruch der individuellsten, nie wiederkehrenden Bewegungen des Augenblicks. Sie ist der in Worte gewandelte, bewußt gewordene Leib jedes Menschen, darum vor allem das Symbol dafür, daß jeder Mensch das gesamte All und seine Geschichte zur Voraussetzung hat, um gerade das einzige Individuum zu sein, das er ist. Und all das ist die Sprache als Bewegung. Nur als und durch Bewegung kann sie jede Gestalt verkörpern, versinnbildlichen. Ihre Wirklichkeit ist Bewegung, ihre Bedeutung Gestalt. Damit also der Dichter, der gleichfalls im größten Umfang Bewegung ist und Gestalt bedeutet, damit Shakespeare in der deutschen Sprache seine völlige Auferstehung erleben konnte, mußte folgendes zusammentreffen:

1. Der deutsche Geist mußte genug erlebt haben, genug Schicksale haben um in seiner Sprache die Seelenwerte auszubilden, welche denen Shakespeares nach Tiefe und Umfang entsprachen. Wir haben diesen Prozeß von Lessing her verfolgt . . . In Goethe endlich war eine so umfassende Seele erstanden, daß sie die ganze Breite und Tiefe der deutschen Sprache mit ihrem Leben durchdrang . . . Doch diese Sprache verbrauchte Goethe zum Ausdruck seiner eigenen weltweiten und welttiefen Erlebnisse und Erkenntnisse. Damit die durch ihn geschaffenen Sprachmöglichkeiten, das durch ihn gehobene Sprachwissen frei werde, bedurfte es also

2. eines Geschlechts, das die Sprache (d. h. eben den ausdruck-gewordenen Geist), die Goethe ganz in Gestaltungen gebannt hatte, rein als Bewegung erlebte und als Bewegung verwertete. Dies war die Romantik. Kam nun

3. ein Mensch dazu der mit dieser umfassenden Sprachbewegung weder eigenes Erleben zu gestalten und auszudrücken suchte, wie Goethe, noch sie rein als Spiel und Funktion ungestalt walten ließ, wie Tieck, sondern mit ihr dem umfassendsten in einer anderen Sprache, d. h. einem anderen Seelenstoff verkörperten Lebenskomplex nachging, ihn in deutsche Sprachbewegung verwandelte und ihm dadurch zugleich eine deutsche Sprachgestalt gab, so ward die Möglichkeit einer deutschen Shakespeareübertragung verwirklicht . . . Durch Goethe ward die deutsche Sprache erst reich genug Shakespeare auszudrücken, durch die romantische Bewegung frei genug, durch Schlegel entsagend genug.»

Zu meinem Bedauern muß ich erklären, daß ich da nicht mit kann. Gundolf steigt hier zu Höhen der Abstraktion hinauf, in denen mir die Luft zu dünn wird. Die Abneigung gegen Konstruktionen, zu der — wie ich berichtet habe — er sich bekennt, kommt diesmal leider nicht zur Geltung. So sehr ich synthetische Betrachtung und synthetisches Ordnen schätze, kann ich solchem Begriff-

spiel mit «Gestalt» und «Bewegung» keinen Reiz abgewinnen; ich möchte auch als Synthetiker den Erscheinungen und Vorgängen näher bleiben.

Dieses Begriffspiel wurzelt in einer Auffassung von Romantik, die ich als ungerechtfertigte Vereinseitigung bezeichnen muß. Derselbe Gundolf, der (S. 323) wunderhübsch menschlich den Kampf von Klassizismus und Romantik mit dem Ringen zweier Liebenden vergleicht, aus dem die neue Geburt hervorgehen soll, einem gegenseitigen Überwältigen und Hinnehmen, derselbe Gundolf möchte die ganze Romantik auf «maßlose Bewegtheit und Sehnsucht nach Bewegung» (S. 325) einengen. Die Romantik habe keine einheitliche Weltanschauung, geschweige ein System; auch die Frühromantik nicht. «Auch kein einzelner hatte ein System: hinter jedem Resultat, jeder Meinung drängte die Unruhe — der Trieb des Mischens, Schmeckens, Suchens. Wer einen Romantiker auf Weltanschauung oder bestimmte Meinungen festlegen will, verkennt ihn von vornherein.»

Ähnliche Äußerungen ertönen augenblicklich von verschiedenen Seiten. Mich an dieser Stelle mit ihnen auseinanderzusetzen, sehe ich mich nicht veranlaßt. Ich will auch nur andeuten, daß Gundolf mit solchen Behauptungen auf die Seite von Leuten tritt, denen er innerlich durchaus fernsteht, denen er sonst überlegen ist und die, auch soweit es ihnen nicht bloß darum zu tun ist, Bestehendes zu zerstören und ihre Afterweisheit an die Stelle erprobter Erkenntnis zu setzen, ihm in allem übrigen widersprechen müßten. Kurz gesagt, sieht Gundolf nur die romantisch-ironische, proteische Seite der Romantik. Gleicher Einseitigkeit war er schon in der Einleitung seiner «Romantiker-Briefe» (Jena 1907) verfallen; auch dort heißt es schon (S. IV): Die Romantik «ist Bewegung um ihrer selbst willen. Sie hat kein Ziel, kein Bestreben; was als solches erscheint, ist nur eine intellektuelle Selbsttäuschung einzelner Mitglieder und auch bei diesen nur Durchgangspunkt». Gegen solche eilfertige Behauptungen machte s. Z. schon Minor seinen gewichtigen Einspruch geltend (Deutsche Literaturzeitung 1907, Sp. 3109) und brach über das «Brimborium» dieser Einleitung den Stab. Als ich Gundolfs Buch durchlas, freute ich mich, wie hoch er über die unzuverlässigen Beiläufigkeiten jener Einleitung hinausgewachsen war; zuletzt mußte ich freilich bemerken, daß er in Sachen der Romantik noch da steht, wo er 1907 gestanden hat. Ich kann auch mit der Formel nichts anfangen: für Schlegel war Leben und Denken identisch (S. 327). Ich muß es als völlige Verkennung bezeichnen, wenn Novalis, in Gegensatz zu dem romantischen «Denker» Fr. Schlegel, der romantische «Fühler» genannt wird (S. 329). Daß endlich Kleist nur nach begrifflichen oder biographischen Merkmalen zur Romantik zu zählen sei (S. 334), höre und lese ich so oft, daß ich solche Phrasen Gundolf nicht besonders vorwerfen will.

In allen diesen Fehlgriffen sehe ich nur eine Folge der Unzulänglichkeit von Gundolfs Methode; ich habe diese Unzulänglichkeit oben im allgemeinen angegeben, jetzt stehe ich vor ihrer bedenklichsten Wirkung. Der völlige Verzicht auf eine Verknüpfung von Poesie und gleichzeitiger philosophischer Weltanschauung konnte innerhalb des Gebietes deutscher Romantik nur zu Irrtümern führen. Besonders auf diesem Gebiete sind die Zusammenhänge zwischen Denken und Dichten, zwischen Weltanschauung und Poesie mit Händen zu greifen. Freilich darf unter «Weltanschauung» nicht strenge philosophische Systematik verstanden werden. Wie ich diese Dinge sehe, habe

ich vorläufig in der Zeitschrift «Die Alpen» (Dezember 1911, S. 187 ff.) skizziert. Daß die Romantiker keine strengen Kantianer, Fichteaner, Schellingianer und sonstige -aner gewesen sind, weiß ich sehr wohl und glaube es auch deutlich genug gesagt zu haben. Allein Gundolf sieht in dem tollen Bewegungswirbel, in dem er die Romantiker erblickt, überhaupt keine gedanklichen Haltpunkte. In seinen Augen werden die Begriffe, mit denen die Romantiker arbeiten und die sie, umbildend und eigenes Erleben hineindenkend, von der Philosophie übernommen haben, nur willkürlich und leichthin von ihnen selbst errichtete Hindernisse, über die sie spielend wegspringen, um ihre Beweglichkeit zu betätigen. Ich staune, daß ein Forscher, dem der Zeiten Geist sich sonst so rein offenbart, nicht bemerkt, wie er mit solchen Behauptungen der Zeit der Romantik zuschreibt, was nur viel später, in unseren Tagen, möglich geworden ist. Es bedurfte des ganzen Ablaufes philosophischen Denkens, der sich im 19. Jahrhundert vollzieht, vor allem des Materialismus, des Relativismus und der gründlichen Abneigung gegen Metaphysik, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zutage trat, um Menschen zu zeugen, wie sie Gundolf in den Romantikern irrtümlich sucht, Menschen, denen nur und ausschließlich die Bewegung zum Lebensinhalt wird, nicht wie den Romantikern tatsächlich nur eine Seite ihres Wesens. Heute fehlt es nicht an Persönlichkeiten, denen die geistigen Haltpunkte, d. h. die Begriffe älterer Philosophie, wirklich nur Plastrons bedeuten, asketisch zu rapieren, während die Romantiker auch metaphysisch genug waren, in solchen gedanklichen Halt- und Sammelpunkten, in philosophischen Begriffen und Abstraktionen, etwas Festes zu suchen.

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts gelangte erst zu der Verdiesseitigung, die Gundolfs Anschauung von Romantik voraussetzt, während doch die Romantiker Jenseitsmenschen durch und durch waren. Gundolf vergleiche einmal die «Hymnen an die Nacht» mit Hofmannsthals Versen «Der Tor und der Tod», um den starken Gegensatz des Jenseitsmenschen romantischer Prägung und des Diesseitsmenschen unserer Tage herauszufühlen.

Und noch eins: ich nenne hier mit Absicht Hofmannsthal. Denn wem liegt auch heute schon so viel an rastloser Bewegtheit, wer ist von gleicher Sehnsucht nach Bewegung erfüllt wie der Wiener? Gundolf gestatte mir die Bemerkung: gegen uns Wiener gehalten ist, was ich sonst auf deutschem Boden an Wünschen, Bewegung um ihrer selbst willen zu erleben, beobachten konnte, nur schüchterner Versuch. Neben dem wiener Bedürfnis nach einer Bewegung, der jeder Haltpunkt nur ein Spiel bedeutet, sind alle anderen Deutschen wahrhaft Waisenknaben!

Ich möchte nur noch ausdrücklich bitten, daß, was ich hier sage, mir nicht wieder in schroffe Einseitigkeit verdreht werde. Ganz gewiß kennt auch schon die Romantik von 1800 den Reiz der Bewegung um ihrer selbst willen. Sonst gäbe es nicht so viel Berührungspunkte zwischen heute und damals, sonst fühlten die Romantiker von heute sich ihren Ahnen nicht so verwandt. Abermals möchte ich betonen, daß diese Verwandtschaft besonders in Wien empfunden wird, wo jeder, nicht bloß einzelne Dichter und Schriftsteller und Künstler, sondern auch die Fiaker und Kellner und Dienstmänner romantische Ironiker sind, mit einer Fähigkeit über den Dingen zu schweben, um die sie die echten Romantiker von einst beneiden könnten.

Wie ich mir aber die Zusammenhänge des alten romantischen Geistes denke, wie ich in ihm das Feste neben dem Fließenden, das Ruhende neben dem Bewegten sehe, glaube ich in meiner kleinen Romantik deutlich und verständlich genug gesagt zu haben. Widerlegt hat mich noch niemand. Unbewiesene Gegenbehauptungen mußte ich allerdings schon mehrfach hören.

Das Schlimme ist, daß solche Behauptungen aufgestellt, aber ja nicht bewiesen werden. Nur patzige Wendungen schirmen sie: wer anders denkt, verwechselt das posthoc und das propterhoc oder es geht ihm die Fähigkeit ab, hinter und in den Worten und Begriffen den Atem zu vernehmen, der sie treibt (S. 324f.). Ich gestatte mir, alle diese Worte auf Gundolf selbst anzuwenden und verzichte dabei selbstverständlich gleich ihm auf weitere Begründung, bin nur noch höflich genug ihm zuzugestehen, daß er neben solchen Lufthieben auch Feines und Gutgesagtes über Romantik zu bieten hat, so (S. 336) über die eigentlichste Wirkung Tiecks.

Vielleicht wird man mir einwenden, daß synthetische Betrachtung von selbst zu einer Vogelperspektive treibt, in der die Einzelheiten verkümmern müssen, und daß ich auf romantischem Boden solche Verkümmerung tadle, während ich sie Gundolf auf anderem Felde nicht verdenke. Darum betone ich stärker, als ich es an sich täte, daß mir auch in den übrigen Auseinandersetzungen Gundolfs, so sehr ich ihre Bedeutung schätze, manches nicht gefällt, weil es zu hoch über den Dingen schwebt und ihnen darum nicht gerecht wird.

Wer synthetisch ein so weites Gebiet umspannt, muß Lücken offen lassen; und zwar auch Lücken der Kenntnis. Zuweilen scheint mir, als ob Gundolf die Dinge nicht genau genug angesehen habe.

In J. E. Schlegels Vergleichung von Shakespeare und Gryphius habe ich folgende Bemerkung immer als besondere Feinheit empfunden: Schlegel findet die große Ähnlichkeit beider in der Sprache der Leidenschaften. Dann aber setzt er hinzu: «Der Unterscheid zwischen beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser, daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt; Gryph aber alles zu Gemüthsbewegungen machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in etwas übersteigendes und lächerliches fällt» (Deutsche Literaturdenkmale Bd. 26, S. 91). Sehr richtig und auch mit einsichtigem Urteil stellt Schlegel fest, daß Shakespeare ein Steigen und Fallen des Affekts kennt, während Gryphius von solchem Abtönen nichts weiß, sondern die gleiche Siedehitze dauernd herrschen lassen will. Ich wundere mich, daß Gundolf, der sonst für Sprache ein so feines Ohr hat, diese Beobachtung, die der Sprache Shakespeares einsichtig huldigt, in seiner Besprechung J. E. Schlegels (S. 112ff.) links liegen läßt. Sie könnte ihm noch an anderer Stelle gute Dienste leisten. Denn in dem Versuche, mit der Stärke der Affektdarstellung Shakespeares zu wetteifern, tritt Klinger genau auf denselben Platz, auf dem Gryphius steht. Gundolf umschreibt die Tatsache (S. 259): bei Klinger ist in Permanenz und bildet den eigentlichen Inhalt der Charaktere und Handlungen, was bei Shakespeare als Sammelpunkt lang ausgehaltenen Leidens selten und wirksam verteilt sich zeigt. Wie dann von deutschen Dichtern zuerst Schiller in den «Räubern» zu echtem tragischen Pathos aufsteigt, zu der Fähigkeit abzutönen und zu steigern, die Rede anschwellen, wieder abnehmen, ins Maßlose wachsen und voll austönen zu lassen, zeigte feinfühlig Minor (Schiller, Bd. 1, S. 352f.) auf.

Nicht möchte ich mit Gundolf wegen des Satzes rechten: «Der Begriff des Künstlers als Schöpfer, wie wir ihn heute fassen, ist erst durch Herder geschaffen, und zwar wesentlich durch seinen Shakespeare-Aufsatz» (S. 207). Da Gundolf sich auch sonst so gut wie gar nicht oder höchstens ohne Namennennung polemisch gegen die Forschungen anderer wendet, hatte er nicht nötig, sich mit meinem «Prometheussymbol» auseinanderzusetzen. Und vielleicht kommt er zu dem Ende, daß wir im wesentlichen übereinstimmen. Eher fällt auf, daß Gundolf mit Marie Joachimi-Deges «Deutschen Shakespeare-Problemen im 18. Jahrhundert und im Zeitalter der Romantik» (Leipzig 1907) gar keine Fühlung sucht. Ich muß es der Verfasserin überlassen, ihre Anschauungen und ihre Ergebnisse mit Gundolfs Aufstellungen zu vergleichen, Übereinstimmung und Gegensatz zu buchen. Daß mir, was Marie Joachimi-Dege über die Romantik vorbringt, mindestens sympathischer ist, brauche ich nicht zu sagen.

Polemik gegen andere Forscher tritt, ohne daß deren Namen genannt werden, vielfach auf. Gegen Scherer wendet sich, was Gundolf über Brülow (S. 49) und über die Anschauung sagt, daß der dreißigjährige Krieg nicht ein aufblühendes deutsches Drama zu zerstören hatte (S. 56). Die ganze Auffassung deutscher Dichtung des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts, die Gundolf von der hohen Warte Shakespeare'scher Kunst aus vertritt, steht unvereinbar der Auffassung Scherers und seiner Genossen gegenüber. Solche Gegensätze sind nicht mit wenig Worten zu erledigen; die Frage bleibe also offen, wie weit heute Gundolf zugestimmt werden kann. Eins ist freilich unvermeidliche Folge seiner Betrachtungsweise: weil er notgedrungen alles an Shakespeare mißt, verschwindet zuletzt fast jedes entgegenkommende Verständnis für die vorwärtsleitenden Eigenheiten der englischen Komödianten und ihrer Nachbarn. Gewiß hat selbst der einseitigste historische Relativist in ihnen nie Höhepunkte der Kunst gesehen; darum klingt auch manches, was Gundolf über ihre Unkunst sagt, nicht sehr neu. Dennoch wird historische Würdigung da manches wiederherstellen müssen, was Gundolf vernichtet. Noch mehr als hier aber in der Auffassung der Stürmer und Dränger. Ich bin der letzte, der für den Typus Grabbe schwärmt, und denke über die «Zerrissenen mit Genieprätentionen» (S. 257) nicht anders als Gundolf. Allein daß in Lenz mehr steckt, glaube ich doch; vor allem hat Lenz Augenblicke echter Poesie. Wenn Gundolf das nicht spürt, so werde ich es ihm nicht einreden. Doch wenn irgendwo, so scheint in dem Urteil über Lenz und über dessen Verwandte bei Gundolf die einengende Ansicht einer Partei mitzusprechen. Ich möchte auch für H. L. Wagner gegen Gundolf ein Wort einlegen. «Eine gewisse sinnliche Lebhaftigkeit des Aufnehmens von Einzelzügen» (S. 253) ist schließlich doch ein Vorzug, der manchem Dichter nicht nachgerühmt werden kann. Umgekehrt könnte ich nicht mit Gundolf in Jean Paul «unsere neben Goethe gewaltigste dichterische Begabung» (S. 281) erkennen.

Über die «Shakespeare-Festigkeit» des jungen Goethe und der Sturm- und Drangdramatiker denke ich wesentlich anders als Gundolf. So wenig ich auf stoffliche Entlehnungen Wert lege, so sehr ich Gundolf zustimme, wenn er Zusammenhänge zwischen Dichtern, also die sogenannten «Einflüsse», in höheren Sphären sucht als in der Gemeinsamkeit stofflicher Einzelheiten, so kenne ich doch — und nicht bloß auf dem Felde der Shakespeare-Festigkeit

— ein bewußtes stoffliches Anknüpfen an ein verehrtes Vorbild. Die Dramatiker der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts stellen neben Szenen Shakespeares stoff- und stimmungsverwandte Szenen eigener Schöpfung, nicht um zu beweisen, daß sie's besser können. Sie huldigen vielmehr Shakespeare, indem sie nach seinem Vorbild Studienblätter malen und sie ihren Werken einfügen. Goethe tut dies wie Schiller, besonders aber Maler Müller. Ähnliches erfolgt, bewußt oder unbewußt, später in den Romanen, die sich an «Wilhelm Meister» anschließen. Darum kann ich auch nicht gleich Gundolf ohne weiteres die Zusammenstellung von Adelheid und Kleopatra, von Weislingen und Antonius mit den Worten abtun, «daß man heute selbst Schulkindern nicht mehr zumuten soll, das begriffliche Schema, hier also: ein Mann zwischen zwei Frauen, als dichterisches Motiv anzusehen» (S. 242). Erstens konnte es Goethe 1771 noch locken, dieses begriffliche Schema — es war damals noch nicht so abgenutzt wie heute — in seiner Weise zu formen. Dann aber ist es doch merkwürdig, daß die einzige Gestalt der Geschichte «Gottfriedens von Berlichingen», die weder aus der Lebensgeschichte Götzens noch aus dem Leben Goethes stammt, dasselbe künstlerische Problem bedeutet, wie Shakespeares Kleopatra: berückende Frauenschönheit, zermürbend und entnervend, Zerstörerin eines Mannes, der in ihr etwas unwiderstehlich Lockendes spürt, der dann glaubt, an ihrer Hand emporzusteigen, wenn dieselbe Hand ihn nur herunterzieht. Das hatte Goethe in solcher Form nicht erlebt; und trotzdem suchte er es zu verwirklichen und verwirklichte es so lebendig, daß es ihm in dem ganzen Umkreis der «Geschichte Gottfriedens von Berlichingen» zum Kernpunkt menschlichen und dichterischen Interesses wurde. War das tatsächlich nicht eine Wirkung von Shakespeares Kunst?

Freilich: Gundolf macht die angedeutete Einschränkung nur, weil er über die eigentliche Wirkung Shakespeares auf «Götz von Berlichingen» noch weit Besseres zu sagen hat; es ist die «allgemeine Wiederbelebung der sichtbaren Natur», die Goethes Schaffen Shakespeare dankt (S. 243). Wie Gundolf das meint, lese man in seiner eigenen feinfühligen Darlegung nach.

Ich komme am Schluß meiner wohl allzu ausführlichen Besprechung zu den Worten des Eingangs zurück: nicht ohne Bedenken lege ich Gundolfs Buch aus der Hand. Ich lasse mir jedoch durch diese Bedenken die Freude nicht verderben, die es mir gemacht hat. Wie lieb wäre mir das Werk, enthielte es ein paar Seiten nicht! Ich empfinde es fast wie einen physischen Schmerz, wenn ich den Band ansehe, daß neben allem Aufwärtstreibendem und Erhellendem, das er enthält, auch diese mir unerfreulichen Dinge drin stehen. Allein ich hoffe, daß in meiner Erinnerung das Unangenehme verblassen wird, sobald das Buch in seinen Einzelheiten mir verschwimmt und nur der Gesamteindruck bleibt. Der Berg, dessen Erkletterung mir auch peinvolle Stunden bereitete, wird mir hoffentlich ganz lieb werden, wenn ich ihn aus der Ferne wieder über seine Nachbarn hoch emporragen sehe.

Dresden. O. Walzel.