

Das literarische Echo

Halbmonatschrift für Literaturfreunde

Herausgegeben

von

Dr. Josef Ettlinger

Elfter Jahrgang

Oktober 1908—Oktober 1909



Egon Fleischel & Co.
Berlin W.

Das literarische Echo

Halbmonatschrift für Literaturfreunde

11. Jahrgang: Heft 21/22.

1. August 1909

Der neue historische Roman

Von Heinrich Spiero (Hamburg)

Friedrich Theodor Vischer stand dem historischen Roman nicht ohne eine Art von Mißtrauen gegenüber; er fand in der ganzen Dichtart einen innern Mangel, den er so im einzelnen darlegt: „Das große Schicksal der Völker und das Bild der politischen Charaktere muß Hintergrund und Mittelgrund bleiben, der Romanheld im Vordergrund darf nicht historisch bedeutend sein, weil der Roman einmal das Allgemeine, genreartig Namenlose des Privatlebens, das rein Menschliche der Persönlichkeit zum Inhalt hat; nun spricht eben daher dieser Vordergrund das höhere Interesse an, das doch seinem bedeutenderen Gewicht nach der Hintergrund, Mittelgrund verlangt, und das ist ein innerer Widerspruch; dort spannt uns die höhere Bedeutung der Geschichte, das Schicksal von Nationen, hier die Frage, ob Hans die Grete bekommt, beides gleichzeitig und so, daß die letztere Frage uns wärmer, zudringlicher beschäftigt.“ Als diese Zeilen geschrieben wurden, war der deutsche historische Roman noch in der ernst zu nehmenden, wirklichen Literatur eine Seltenheit; aber immerhin hatte der Dichter schon eine ganze Reihe seiner besten Werke geschaffen, den Vischers Ästhetik weder in diesem noch in andern Zusammenhange erwähnt, nämlich Willibald Alexis, dessen „Cabanis“ damals schon vierunddreißig, dessen „Siegfried“ drei Jahre alt war. Er hat durch die Praxis widerlegt, was Vischer hier als notwendigen innern Mangel des historischen Romans bezeichnet. Indem Alexis immer wieder Privatpersonen, um in Vischers Stil zu bleiben, in den Vordergrund stellt, verfällt er nicht der Gefahr unhistorischer Umdeutung, gewinnt aber durch die Einstellung in ein großes, historisches Geschehen die Möglichkeit, die echte Stimmung und die volle geschichtliche Umwelt so herauszubringen, daß Privates und Öffentliches sich zu einem völlig echten Bilde verbinden. Scheffel, von dem her dann der breitere Fluß historischer Romane datiert, hat seine Dichtart zu rechtfertigen gesucht, indem er sagte: „Der historische Roman kann das sein, was in blühender Jugendzeit der Völker die epische Dichtung ist, ein Stück nationaler Geschichte in der Auffassung des Künstlers, der im gegebenen Raume eine Reihe Gestalten scharf gezeichnet und farbenhell vorüberführt, also daß im Leben, Ringen und Leiden des einzelnen zugleich der Inhalt des Zeitraums sich wie zum Spiegelbild zusammenfaßt.“

Und es ist zu beklagen, daß gerade an das durch den „Ekkehard“ neu geweckte historische Interesse des Publikums nun jene Entwicklung des Romans anknüpft, die schließlich vom historischen zum archäologischen Roman führte, gegen den das Jüngste Deutschland sich vor allem erhob, und den es denn auch wirklich in verhältnismäßig kurzer Zeit aus den Verlagskatalogen und von den Büchertischen weggefegt hat. All diese Romane dienten mehr nur der „Bildung“, der Darstellung vergangener Kulturen am Faden einer beliebigen Handlung, zu der Spötter die Vorbilder irgendwo in der Nähe der Autoren suchten und fanden. Sehr deutlich wies, was ihm als Verdienst anzurechnen ist, schon in den ersten Kämpfen Karl Bleibtreu demgegenüber auf Willibald Alexis hin: „Dieser genialste deutsche Romandichter (der deswegen auch bei Lebzeiten völlig verkannt, selbst jetzt noch nicht annähernd die ihm gebührende Verehrung gefunden hat) darf sich allerdings einer fast ebenbürtigen Kunst rühmen. Im Blick für das Zeittolorit und an Gründlichkeit der historischen Auffassung war er Scott sogar überlegen. Er ist bisher der einzige in Europa, der historische Romane großen Stils aus diesem Jahrhundert geformt hat: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, Siegrim. Er verfügt auch wie kein anderer über die wunderbare Kunst, die Menschen im Ton ihres Zeitalters reden zu lassen.“ Mit voller Betonung stellt Bleibtreu Alexis über Scheffel und Freytag. Für seine Charakteristik hätte er sich freilich auf Adolf Sterns schon in den Siebzigerjahren geschriebene Würdigung des Dichters berufen können, in der wir denn auch schon die später von der Moderne viel lauter vorgetragene Abfertigung des archäologischen Romans finden. „Der historische Roman“, heißt es da, „soll und darf nichts anderes sein als ein Lebensbild, zu welchem sich der Dichter durch die Fülle der Empfindungen und Anschauungen gedrängt fühlt, er muß eine Handlung oder einen Konflikt, er muß Menschen darstellen, an die sich sowohl der Poet mit seiner eigenen Seele als der Leser mit seiner Teilnahme hinzugeben vermag, er muß mit einem Worte so viel rein Dichtarisches (Menschliches) aufweisen, daß alles andre nur das Verhältnis des Brennstoffes zum Feuer hat. Die Flamme verzehrt die Scheite, und um die Flamme und die von ihr ausstrahlende Wärme handelt es sich! Wer vor einem schlecht lodernnden, qualmenden Feuer die

bewußt, später in brausenden Afforden mit gewollter Intensität ihrem Leben die Richtschnur gibt. Gemeinsam ist den beiden Frauen das Anstete, Ruhelose, die gefällige Nachgiebigkeit, die sie ihren Instinkten zeigen. Das sittliche Prinzip ist für beide nur ein leerer Begriff, die eigene Person der Mittelpunkt ihrer Welt. Emil Kaiser schildert kraftvoll, doch ohne Lieblosigkeit; Dorchon ist nüchterner und vorsichtiger, Ines phantastischer und selbstvergeßener; es sind Zweige eines Stammes, aber Ines ist der lebensvollere von beiden. Dorchon gehört zu jenen, die die Welt durchs Schlüsselloch betrachten, mit geheimer Freude an der Verhänglichkeit erlauchteter Situationen — Ines reißt im Sturmwind Tor und Türe auf und wirft selbst die Hüllen ab.

Um wie vieles zaghafter wird das Problem des Sehnsens von der Frau angepaßt! Auch im „Verbotenen Paradies“ von Katarina Botsky fühlen wir den Unterton heißen Begehrens nach Glück und Freiheit, aber es ist ein sauber abgezäuntes Gärtchen, in dem die Verfasserin die Jagd nach dem Glück veranstaltet. Ein kleines braves Familienfräulein, das das Unglück hat, einen verheirateten Mann zu lieben. Nur ziellose Sehnsucht führt ins Uferlose. So ist denn die Ungeheuerlichkeit einer irregeleiteten Empfindung zu einem bestimmten Menschen niemals so gefahrvoll wie der Hunger nach Liebe und Leidenschaft an sich. Und im übrigen ist dieser Doktor Brand ein höchst anständiger, netter Mensch, der früher oder später seiner kleinen Dorothee ein sehr bürgerliches und glückliches Leben schaffen wird. Nur die Familie des kleinen Fräuleins ist das erschwerende Moment, die Mauer, die das junge Mädchen vom Leben trennt. Um diese Mauer zu durchbrechen, dazu gehört die Kraft des geliebten und liebenden Mannes, und die Kämpfe des bis dahin so ängstlich behüteten Familienkindes gegen die immerhin begreiflichen Vorurteile einer älteren Generation sind seit Turgeniews „Rauh“ ein beliebter und dankbarer Vorwurf moderner Romanliteratur. Somit hat Katarina Botsky keinen neuen Typus, keine neue Situation geschaffen, sondern lediglich eine liebenswürdige Variante eines alten Themas.

Auch von „Frau Maja“ der Agnes Harder möchte ich nicht viel sagen. Wer vom Roman nichts als freundliche Unterhaltung verlangt, wird sie in diesem Buch finden. Es ist eine Gesellschaftsschilderung wie viele andere, besser geschrieben als manche andere; und das ist ihr Vorzug. Doch sind es verblaßte Farben, abgewirtschaftete Typen, die hier zu einem Bilde vereinigt sind.

Das bedeutendste der fünf Frauenbücher ist „Rahel Hafe“ von Margarete Siebert. Die ersten Seiten freilich möchte man wie eine Schulaufgabe durchkorrigieren, so unerhört nachlässig, stilistisch unmöglich, ja beinahe grammatikalisch unmöglich ist der Satzbau. Aber Margarete Siebert hat etwas, was sie von den anderen vier Büchern wesentlich unterscheidet: Niveau und einen eigenen Ton. Es ist ein vornehm gedachtes, vornehm empfundenes Buch, und die Heldin eine jener geschlossenen Persönlichkeiten, die einem immer seltener in der Überproduktion moderner Belletristik begegnen.

Auch Rahel Hafe ist ein Weib, das Sehnsucht, Liebes hunger und Glücksverlangen kennt, aber ihr Leben ist aufgebaut auf einer festen, breiten Basis. Diese Basis heißt Arbeit. Rahel ist nicht die übliche, schablonenhafte Lehrerin, die ihr Pensum abdiene und sich in den Freistunden den Lodungen ihres Temperamentes hingibt. Sie ist ein ganzer Mensch, der seinen Beruf von der Höhe reifer Menschlichkeit herab auffaßt und innerlich an dem sittlichen Wert

ihrer Arbeit erstarrt. Ihr Irrtum ist kein Fehltritt, denn ihr Lieben ist verklärt durch ein edles und reines Menschentum. Durch alle Phasen ihres Liebeslebens und -leidens bleibt Rahel Hafe den vornehmen Geboten ihrer innersten Natur getreu. Alles ist Klarheit, Geradheit an dieser Frau, der trotz ihres Berufes nichts von jener starren Dogmatik anhaftet, die solchen Erscheinungen in der deutschen Literatur eigentümlich zu sein pflegt.

Von unendlich vielen Büchern, die mir in dem letzten Jahre in die Hände gekommen sind, ist „Rahel Hafe“ eines der bedeutendsten, wenn auch nicht der besten. Ein reifer Geist hat da eine unreife Arbeit geliefert. Margarete Siebert hat sehr viel zu lernen, denn neben ihren stilistischen Mängeln fehlt ihr noch jede Technik der Komposition. Wie ein aus den Ufern getretener Strom, so breitet sich stellenweise ihre Erzählung aus, anderswo wieder scheidet sie spärlich wie ein ausgedörrter Bach. Doch voll feinen Reizes ist das Verhältnis der kraftvollen, modernen geistigen Arbeiterin zu dem defizienten illegitimen Sprößling eines königlichen Hauses geschildert. Und prächtig angedeutet — leider aber nur angedeutet — ihre Ehe mit dem groß denkenden, zielbewußten Gelehrten. Auch in einzelnen Nebenfiguren steckt ein starker Zauber. Jede Trivialität ist vermieden, und Menschen und Dinge sind aus einer starken Persönlichkeit heraus gesehen. Ich glaube, man wird sich den Namen Margarete Siebert merken dürfen. Und das ist viel in einer Zeit, die alljährlich unzählige neue Namen an die Oberfläche schleudert.

Echo der Zeitungen

Ein deutscher Dante

Von Dr. Oskar Bulle (München)

Es ist ein langer Weg, den das Bemühen, Dante in deutscher Sprache auch zu unserem Volke reden zu lassen, bereits hinter sich hat. Fast anderthalb Jahrhunderte sind verflossen, seitdem Lebrecht Bachenschwanz die erste vollständige Übersetzung der „Divina Commedia“ in deutscher Prosa herausgab (1767/69), und mehr als dreißig Übersetzungen in den verschiedenartigsten Versarten und Stilen sind diesem Unternehmen im Laufe der Jahre gefolgt. Aber noch kann man nicht sagen, daß das große Werk des Toskaners in einer Verdeutschung, die etwa der schlegel-tiedtschen Shakespeare-Übersetzung an volkstümlicher Wirkung gleichkäme, unserer Literatur einverleibt wäre. Versuche, zum Teil sehr ernsthaft zu nehmende Versuche, sind die bisher vorliegenden deutschen Dante-Übersetzungen — mehr nicht. Sie bedeuten aber in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge entschieden einen Fortschritt in der Annäherung an das erstrebte und noch zu erstrebende Ziel, einen deutschen Dante zu schaffen.

„Daß in dem deutschen Übersetzungs- und Erklärungswerke der letzten hundert Jahre eine Einführung in das Verständnis und in den Geist des großen Dichters vorliegt, wie deren sich keine andere Nation zu rühmen hat, selbst das moderne Italien nicht,“ hat schon Franz Xaver Kraus in seinem großen Dante-Buch ausdrücklich betont. Das Zusammengehen der künstlerischen Leistung, die natürlich den Nerv jeder Übersetzung bilden muß, mit der

wissenschaftlichen Forschungsarbeit wird bei allen Versuchen, die „Göttliche Komödie“ auch für unser Volk zu erobern, eine unumgängliche Forderung bleiben. Die wissenschaftliche Grundlage, auf die heute jede Dante-Übersetzung sich stützen darf, ist wesentlich fester und breiter geworden als jene es war, auf welcher der erste von künstlerischem Bewußtsein getragene deutsche Bearbeiter des großen Gedichtes, August Wilhelm Schlegel, seine Übersetzungsversuche aufbauen konnte. Schon hierin muß sich also ein Fortschritt in der Gesamtheit des deutschen, an Dante geleisteten Übersetzungswerkes bemerkbar machen. Aber es kann natürlich zunächst nur ein Fortschritt im sachlichen Verständnis sein. Ob er auch mit einem Fortschritt in der künstlerischen Auffassung und Behandlung des Gedichtes verknüpft ist, ob auch gegenüber jenen ersten, aus der Blütezeit der deutschen Romantik stammenden Versuchen eine Läuterung und Vertiefung des Tones und Stiles der Übertragungen stattgefunden hat, das ist eine andere Frage.

Auf den ersten Blick hin scheint es, als müßte unser Zeitalter der Naturwissenschaft und Technik und der bis zur äußersten Grenze spezialisierten Geisteswissenschaften einem großen geistigen Zusammenfasser, wie Dante es war, innerlich fern stehen als die noch an der goetheschen Universalität genährten Geschlechter. Als müßten besonders die Befangenheit des Dichters in den mittelalterlichen theologischen und philosophischen Systemen und die starre Architektur des künstlerischen Aufbaus seines Wertes den modernen Menschen eher abstoßen und fremd anmuten, anstatt ihn zur eingehenden Bekanntheit anzureizen. Aber gerade in der ungeheuren Vielfältigkeit und Zersplitterung der geistigen Interessen unserer Zeit liegt vielleicht der geheimnisvolle Zug begründet, der den modernen Menschen mit besonderer Stärke zu den Überwindern dieser Vielfältigkeit, zu den großen Zusammenfassern, zu den in sich geschlossenen Persönlichkeiten wieder hinführt. Die Persönlichkeit Dantes bietet in der gesamten Geistesgeschichte der Menschheit wohl eines der packendsten Beispiele von der Überwindung innerer und äußerer Lebenszerrissenheit dar. Die nähere Kenntnis seiner Lebensumstände und der Zeitgeschichte, an der er tätigen Anteil nahm, lassen uns erst jetzt in vollem Umfange den gewaltigen Prozeß des inneren Fortschreitens zur Einheitlichkeit seiner Lebens- und Weltanschauung erkennen. Und daß er diese Einheitlichkeit im Ringen mit einer großen künstlerischen Aufgabe gewann, führt seine Gestalt aus dem Bereich rein wissenschaftlicher Kenntnisnahme in das Gebiet des höheren und allgemeineren menschlichen Interesses hinüber, welches der moderne Mensch als das ihm eigenste besonders gerne in Anspruch nimmt.

So scheint sich in der Tat ein regeres Verwandtschaftsgefühl gegenüber dem großen Florentiner in unserer Zeit auszubilden. Was schon A. W. Schlegel in seinem ersten Aufsatz über die „Göttliche Komödie“ von der Persönlichkeit Dantes sagte, wird uns heute, nach mehr als einem Jahrhundert, wieder in vollster Lebendigkeit bewußt: „Einer der eigensten Sonderlinge, die je unter Gottes Himmel herumgewandert sind, und einer der großherzigsten, tiefstinnigsten, einfältigsten, echten Menschen war Dante.“ Diese Freude an der eigenartigen Persönlichkeit aber, die jenen Romantiker in erster Linie beseele, wird uns noch vertieft durch die inzwischen gewonnene Erkenntnis von dem Typischen, das in Dantes Leben und Schaffen für die ganze Menschheitsgeschichte sich offenbart. Ich will hier nicht auf den inneren Parallelismus zwischen den Grundgedanken des „Faust“ und der „Göttlichen Komödie“

eingehen, auf den man in neuester Zeit, wie mir scheint mit Recht, immer wieder hinweist. Nur das Eine sei hervorgehoben, daß der Erlösungsgebante in der „Göttlichen Komödie“ trotz seiner schließlichen Einkleidung in die theologischen Konstruktionen des zwölften Jahrhunderts doch im Grunde rein psychologischer Natur ist. Die Umwandlung des irdischen Liebesdranges in ein höheres Empfinden bleibt doch der eigentliche Kern der großen Dichtung und zugleich das persönlichste, von der theologischen Mystik nicht im letzten Grunde beeinflusste Erlebnis des Menschen wie des Dichters Dante. „Come l'uom s'eterna“, wie der Mensch der Ewigkeit teilhaftig wird, glaubte der junge Florentiner einst im Hinblick auf den literarischen Ruhm von seinem Lehrer in den Wissenschaften, Brunetto Latini, erfaßt zu haben (vgl. Inf. XV. 84 und 85); der durch äußere und innere Lebensverwirrung gepeitschte Dichter hat dieses Wort aus der Tiefe seiner persönlichen Erfahrung heraus dann in ganz anderem, rein menschlichen Sinne zu verstehen und zu erleben gelernt. Das Ewige im Menschen an sich und in sich zu erfahren gegenüber den vergänglichen Erscheinungen unseres äußeren und inneren Lebens — dieses große psychologische Erlebnis predigt die „Göttliche Komödie“ in einer energisch aufgefaßten und durchgearbeiteten künstlerischen Form. Für die Aufnahme einer solchen Predigt scheint aber gerade unsere Zeit mit ihrem Durst nach psychologischer Vertiefung wieder besonders befähigt zu sein.

Als der alte Goethe einstmals mit dem Kanzler von Müller über Dante sprach, fiel es dem zuhörenden Edermann auf, „daß ihm das Wort Talent nicht genügte, sondern daß er ihn eine Natur nannte“. Dieses einzige Wort drückt das Wesen Dantes und zugleich die Schwierigkeit unseres Verhältnisses zu ihm deutlicher aus, als es eine lange Auseinandersetzung hätte tun können. Mit einer „Natur“ sich abzufinden, erfordert für den Übersetzer selbstverständlich ein ganz anderes Eindringen in Persönlichkeit, Weltanschauung, Zeitalter, Dichtungsgegenstand als die Übertragung der Werke eines bloßen Talenten. Auch Stil und Ton der Dichtung sind als ein so wesentliches, unlösbares Element in den Komplex von Lebensäußerungen, den wir mit „Natur“ benennen, eingebaut, daß jenes Verwandtschaftsgefühl, welches das Empfinden unserer Zeit mit dem großen psychologischen Vorgange in Dantes Leben und Dichtung verknüpft, sich in nicht geringerem Grade auch auf die äußere Formgebung erstrecken muß. Hat nun wirklich unsere heutige Dichtersprache alle Formelemente, die eine nicht nur dem Inhalte, sondern auch dem Klange nach einigermaßen treue Wiedergabe der „Divina Commedia“ ermöglichen, in ihrem Besitz?

Was der Sprache Dantes den besonderen Reiz und die Eigenart verleiht, ist ihre Frische. Sie hat etwas von dem jungen Morgen an sich. Den kräftigen, stahlharten Hauch, der beim Frührot eines klaren Maientages über die taubenechte Erde weht, vermeinen wir zu spüren, wenn die Terzinenfolgen des großen Liedes an unser Ohr schlagen. Das Gefühl, daß hier etwas Neugeborenes vor uns erscheint, erfaßt uns unwillkürlich bei diesen Klängen. Die Kühnheit und Unbefangenheit, die in der scheinbar sorglosen und kaden Wahl der Reime, in dem rasch wechselnden Tonfall der einzelnen Verszeilen, in dem meist wunderbar knappen Ausdruck sich offenbaren, breiten einen Schimmer herber Jugendlichkeit über das ganze Wort- und Tongefüge. Noch ist dieser Dichter durch keine Schule und durch keine Überlieferung in der Wahl der Worte und in der Färbung des Versklanges beeinflusst und gehemmt; frisch und unmittelbar Geschaffenes schaut aus seinen

einzelnen Ausdrücken wie aus ihrer rhythmischen Zusammenfügung heraus. Und in der Tat war ja Dante nicht nur ein großer Dichter, sondern auch, was freilich immer damit zusammenhängt, ein großer Sprachschöpfer. Die italienische Schriftsprache hatte noch nicht ihr erstes Jahrhundert hinter sich, als sie schon zu der schwierigsten aller Aufgaben, auch das Übersinnliche in poetischer Form auszudrücken, von Dante herangezogen wurde. Zur Lösung dieser Aufgabe konnte der Dichter nur in geringem Maße sich auf die schöpferische Kraft der Sprache selbst stützen, wie das den literarischen Epigonen so vielfach möglich ist; er mußte aus seiner schaffenden Persönlichkeit heraus ihr diese Kraft erst geben, mußte ihren Wortschatz bereichern und dem schon Vorhandenen plastische Bedeutung verleihen. So ist die Sprache seines großen Gedichtes zu einer vielfach rein persönlichen geworden und durch die Jahrhunderte hindurch geblieben.

Das müßten die deutschen Übersetzer vor allem im Auge behalten. Es genügt nicht, den Florentiner in die uns geläufige, vielfach schon allzu stark abgeschliffene dichterische Sprache zu übertragen, es wäre aber auch fehl am Ort, für seine Verdeutschung nach einer „allgemein-europäischen archaischen Stilform“ zu suchen, wie das kürzlich Rudolf Borchardt in einer Abhandlung („Dante und deutscher Dante“. Süddeutsche Monatshefte, November 1908) unter Hinweis auf die Romantik und ihren angeblichen heutigen Erfüller, Stefan George, empfohlen hat. Nach Borchardt soll es zu den selbstverständlichen Erkenntnissen gehören, „daß Dante ein mittelalterlicher Dichter in jeder Sprache bleiben muß, in die man ihn übersetzt“, während es doch wohl wichtiger ist, daß Dante auch in der Übertragung Dante bleibe oder daß wenigstens ein Hauch seiner persönlichen Eigenart aus der Verdeutschung uns entgegenwehe. Mit einer erkünstelten archaischen Stilform, die doch nur auf die Wiederaufnahme einzelner mittelhochdeutscher oder wieder ungebräuchlich gewordener neuhochdeutscher Worte hinauslaufen würde, ist gerade für eine Übertragung der „Göttlichen Komödie“ in ein dichterisches Deutsch, das uns verständlich sein und unserem gegenwärtigen sprachlichen Empfinden entsprechen soll, nichts erreicht. Das sind lediglich Maskeraden. Die Jugendkraft des dantischen Stils, in dem von archaischer Färbung nicht das geringste zu verspüren ist (trotz aller Latinismen), muß in der Verdeutschung aus dem lebendigen sprachlichen Empfinden für den gegenwärtigen Bestand unserer dichterischen Sprache heraus geboren, nicht durch Ausgräberarbeit künstlich nachgeahmt werden. Dante ist ein mittelalterlicher Dichter nach ganz anderer Seite hin, nicht aber seiner Sprache nach. Diese hat so viel Persönlichkeitswert und damit allgemein menschlichen und Ewigkeitswert, daß ein Nachklang von ihr wohl in jeder hochentwickelten Kulturprache, also auch in unserem jetzigen Deutsch, erreicht werden kann, wenn nur der Übersetzer neben eigener schöpferischer Sprachbegabung Ohr und Sinn für den wahren Charakter der Sprache des großen Florentiners und ein feines Verständnis für seine Persönlichkeit an seine schwere Aufgabe mit heranbringt.

Die Vereinigung aller dieser Gaben hat sich bei keinem der bisherigen Übersetzer der „Göttlichen Komödie“ gefunden, auch bei Otto Gildemeister nicht. Ihm fehlte der Sinn für das Herbe und Ursprüngliche in der Sprache Dantes; er gab sie zu leichtflüßig wieder, wie es seiner überaus großen Wort- und Reimgewandtheit entsprach, und glättete dadurch manche Eden und Vorsprünge ab, die in der Diktion des Dichters besonders kraftvoll und belebend wirken. Damit ging selbstverständlich auch ein Verblaffen mancher echt dantischer Gedanken

und Gegensätze Hand in Hand, obwohl im allgemeinen an Treue gegenüber dem Inhalt wie auch an Feinheit und dichterischer Höhe des Ausdrucks die Gildemeistersche Übersetzung von keiner der Übertragungen in Terzinenform, die ihr vorangingen, übertroffen worden ist. Nur von Terzinenübertragungen kann aber heute noch die Rede sein. Was die Profaverdeutschung der „Göttlichen Komödie“, was besonders Philalethes und Karl Witte mit ihren Übersetzungen in ungereimten fünffüßigen Jamben zur Einführung des Gedichtes in Deutschland und zur Vertiefung des Verständnisses seines Inhalts geleistet haben, soll unvergessen bleiben; sie haben während eines arbeitsreichen Jahrhunderts den Boden umgepflügt, aus dem das wahre Kunstwerk eines deutschen Dante hervorzutreten konnte.

Und auf dieses Kunstwerk warten wir heute. Nahe an 30000 deutsche Ausgaben der „Göttlichen Komödie“ sind in dem einen buchhändlerischen Geschäftsjahre von Michaelis 1907 bis Michaelis 1908 gekauft worden, meistens freilich billige Neudrucke der im Tone veralteten Terzinenübertragungen von Kannegießer und Stedfuß, aber auch Neuauflagen der Gildemeisterschen Übersetzung. Spricht das nicht dafür, daß eine breite gebildete Schicht das Bedürfnis hegt, Dante selbst zu lesen, nicht nur das in jeder Literaturgeschichte über ihn Gesagte und das fast stereotypisch zu seiner Charakterisierung Wiederholte gläubig nachzubeten?

Der Romantik fehlte für das Verständnis der „Göttlichen Komödie“ noch die historische und philologische Schulung; es fehlte ihr aber auch für die Form die feine Fühlung. Zwar besaß diese A. W. Schlegel für seine Person in hervorragendem Maße; die einzelnen Stücke, welche er aus der „Divina Commedia“ übersetzte und die — weil in verschiedenen Zeitschriften und Taschenbüchern zerstreut — heute viel zu wenig gekannt und gewürdigt werden, verraten besonders eine sichere und geschickte Hand für die Behandlung der Terzine, die er, als erster in Deutschland, dem Urtexte, wenn auch nicht getreu, nachbildete. Ob aber Schlegel, auch wenn er die Ausdauer gehabt hätte, die zahlreichen von ihm übersetzten Bruchstücke der „Göttlichen Komödie“ zu einem Ganzen zu vervollständigen, einen deutschen Dante geschaffen haben würde, der sich seinem deutschen Shakespeare gleichwertig und mit gleicher Wirkung an die Seite stellen könnte, bleibt doch zweifelhaft. Seine Übersetzung des Italieners ist allzulehr Umdichtung. Und Umdichtungen oder auch Nachdichtungen, wie sie gerade die neueste Zeit wieder mehrfach hervorgebracht, leiden daran, daß die Eigenart Dantes zu oft hinter einem Schleier verschwindet. Die moderne Subjektivität des Um- und Nachdichters vermischt sich mit dem persönlichen Charakter Dantes, und von dem Ganzen kann man sagen, was die Zuschauer beim berühmten Schlangensunder im 25. Gesang der Hölle ausriefen: *Vedi che già non se' nè due nè uno* („Du bist nicht zwei, du bist nicht einer mehr“).

Zudem stand A. W. Schlegel mit seinem feinen Gefühl auch für die formelle Eigenart Dantes als Einamer in seiner Zeit da. Was um jene Jahrhundertwende zur Einführung der dantischen Dichtung geschah, ging von der Person A. W. Schlegels allein aus; die anderen Romantiker waren in ihrer äußerlichen Verehrung des großen Florentiners im großen und ganzen lediglich blinde Nachbeter Schlegels, und dieser selbst war gerade in seiner Beschäftigung mit Dante am wenigsten Romantiker, vielmehr ein Schüler und Erbe Herders. Es ist deshalb auch unrichtig, das sprachliche Formgefühl der Frühromantik, in seiner Fortbildung durch französische und englische Schulung, als maßgebend für

die einzig mögliche Verdeutschung Dantes hinzustellen, wie Rudolf Borchardt das in seiner schon oben zitierten Abhandlung tut. Nicht aus der „Durchdringung des Germanischen und Lateinischen“, nicht aus der „allgemeinen europäischen archaischen Stilform“ kann die Sprache, in der ein deutscher Dante zu uns reden sollte, ihre Nahrung gewinnen, sondern zu den frischen Quellen unseres auf eigener Scholle geborenen und durch allen späteren „Bankrott der Sprache und des Stils“ nicht überwundenen Formgefühls muß sie zurückgehen, besonders zu Herder und dem jungen Goethe.

Der Hinweis auf die angeblich mit besonderem Feingefühl für Dante erfüllte deutsche Romantik und auf die Erstarrung dieses Gefühls bei den französischen und englischen Erben unserer Romantik soll in jener Abhandlung in erster Linie dazu dienen, die Übersetzungsproben aus der „Göttlichen Komödie“, die bis jetzt von Stefan George (in den „Blättern für Kunst“ 1902) veröffentlicht worden sind, „als absolutes Äquivalent des dantischen Gedichtes“ zu proklamieren und zugleich Borchardts eigene Übertragung, von der noch nichts in die Öffentlichkeit gedrungen ist, anzukündigen. Nun stehen in der Tat die Verse der georgischen Übertragung in ihrem technischen Aufbau, in ihrem Fluß und ihrem Wohlklang weit über allen bisherigen Terzinenübertragungen der „Göttlichen Komödie“; aber durchaus nicht etwa, weil sie die „allgemein europäische archaische Stilform“ an sich tragen, sondern in erster Linie, weil mit ihnen der Übersetzer zu der reinen und echt dantischen Terzinenform zurückgekehrt ist, die bisher, so weit ich übersehen kann, Goethe allein in voller Treue erfaßt hat: zu den Terzinen mit durchgehend weiblichen Reimen. Goethe hat, durch die Dante-Übertragung von A. Streckfuß angeregt, in seinem Gedichte „Bei Betrachtung von Schillers Schädel“ die Terzinenform zum ersten Male angewandt und mit sicherem Gefühl für das eigentliche Klingende in dieser Versform, die durchaus weiblichen Ausgänge durchgeführt. Keiner hatte es ihm vorgemacht, weder A. W. Schlegel noch Streckfuß, und keiner der späteren Dante-Übersetzer, bis auf Stefan George, hat es ihm nachgemacht. Daß dieser neueste unter allen Übersetzern sich an die in unserer reimarmen Sprache ungeheure Leistung wagt, den italienischen Tonfall für den ganzen Umfang des großen Gedichtes in der Verdeutschung beizubehalten, zeugt nicht nur von seinem feinen und musikalischen Ohr für das Wesentliche der dantischen Terzine, nicht nur von seinem großartigen Können als formaler Dichter, von seiner Sprachbeherrschung und seinem ehernen Fleiß, sondern vor allem auch davon, daß es der heutigen, an Goethe sich anschließenden deutschen Dichtersprache doch möglich sein wird, Dante zu bezwingen.

Es ist erstaunlich, wie eng sich Stefan George trotz des großen Zwanges, den ihm das Festhalten an der Akzentuierung der dantischen Terzine und an der strengen Reimfolge auferlegt, auch inhaltlich an den Urtext gehalten hat, wie selten er zu Umschreibungen der ursprünglichen Ausdrucksformen, also zur Umdichtung, zu greifen genötigt war. Ganz kann er natürlich die Änderung der Phrasierung Dantes nicht vermeiden, aber das Maß, das er dabei innehält, dürfte wohl überhaupt die Grenze des hier Erreichbaren darstellen, wenn nicht, wie das bei einer anderen wertvollen neuesten Verdeutschung der „Göttlichen Komödie“, der Bassermannschen, der Fall ist, der Klang oft zugunsten der Treue geopfert wird. Alfred Bassermann hat den ersten Teil seiner Übertragung („Die Hölle“) schon im Jahre 1891 herausgegeben und ihm erst jetzt den zweiten Teil („Der Fegeberg“) folgen lassen (München 1908,

K. Oldenbourg. M. 5, geb. M. 6). Das Paradies steht noch aus. Er arbeitet also sehr langsam, sehr besonnen und gewissenhaft. Das spricht von vornherein für die Gediegenheit seiner Leistung. Und in der Tat hat der Leser dieser Übertragung überall das Gefühl, mit völliger Sicherheit in den an Dunkelheiten und Gestrüpp so reichen Wald des dantischen Liedes hineinzubringen. Ihre Sprache ist wie die Dantes „schlicht, knapp, inhaltreich, von herber, keuscher Sachlichkeit, von verhaltenem Feuer“; sie trägt auch, mehr noch als die der Stefan Georgischen Übersetzungsproben, einen Anklang an das persönliche Gepräge in sich, das allen Ausdrucksformen des Originals eigen ist. Allein ihr fehlt die Musik, der volle schöne Klang und zugleich das Schmiegsame der dantischen Reimfolge. Außer mancher Holprigkeit in der Versakzentuierung sind es eben doch die männlichen Versausgänge, deren Hineinmischen in die weiblichen den echten klingenden Eindruck der dantischen Terzinen zerstört. Man möchte an manchen Stellen wünschen, daß es möglich wäre, die strenge Bassermannsche Treue gegenüber dem Sinn des Originals und sein Gefühl für das Knappe und Kraftvolle des Einzelausdrucks mit dem feinen musikalischen Empfinden Stefan Georges zu vereinigen. Aus dieser Mischung würde der wahre deutsche Dantehervorgehen.

Beiden Übertragungen gegenüber, deren vollständiges Erscheinen aber erst noch zu erhoffen ist, tritt an Bedeutung die fleißige Überzeugungsleistung von Richard Zoosmann (Dantes poetische Werke. Neu übertragen und mit Originaltext versehen. 4 Bände. Geb. M. 18. Freiburg i. B. 1908. Herdersche Verlagsbuchhandlung) sehr zurück, besonders weil ihr ein tiefes Eindringen in Dantes Geist und in den Wortsinn der „Göttlichen Komödie“ allzu häufig abgeht. Zoosmann hat außerdem der wohl angestrebten, aber nicht immer erreichten Treue gegenüber dem Wortsinn den Klang geopfert. Er hat sogar eine erste Übertragung in durchgehender Reimfolge in eine Terzinenform mit fehlendem Mittelreim umgearbeitet, aber damit, meines Erachtens, einen großen Fehler begangen. Denn ohne den vollen Klang der dantischen Terzinen ist nun einmal heute eine Übertragung der „Göttlichen Komödie“ in unsere Sprache nicht mehr zu denken. Auch hierfür hat ein ganzes Jahrhundert deutschen Bemühens um Dante gearbeitet, nicht nur für das Verständnis des Inhaltes. Die Krönung dieses Bemühens, der wahre deutsche Dante, muß in der möglichst großen Vereinigung von Worttreue und Klangnachahmung bestehen. Und wie es scheint, sind wir der Erreichung dieses Zieles in den letzten zwei Dezennien doch wesentlich näher gekommen, wie die Übertragungen von Alfred Bassermann und Stefan George es beweisen.

(Frankf. Zeitung)

Über den wirklichen Schauplatz von Goethes „Novelle“ waren sich die Spezialforscher bisher nicht einig. Dünker hielt die Ruine Greifenstein bei Rudolstadt dafür, Simrod das Schloß Lichtenstein, Hermann Baumgart ein Schloß in der Gegend von Dornburg, Bernhard Seiffert suchte das Modell der Ruine auf dem Schloßberg bei Teplitz. Nunmehr glaubt Spiridion Wufadinovič in einer demnächst als Buch erscheinenden Studie, über die in der „Bohemia“ (185) eingehend berichtet wird, in der Ruine Hassenstein bei Raaden das Urbild der von Goethe geschilderten Stammburg ermittelt zu haben. Im September 1810 hat Goethe hier auf dem fürstlich Lobkowitzschen Schlosse Eisenberg bei Brüx gewohnt, und er begann die „Novelle“ 1826 genau