RABINDRANATH TAGORE

UND DAS DEUTSCHE THEATER DER ZWANZIGER JAHRE

EINE STUDIE ZUR ÜBERSETZUNGS-, AUFFÜHRUNGS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE SEINER DRAMEN IN DEUTSCHLAND

REETA SANATANI

A thesis submitted to the
Faculty of Graduate Studies and Research
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of Doctor of Philosophy in German

McGill University, Montreal, Canada

August 12, 1979

Reeta Sanatani
Ph.D.
German

TAGORE UND DAS DEUTSCHE THEATER DER ZWANZIGER JAHRE

ABSTRACT

Rabindranath Tagore und das deutsche Theater der Zwanziger Jahre: Eine Studie zur Übersetzungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte seiner Dramen in Deutschland

(Rabindranath Tagore in Germany: A study of the translations, productions and reception of his plays in the German theatre of the twenties)

Reeta Sanatani
Ph.D.

The East-Indian poet Rabindranath Tagore created a near sensation in Germany during the Twenties. To evaluate Tagore's reception in Germany, this study examines those of his plays that were translated and produced at that time. Much of the documentary material was destroyed during World War II; still, a substantial quantity of contemporary sources could be located which then served as the basis for further research. A survey of the historical background shows that both exoticism and politics were of vital importance for Tagore's reception during the early period of the Weimar Republic. Tagore's plays were translated into German from English, not from Bengali; therefore, the German translations are thoroughly examined as to their quality and in relation to the Bengali originals. In addition, structural and thematic comparisons are made to assess the degree of receptibility these plays achieved on the German stage. Newspaper articles, reviews and statistics indicate the response to Tagore's plays in the German theatre. On the whole, Tagore's reception in Germany evolves as an almost unprecedented -- if very short-lived -- event during the "Golden Twenties".

L'ABSTRAIT

Reeta Sanatani

Rabindranath Tagore en Allemagne: Une étude des traductions, des représentations et de la réception de ses pièces dans le théâtre allemand pendant les années vingt.

Department of German, McGill University,

Ph.D.

Le poète indien Rabindranath Tagore et ses ouvrages produisaient beaucoup de sensation en Allemagne pendant les années vingt. Pour évaluer la réception de ses oeuvres en Allemagne, cette étude examinera les pièces de Tagore qui étaient traduites et représentées pendant cette période. Bien que beaucoup du matériel documentaire fût perdu pendant la IIe Guerre Mondiale, on pouvait néanmoins trouver une bonne quantité de sources contemporaines et substantielles pour établir l'effet de Tagore sur le tréteau allemand. Le fond historique qui permettait l'acceptation de Tagore en Allemagne est esquissé, et l'importance ainsi que l'exotisme et le climat politique pendant cette époque de la République de Weimar, sont dessinés. Puisque Tagore ne fut que traduit de l'anglais, la qualité de la traduction de ses drames en allemand est examinée et est comparée avec des examples de l'original bengali. En outre, l'accueil fait à ces pièces par le public allemand est illuminé par le tirage des statistiques, des critiques et par quelques articles de presse. A la fin il est établi que le succès de Tagore en Allemagne pendant ces années vingt était un évènement - soit court et limité - mais sans précédence.

ABSTRACT

Reeta Sanatani

Rabindranath Tagore und das deutsche Theater der Zwanziger Jahre: Eine Studie zur Übersetzungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte seiner Dramen in Deutschland

Department of German, McGill University

Ph.D.

Rabindranath Tagore und sein Werk erregten in den Zwanziger Jahren großes Aufsehen in Deutschland. Hier wird die Rezeption Tagores anhand seiner Bühnenstücke, die in Deutschland aufgeführt wurden, untersucht, denn ihre Wirkung und damit die Aufnahme Tagores kann faktisch belegt werden. Zwar ging ein großer Teil des Dokumentationsmaterials im Zweiten Weltkrieg verloren, doch konnte genügend Material ausfindig gemacht werden, um die Wirkung Tagores an der deutschen Bühne einschätzen zu können. Der historische Hintergrund, der die Aufnahme Tagores in Deutschland ermöglichte, wird kurz skizziert und auf die Bedeutung sowohl des Exotismus wie auch des politischen Aspektes für die Rezeption Tagores hingewiesen. Da die deutschen Übersetzer die Dramen Tagores nicht aus dem bengalischen Original, sondern aus dem Englischen übertrugen, wird die Qualität der deutschen Übersetzung anhand zahlreicher vergleichender Textbeispiele überprüft. Die erstellten Aufführungsstatistiken und gesammelten Rezensionen beleuchten die Aufnahme der Stücke durch das deutsche Publikum. Zum Schluß wird festgestellt, daß der Erfolg Tagores im Deutschland der Zwanziger Jahre ungemein groß, aber doch zeitbegrenzt und zeitbedingt war.

ABSTRACT

Reeta Sanatani

Rabindranath Tagore und das deutsche Theater der Zwanziger Jahre: Eine Studie zur Übersetzungs-, Aufführungs- und Wirkungsgeschichte seiner Dramen in Deutschland

Department of German, McGill University

Ph.D.

Obwohl die Gestalt wie auch die Werke Rabindranath Tagores in den Zwanziger Jahren großes Aufsehen in Deutschland erregten, ist die Rezeption des indischen Autors in Deutschland bislang unerforscht geblieben. Die vorliegende Arbeit bemüht sich darum, diese Forschungslücke zu schließen. Untersucht werden vor allem die in Deutschland aufgeführten Bühnenstücke von Tagore, da ihre Wirkung und damit die Aufnahme Tagores faktisch belegt werden kann. Ein großer Teil des Dokumentationsmaterials ging zwar im Zweiten Weltkrieg verloren; dennoch konnte genügend Material aufgefunden werden, um die Wirkung Tagores an der deutschen Bühne einschätzen zu können. Kurz skizziert wird der historische Hintergrund, der den Boden für Tagores Rezeption in Deutschland darstellt und auf die Bedeutung sowohl des Exotismus wie auch des politischen Aspektes für die Rezeption hinweist. Anhand der erstellten Aufführungsstatistiken und der gesammelten Werk- und Aufführungsrezensionen wird die Aufnahme der Stücke beleuchtet.

Da es sich in dieser Arbeit um die deutschen Übertragungen der bengalischen Dramen von Tagore handelt, stellt sich die Frage nach der Qualität der Übersetzung. Da die deutschen Übersetzer Tagores

Dramen nicht aus dem bengalischen Original, sondern aus dem Englischen übertragen, wird die Frage nach der Qualität der zweifachen Übersetzung besonders wichtig. Mit zahlreichen vergleichenden Textbeispielen wird die deutsche Übersetzung am Original überprüft. Zusätzliche strukturelle und thematische Untersuchungen der Dramentexte versuchen darüber hinaus, die Rezipierbarkeit dieser Bühnenspiele an ausländischen Bühnen aufzuzeigen. Die in den Anhang aufgenommenen Aufführungskritiken unterstreichen die Resonanz, die Tagores Stücke in Deutschland erzeugten.

Statistisch wird dann gezeigt, daß die Begeisterung für Tagores Dramen schnell verebbte, wofür als einer der Gründe die den Stücken mangelnden dramatischen Wirkungen gesehen wird. Zum Schluß wird festgestellt, daß die Rezeption von Tagores Werken durch das deutsche Publikum mit der Aufnahme von Tagores vielseitiger Persönlichkeit eng verbunden war. In den Zwanziger Jahren wurde Rabindranath Tagore ein ungemein großer Erfolg in Deutschland zuteil, der sich aber als sehr zeitbegrenzt und zeitbedingt erwiesen hat.

VORWORT

Das Thema "Die Rezeption Tagores in Deutschland" interessierte Dr. Trudis Goldsmith-Reber seit ihrer Studentenzeit, da sie sich lange mit dem Themenkreis "Orientalisches Theater und seine Rezeption in Deutschland" beschäftigt hatte. Sie regte die Verfasserin aus Tagores Heimat dazu an, das Thema zu bearbeiten. Die Arbeit stieß auf viele Schwierigkeiten; auf die wichtigen wird in der Einleitung hingewiesen. Es stellte sich heraus, daß die Bearbeitung des Themas gewisse theaterwissenschaftliche Kenntnisse voraussetzte, die aber die Verfasserin nicht hatte und die durch den Besuch theaterwissenschaftlicher Seminare in München erst erworben werden mußten. Es muß jedoch betont werden, daß die vorliegende Arbeit keineswegs eine theaterwissenschaftliche ist und auch nicht den Anspruch auf theaterwissenschaftliche Genauigkeit erheben möchte.

Der Krieg spielte nicht nur bei Tagores Rezeption eine Rolle, sondern auch bei der Materialsammlung für diese Arbeit. Als charakteristischer Beleg dafür wird der Brief des Drei-Masken-Verlages, der die Bühnenrechte für Tagores Stücke verwaltete, in den Anhang aufgenommen. Zahlreiche weitere Briefe reagierten ähnlich auf die Anfragen der Verfasserin.

Fehlende Quellenangaben für eine Reihe der gesammelten Kritiken erwiesen sich als unbefriedigend; aber da sie zum großen Teil aus Privatsammlungen von zwei führenden Theatermuseen in Deutschland (Köln und München) stammen, nimmt man gern an, daß diese Kritiken und Besprechungen in den wichtigsten Tageszeitungen erschienen sind und als Dokumentations-

material angeführt werden sollten.

Aus drucktechnischen Gründen konnten Tagore-Zitate nicht in ihrer Originalsprache wiedergegeben werden. Die Verfasserin, deren Muttersprache Bengali ist, übersetzte jeweils das Bengalische ins Deutsche.

An erster Stelle muß Dr. Trudis Goldsmith-Reber für ihre stetige moralische Unterstützung und für die vielen Anregungen ein aufrichtiger Dank ausgesprochen werden.

Für die vielen Stipendien während des Studiums sei den folgenden Stiftungen und Institutionen gedankt:

Deutscher Akademischer Austauschdienst (1973 - 1974);

Faculty of Graduate Studies and Research, McGill University, (1974 - 1975);

Canada Council (1975 - 1976);

Ministère de l'Education, Gouvernement du Québec (1975 - 1978);

Department of German, McGill University, für die wiederholten "Teaching Assistantships".

Ohne die Hilfe der folgenden Personen bei der Materialsammlung hätte die Arbeit kaum geschrieben werden können. Ihnen allen sei hiermit herzlich gedankt:

Herrn Dr. Nölle und seinen Mitarbeitern (Theatermuseum München), die der Verfasserin während ihres Münchner Aufenthaltes ein "Zuhause" verschafften;

Herrn Grosse und seinen Mitarbeitern (Theatermuseum Köln); Herr Grosse stellte der Verfasserin seine eigene Sammlung der Aufführungskritiken vom Postamt zur Verfügung;

Herrn Dr. Huder (Berliner Kunstakademie) für die Kritiken aus den sechziger Jahren;

"The Beinecke Rare Book and Manuscript Library", Yale University, für die Kopien der Briefe Tagores; Frau Dr. Christa Sammons sei besonders gedankt für die vielen Informationen;

den Mitarbeitern des Deutschen Literaturarchivs (Marbach);

dem Indologischen Seminar (Göttingen) für den Göttinger Aufführungstext vom Postamt;

Frau Helene Wolff (New York) für die Information über "Kurt Wolff und Tagore";

Herrn Dr. Wolfram Goebel (München) für die hilfreichen Auskünfte über den Kurt Wolff Verlag;

Frau Lore Schubert (Düsseldorf) für die Kritiken der Postamt-Uraufführung;

Herrn Paul Thomas (Karl-Marx-Stadt) für die Kritiken von der Chemnitzer Postamt-Aufführung; und

den Mitarbeitern der "Interlibrary Loan Section" der McLennan Library, McGill University.

Trotz des schließlich gesammelten Materials gab es viele verzweifelte Stunden, die ohne akademische Anregungen und Ermunterungen von vielen Seiten schwer zu überwinden gewesen wären. Den folgenden Personen fühlt sich die Verfasserin zu Dank verpflichtet:

Professor Rolf Badenhausen (München);

Professor Wolfgang Frühwald (München);

Professor Albrecht Schöne (Göttingen);

Professor George Szanto (McGill);

Professor Jeffrey Sammons (Yale);

Professor Walter Ruben (Berlin-Ost);

Professor Johannes Maczewski (Victoria).

Es ist zu bedauern, daß nicht jedem, der auf Rundbriefe oder Anfragen antwortete, einzeln gedankt werden kann. Jede Auskunft war für die Herstellung der Arbeit wichtig, und die Verfasserin ist sich dessen bewußt, daß sie vielen ihren Dank schuldig bleibt.

Suromitra und Shubhayan haben einige Jahre lang manches aushalten müssen, wenn sie geduldig auf gemeinsame Stunden mit der Mutter verzichten mußten, und darum haben sie einen besonderen Dank "verdient".

Inhalt

Vorwort i - iv

Einleitung 7

Forschungsstand 14

I Die Rezeption Tagores in Deutschland

1. Der Nobelpreis und die deutsche Pressereaktion 21

2. Kurt Wolff 26

3. Einige Hauptwerke Tagores in Deutschland 27

4. Der sozio-kulturelle Hintergrund 33

5. Die Theatersituation in der Weimarer Republik 35

6. Der Exotismus 37

7. Der kulturelle Aspekt: Peter Gay 38

a) Tagore als Dichter und Prophet: Dichtung - Religion 39

b) Tagore als Helfer und Erlöser 43

8. Der politische Rahmen: Alex Aronson 45

9. Frühe Anzeichen für das Ende der Tagore-Rezeption 49

10. Schlußbetrachtungen 54

Anmerkungen 58
(Einleitung - 58; Forschungsstand - 60;
Kapitel I, 1.-3. - 62; Kapitel I, 4.-10. - 65)

II Tagores Dramen auf der deutschen Bühne

A. Aufführungsstatistiken

1. Chitra 70

2. Der König der dunklen Kammer 70

3. Das Opfer 71

4. Das Postamt 71

5. Verzeichnis der Städte, die mehrere Stücke von Tagore aufführten 77

6. Ergebnisse der Aufführungsstatistiken 78

a) Chitra 78

b) Der König der dunklen Kammer 79

c) Das Opfer 79

d) Das Postamt 80

7. Zusammenfassung 82

B. Werkanalysen 85

1. Einleitung 85

Anmerkungen 90

2. Chitrāngadā: Chitra 91

a) Einführung 91

b) Inhaltsangabe 92

c) Zeitungsberichte und Aufführungskritiken 93

d) Schlußwort 98

Anmerkungen 100

3. Raja: Der König der dunklen Kammer 102

a) Einführung 102

b) Inhaltsangabe 105

c) Übersetzungsanalyse 106

d) Zusammenfassung 132

e) Werkrezensionen und Aufführungskritiken 139

f) Schlußwort 154

Anmerkungen 156

4. Visarjan: Das Opfer 159

a) Einführung 159

b) Inhaltsangabe 160

c) Das Thema 162

d) Charakterzeichnung 165

e) Strukturanalyse 172

f) Zusammenfassung 179

g) Übersetzungsanalyse 180

h) Schlußbetrachtung 191

Anmerkungen 198

5. Dāk Ghar: Das Postamt 201

a) Einführung 201

b) Inhaltsangabe 202

c) Die deutsche Übersetzung 204

d) Vergleich der deutschen Übersetzungen 205

(1) Vorteile inhaltlicher Art 206

(2) Dramaturgische Vorteile 208

(3) Nachteilige Änderungen 215

e) Zusammenfassung 233

f) Aufführungskritiken 235

(1) Uraufführung 235

(2) Berliner Aufführung 238

(3) Münchner Aufführung 243

(4) Chemnitzer Aufführung 246

g) Schlußbetrachtung 249

Anmerkungen 254

III Zusammenfassung 260

Anmerkungen 272

Anhang

A. Rezeption

1. „Daten und Fakten" 274

Anmerkungen 281

2. Rezeption: Nobelpreis 282

3. Rezeption: Besuch 291

4. Rezeption: 1961 297

5. Kurt-Wolff-Verlag: Auszüge aus den Verlagskatalogen 300

6. Blätter aus Wolfram Goebels Dissertation 313

7. Briefe 316

8. Programmblätter 322

B. Aufführungskritiken

1. Chitra

a) Münchner Kammerspiele: Otto Falckenberg 333

b) Sonstige Kritiken 335

2. Der König der dunklen Kammer

a) Frankfurter Schauspielhaus: Richard Weichert 337

b) Berliner Kammerspiele: Bernhard Reich 350

c) Sonstige Aufführungen 366

3. Das Opfer: Die Uraufführung 367

4. Das Postamt

a) Die Uraufführung 369

b) Berliner Kammerspiele: Jürgen Fehling 371

c) Münchner Kammerspiele: Otto Zarek 375

d) Chemnitzer Aufführung 379

e) Sonstige Rezensionen 382

Bibliographie

A. Primärliteratur 394

B. Sekundärliteratur 396

EINLEITUNG

Der Name des indischen Dichters Rabindranath Tagore (1861-1941) erweckt bei den heutigen Deutschen kaum noch Interesse; dagegen hat eine ältere Generation von der „Sensation Tagore" in den „Goldenen Zwanziger Jahren" schwärmend erzählt. Der Brockhaus bezeichnet Rabindranath Tagore als „Repräsentanten der geistigen Auseinandersetzung Indiens mit dem Westen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts."[1] Egon Friedells Die Kulturgeschichte der Neuzeit (München, 1965) erwähnt den Namen Tagores überhaupt nicht. 1975 allerdings beschreibt Vridhgiri Ganeshan in seiner Dissertation die Einflüsse Rabindranath Tagores auf Stefan Zweig und Hermann Graf von Keyserling.[2]

Der unübersehbare Widerspruch in der Rezeptionsgeschichte Tagores in Deutschland ergibt sich aus der Tatsache, daß der indische Dichter in Deutschland einen überraschend großen Erfolg erlebte, der zeitlich sehr beschränkt war. Die vorliegende Forschungsarbeit macht es sich zur Aufgabe, eine Antwort auf die mehrfach gestellte Frage zu finden, warum die „Tagore-Welle" der zwanziger Jahre in Deutschland 1) stattfand und 2) so sehr zeitbegrenzt war. Zu diesem Zweck muß aber zuerst herausgestellt werden: wann und wie Tagore in Deutschland bekannt wurde, wie seine Werke und er selbst von den Deutschen empfangen wurden, und in-wie-weit der sozio-kulturelle Hintergrund die Aufnahme Tagores in Deutschland ermöglichte. Mit diesen Fragen beschäftigt sich das erste Kapitel dieser Arbeit.

Die Aufnahme des indischen Autors in Deutschland soll am Erfolg seiner Werke gemessen werden. Das Gesamtwerk von Tagore war in Deutschland nicht

bekannt. Eine Ausgabe von ausgewählten Werken in acht Bänden ließ der Kurt-Wolff-Verlag 1921 erscheinen. Es fehlten allerdings Rezensionen[3] zu den meisten seiner Werke, ohne die die Aufnahme Tagores nicht genau eingeschätzt werden kann. Hinzu kommt die Tatsache, daß die Auflagenhöhe in der damaligen Zeit selten direkt dem Buch selbst entnommen werden kann. Um trotzdem einen vorsichtigen Einblick in die Zahl der realen Leserschaft zu gewinnen, wurden die Kataloge des Kurt-Wolff-Verlages herangezogen, da dort Angaben zur jeweiligen Auflagenhöhe gemacht werden.[4]

Rabindranath Tagore hat in Deutschland unter anderem als Dramatiker gewirkt, und diese Arbeit fußt auf den an deutschen Bühnen inszenierten Stücken von Tagore. Bisher liegt weder eine systematische Aufführungsstatistik noch eine Zusammenstellung der Aufführungskritiken dieser Stücke vor. Darum fehlt auch eine konkrete Einschätzung der Aufnahme Tagores in Deutschland. Da Aufführungsstatistiken die Rezipierbarkeit eines Stückes deutlich aufzeigen können, erstellt diese Arbeit eine Aufführungsstatistik für die in Deutschland inszenierten Dramen von Tagore. Die gesammelten Aufführungskritiken und Berichte über den Besuch Tagores in Deutschland[5] ergänzen die Aufführungsstatistiken. Das gesamte Material mag als Beleg für Tagores Popularität in Deutschland dienen.

Eine wissenschaftliche Untersuchung der Aufnahme Tagores in Deutschland ist mit der unausweichlichen Frage nach der Übersetzungsqualität verbunden. Tagore hat in seiner Muttersprache Bengali gedichtet, und die englischen Übersetzungen seiner Werke haben als Vorlagen für die deutschen Fassungen gedient. Bis jetzt ist kein Versuch unternommen worden,

Tagores Werke in den drei Sprachen Bengali, Englisch und Deutsch zu vergleichen. Darum mangelt es den bisherigen Untersuchungen an werkbezogenen Aussagen. Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit diesem bis heute unbehandelt gebliebenen sprachlich-literarischen Problem, beschränkt sich aber auf die Untersuchung der aufgeführten Dramen.[6] Die Notwendigkeit der Übersetzungsanalyse ergibt sich daraus, daß die indirekte Übersetzung des dichterischen Werkes in der Rezeptionsgeschichte Tagores eine bedeutende Rolle gespielt hat. Bei der Übersetzungsanalyse der Dramen soll gleichzeitig der Frage nachgegangen werden, ob diese auch thematisch von einem ausländischen Publikum ohne Kenntnisse des sozio-kulturellen Hintergrunds aufgenommen werden konnten. Anhand der Übersetzungsanalyse werden dann werkbezogene Schlüsse gezogen, die ihrerseits dabei helfen, allgemeine Urteile zu fällen.

Die zeitliche Beschränkung der Arbeit auf die zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts bedarf einer Begründung. Selbstverständlich ist Rabindranath Tagore bereits 1913, gleich nach der Nobelpreisverleihung, in der westlichen Welt bekannt geworden. Aber die zahlreichen negativen Kritiken, die anläßlich der Nobelpreisverleihung in vielen deutschen Zeitungen erscheinen,[7] sprechen dafür, daß der literarische Wert Tagores zum großen Teil übersehen worden war. Beiläufig kann bemerkt werden, daß hier zwei Faktoren von politischer Wichtigkeit eine maßgebende Rolle spielten; es sind erstens die feindlichen Beziehungen zwischen England und Deutschland, und zweitens Indiens politische Abhängigkeit von England. England sah es als sein eigenes Verdienst an, daß jener ANGLO-INDER preisgekrönt wurde; Deutschland suchte nach einem Grund, den Beschluß der Stockholmer Akademie anzuzweifeln.

Erst nachdem einige Werke von Tagore den Deutschen zugänglich geworden waren, änderte sich das Bild in Deutschland; dann allerdings sehr rasch. Der erste große, durchschlagende Erfolg wurde dem Dichter jedoch erst dann zuteil, als er 1921 nach Deutschland kam. Der Besuch Tagores, der eigentlich den Höhepunkt seiner Rezeption darstellt, wurde zu einer Begebenheit ohnegleichen. Von einem bleibenden Eindruck läßt sich dagegen nicht sprechen, denn nach Ablauf nur weniger Jahre war von dem Riesenerfolg kaum noch etwas zu spüren. 1926 kam Tagore noch einmal kurz nach Deutschland; sein Aufenthalt wurde aber nicht wieder zu einem großen Ereignis.

Im Jahre 1930 wurden sowohl in Paris und London als auch in einigen Städten Deutschlands Bilder von dem Maler Tagore ausgestellt. Aus diesem Grund besuchte Tagore ein letztes Mal Deutschland. Zu dieser Zeit war Tagore als Dramatiker schon fast vergessen.

Die Aufführungsstatistiken, die auf der Basis der deutschen Bühnenspielpläne von 1915 bis 1932 erstellt wurden,[8] rechtfertigen die Behauptung, daß für die Untersuchung der Rezeption Tagores in Deutschland der Zeitraum 1921-1929 von besonderem Interesse ist. Die Jahrgänge ab 1945 wurden nur sporadisch durchgesehen, mit großer Sorgfalt allerdings die Jahre 1960-1962, da 1961 in einigen Städten Deutschlands der 100. Geburtstag des Dichters feierlich begangen wurde.[9] Die Durchsicht ergab, daß in den fünfziger und sechziger Jahren von Zeit zu Zeit ein Stück von dem indischen Autor, meist Das Postamt, aufgeführt wurde; diese Aufführungen waren allerdings meist von Amateuren, oft von indischen Studenten in Deutschland geleitet. Es wurde auch festgestellt, daß sogar am Anfang der siebziger Jahre eine Ost-Berliner Bühne mit dem Postamt in Weimar gastierte.

Die räumliche Beschränkung auf Deutschland ist schon mit dem Thema selbst gegeben. Der Ruhm Tagores in den westlichen Ländern (darunter werden hauptsächlich U S A, England und Deutschland verstanden) machte ihn zu einem Weltdichter. Man verglich ihn mit Shakespeare, Shelly, Tolstoi und Goethe. Die Aufnahme Tagores in England und in den U S A ist von verschiedenen Blickpunkten aus untersucht worden; darauf gibt die Bibliographie einen kleinen Hinweis. Tagores dichterischer Erfolg in Deutschland ist bis jetzt unerforscht geblieben. Diese augenfällige Lücke in der Tagore-Forschung zu schließen versucht die vorliegende Abhandlung.

Die hier angewandte Methode wurde vom Ziel her bestimmt. Die Betrachtung des sozio-kulturellen Hintergrundes war notwendig, um den äußeren Rahmen aufzeigen zu können. Ohne das konkrete Material wie Aufführungsstatistiken und -kritiken könnten die Schlußergebnisse nicht erzielt werden; daher die historisch-dokumentarische Betrachtungsweise. Die Übersetzungsanalyse verlangte die sprachlich-literarische Methode, wonach die vorliegenden Texte thematisch und sprachlich, d.h. nach Inhalt und Form, untersucht werden mußten.

Es muß erwähnt werden, daß hier auf sämtliche autobiographische Hinweise verzichtet wird, da eine Fülle von Tagore-Biographien mit detaillierten Tagore-Bibliographien vorhanden ist.

Manche Quellenhinweise mußten unvollständig bleiben: 1) die deutschen Übersetzungen, die beim Kurt-Wolff-Verlag erschienen, führen häufig das Erscheinungsjahr nicht an; 2) viele Aufführungskritiken, besonders die von Theatermuseen und Theaterliebhabern gesammelten, enthalten keine

Quellenangaben. Sie wurden oft aus purem Interesse und nicht unbedingt für wissenschaftliche Zwecke gesammelt. Wiederholte Versuche, die Namen und Daten mancher Zeitungen herauszufinden, blieben ergebnislos; 3) die Feststellung des Erscheinungsjahres bei einigen Sekundärwerken zeigte sich als äußerst schwierig.

Als letztes muß das Problem der Materialsammlung erwähnt werden. Die Suche nach Material war dadurch erschwert, daß der Zeitraum für die Forschung vor dem zweiten Weltkrieg liegt. Selbst ein längerer Aufenthalt in München erwies sich als nicht sehr ergiebig. Dabei sollte gerade München eine Fundgrube für jene Materialsammlung sein, denn dort existieren neben den Universitätsbibliotheken und der berühmten Staatsbibliothek auch das Theaterwissenschaftliche Institut, das wertvolle Theatermuseum (die frühere Klara-Ziegler-Stiftung), die Kammerspiele, die Tagore-Stücke aufgeführt hatten und ein Theaterarchiv besitzen, und der Drei-Masken-Verlag, der die Bühnenrechte für die Dramen von Tagore besaß.

Der wiederholte Besuch der Widener Bibliothek der Harvard Universität (Cambridge, Mass.) und ein Aufenthalt am Britischen Museum (London) waren sehr ertragreich. Wohltuend war die große Hilfe der Mitarbeiter im Theatermuseum (Köln). Der dortige Aufenthalt erbrachte wichtige Daten für die Aufführungsstatistiken und zahlreiche Kritiken. Die Suche in Ost- und West-Berlin und im Deutschen Literaturarchiv in Marbach erwies sich als lohnend. Leider hatten sämtliche Anfragen an die Tagore-Universität „Visva-Bharati", an das Tagore-Archiv „Rabindra-Bhavan" und an die National-Bibliothek in Kalkutta (Indien) wenig Erfolg. Die unermüdliche Suche der Bibliothekare in der Fernleihe der McGill-Universität in Montreal hatte wiederholten Erfolg.

Zwei weitere Schritte wurden als letztes unternommen: 1) ein Rundbrief wurde geschickt an etwa 180 ost- und westdeutsche, amerikanische, englische und indische Theater, Theaterarchive, Staats- und Universitätsbibliotheken, sowie an Professoren, die wissenschaftliche Arbeiten über Rabindranath Tagore veröffentlicht oder betreut hatten; 2) der gleiche Brief wurde in zwei Theaterzeitschriften, Theater heute in der BRD und Theater der Zeit in der DDR, veröffentlicht. Die unerwartet zahlreichen Antworten enthielten zwar größtenteils nur einen kurzen negativen Bescheid, doch sie vermittelten das gute Gefühl, daß hiermit das Mögliche für die Materialsammlung getan war.

FORSCHUNGSSTAND

Die vorhandene Literatur zum Thema „Tagore in Deutschland" läßt sich in zwei Gruppen teilen, und zwar in eine wissenschaftliche und eine populäre. Eine Reihe von Aufsätzen und Berichten erschien in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre in den Zeitschriften Das literarische Echo, Die Schöne Literatur, Der Querschnitt, Genius, Die Weltbühne. Es sind keine wissenschaftlichen Abhandlungen, sondern vielmehr subjektive Äußerungen und Berichte von persönlichen Begegnungen mit dem Dichter.[1]

Das erste ausführlich informierende Werk stammt von Emil Engelhardt: Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Denker.[2] Engelhardt schrieb im gleichen Jahr in der Reihe Schneiders Bühnenführer (Berlin) über Tagore als Dramatiker, worin auf eine kurze Biographie des Dichters Inhaltsangaben zu den Stücken folgen.[3] Für Engelhardt wäre es zeitlich kaum möglich gewesen, die sensationelle Rezeption auszuwerten, die Tagore im Sommer 1921 in Deutschland zuteil wurde. Er beschränkte sich auf Leben und Werk des Dichters unabhängig von dessen Rezeption in Deutschland. Engelhardts Tagore-Verehrung durchströmt seine Schriften über Tagore, die konsequenterweise an einer gewissen Objektivität mangeln.

Hans Fiedler untersucht die Welt im Drama Rabindranath Tagores,[4] indem er alle acht Dramen des Autors, die in der deutschen Sprache vorhanden sind, kurz bespricht und den Dramatiker ausführlich charakterisiert.

Das erste Werk zur Rezeption Tagores in der westlichen Welt stammt von Alex Aronson. Sein Buch Rabindranath Tagore through Western Eyes[5] kann heute noch als das umfassendste Werk auf diesem Gebiet gelten.

Aronson versuchte als erster, nicht nur Tagores überraschend schnellen Aufstieg, sondern auch die Gründe für seinen Untergang in Deutschland zu erhellen. Er hebt die historisch-politischen Umstände hervor, um den Erfolg und den Niedergang des Dichters zu erklären.[6] Der Autor stellt mit Recht die Behauptung auf, die in dieser Arbeit im folgenden auch unterstützt wird, daß der Erfolg Rabindranath Tagores in Deutschland sehr zeitbegrenzt war. In der vorliegenden Abhandlung werden manche Schlußergebnisse übernommen; jedoch unterscheidet sie sich sowohl in der Zielsetzung als auch in der Behandlung des Themas von der Untersuchung Aronsons.

Aronson behandelt das Thema nur von einem Gesichtspunkt her; ihn interessiert offensichtlich nicht der literarische Standpunkt. Folglich taucht bei ihm die Frage nach der sprachlich-thematischen Rezipierbarkeit des Werkes von Tagore nicht auf. Dagegen wird in dieser Arbeit versucht, das Problem von möglichst vielen Gesichtspunkten her zu beleuchten und dabei werkbezogene Schlüsse zu ziehen.

Fast zwanzig Jahre liegen zwischen Aronsons und Walter Rubens Arbeiten. Das ausgesprochen linksorientierte Werk von Ruben[7] hat nichts Gemeinsames mit dem Vorhaben dieser Untersuchung.

Das gleiche gilt für die beiden Aufsätze von Horst Krüger:
1) Rabindranath Tagore und die revolutionäre Befreiungsbewegung in Indien 1905-1918;[8] 2) „Rabindranath Tagore und die nationale Erziehungsbewegung."[9] Wie bereits aus diesen Titeln deutlich hervorgeht, beschäftigt sich Krüger ausschließlich (a) mit dem politisch-engagierten Tagore und (b) mit Tagore als Erzieher. Tagore als Dichter wird in den beiden Aufsätzen von Krüger bezeichnenderweise außer acht gelassen.

1964 erschien die Dissertation von dem Indologen Nilendranath Bhanja, der ausschließlich Das religiöse Weltbild bei Rabindranath Tagore untersucht[10] und keineswegs den Problemkreis dieser Abhandlung berührt .

Vier amerikanische Dissertationen sollten hier erwähnt werden. 1) Marie Sommerville: „Rabindranath Tagore: a Bridge between two worlds" (New Mexico, 1953). Sommervilles Hauptthese lautet: „Rabindranath Tagore was India's unofficial ambassador to the West und the advocate of international understanding of the world" (S.1). Anhand einiger Textbeispiele von Tagore kommt Sommerville zum folgenden Ergebnis: Tagore wurde „... born into two worlds: his native world, India, with its habits of life and social Customs: the European world of thought and action..." (S. 143). Tagores Überzeugung, „... that the two Cultures can fit into each other making a pattern of wholeness in the world-picture — the simplicity of the spirit of the East matching the fulness of the material to the West" (S. 148), läßt Sommerville als Schlußsätze gelten. Diese Thematik wird ausführlich behandelt; unberücksichtigt jedoch bleibt die Rezeption Tagores im Ausland.

In den folgenden Dissertationen bildet dagegen gerade diese den Schwerpunkt, zunächst die Rezeption in England, dann die in den Vereinigten Staaten: 2) Harold Marvin Hurwitz, „Rabindranath Tagore and England" (University of Illinois, 1959); 3) Sujit kumar Mukherjee, Passage to America: The Reception of Rabindranath Tagore in the United States, 1912-1941 (University of Pennsylvania, 1963).

Diese beiden Titel verdeutlichen die „geographische" Forschungslücke, nämlich die Rezeption Tagores in Deutschland. Doch diese Lücke scheint sich sofort zu schließen, sieht man auf den Titel der vierten

Dissertation: 4) Nabaneeta Sen, „The Reception of Rabindranath Tagore in England, France, Germany and the United States" (Indiana University, 1964). Die Notwendigkeit einer weiteren Untersuchung in diesem Gebiet scheint sich zu erübrigen. Schon in der Zielsetzung selbst könnte eine gewisse Wesensähnlichkeit zwischen der Dissertation von Sen und der vorliegenden Forschungsarbeit auffallen. Bei Sen heißt es im Vorwort: „It examines the nature of the reception and then attempts to explain the causal factors involved", und eine Analyse der „effects of the quality of Tagore's translations" wird auch durchgeführt (S. IV). Aber dennoch behält die vorliegende Arbeit über Tagores Rezeption in Deutschland ihre wissenschaftliche Gültigkeit. Um einen wichtigen Aspekt zu nennen, soll noch einmal auf Sens Vorwort hingewiesen werden, wo die Autorin folgendes gesteht: „... unfortunately, the author's inability to read German confined the German materials strictly to reliable translations. Hence German newspapers could not be exploited for research purposes" (S. IV). Nach intensiver Beschäftigung mit der Sen-Arbeit stellt man fest, daß sie im Grunde genommen über Tagores Rezeption in Deutschland wenig Neues zu sagen hat. Denn ihre Ergebnisse entsprechen zum großen Teil denen, die Alex Aronson bereits in den vierziger Jahren erreicht hatte. Zudem zitiert sie ausführlich aus zwei Sammelwerken: 1) Rabindranath Tagore 1861-1961. A Centenary Volume,[11] und 2) Rabindranath Tagore in Germany. A Cross-section of Contemporary Reports 1921-1931.[12] Sens Hauptinteresse gilt offensichtlich dem anglo-amerikanischen Raum. Es ist allerdings bemerkenswert, daß keine der obengenannten Dissertationen, die schon vor Sen das Thema behandelt haben, in ihrer Bibliographie erwähnt sind.

Wie Aronson beschäftigt sich auch die Arbeit von Sen mit den politischen Faktoren, die in der Rezeptionsgeschichte Tagores im Ausland ausschlaggebend gewesen sind. Sen geht, wie im Vorwort angekündigt, auf die Frage nach der Qualität der Übersetzung aus dem Bengalischen ins Englische ein, jedoch unternimmt sie keine detaillierte Untersuchung und fällt einige allgemeine Urteile. Da Sen die Frage der deutschen Übersetzungen nicht berücksichtigen kann, bleibt das hier zu erörternde Thema weiterhin aktuell und verlangt nach einer wissenschaftlichen Behandlung.

Nabaneeta Sen bemüht sich nachzuweisen — und darin liegt auch das Verdienst ihrer Untersuchung —, daß eine bestimmte Gattung innerhalb des Werkes von Rabindranath Tagore sowohl den Ruhm als auch den Niedergang des Dichters im Ausland beeinflußt habe. Diese sei die übersetzte Prosa des Dichters, die Sen als „Books of Essays" betrachtet und in drei Kategorien unterteilt, um festzustellen, daß die religiösen Elemente und die der „East-West Questions" in den Prosaschriften für die Rezeption Tagores im Ausland maßgeblich seien. Eine allgemeine Untersuchung der Ergebnisse von Sen ist hier nicht am Platze; es muß jedoch bemerkt werden, daß Sens Schlußfolgerungen, die sich auf die deutschen Übersetzungen beziehen, nicht überzeugend genug sind. 28 Werke von Rabindranath Tagore erschienen zu seiner Lebzeit in deutscher Sprache, und 14 davon rechnet Sen zu den „Books of Essays." Drei von diesen, Sadhana, Nationalismus und Flüstern der Seele, enthalten nach Sen die Elemente der Religiosität und der Ost- und - West-Annäherungs(?)problematik. Gewiß haben Der Nationalismus und Sadhana in Deutschland großes Aufsehen erregt und einen gewissen Erfolg gehabt, aber sie sind keinesfalls mit den folgenden Werken vergleichbar: Der Gärtner, Das Heim und die Welt, Gitanjali und Das Postamt. Die Auflagenhöhen der

Werke Der Gärtner und Das Heim und die Welt, auf die im nächsten Kapitel kurz eingegangen wird, können davon zeugen, daß weder der Nationalismus noch Sadhana jemals den breiten Leserkreis wie jene zwei Bände gehabt haben. Sowohl Sadhana als auch der Nationalismus enthalten eine Reihe von Aufsätzen, in denen Tagore die politische Haltung der drei Länder England, Amerika und Japan scharf kritisiert hat. Während seiner Besuche in den U S A, Europa und Japan trug Tagore diese Aufsätze vor und gewann dadurch eine große Anhängerschaft. Es lag natürlich an der Zeit, in der Krieg, Nachkrieg und Kriegesvorbereitung als Hauptmerkmale galten, daß diese Schriften gierig aufgenommen wurden. Damit ist aber über die Einschätzung des dichterischen Werkes von Tagore im Ausland noch nichts ausgesagt. Mit großer Begeisterung und tiefer Achtung haben die Deutschen das literarische Werk von Tagore aufgenommen. Darum steht Sens Behauptung, daß manche Prosawerke, dank einer bestimmten Thematik, eine entscheidende Rolle in der Aufnahme Tagores im Ausland gespielt haben, auf schwachem Boden.

Tagores allumfassender Begriff der Liebe, der als Leitmotiv in seinen meisten Werken auftritt, hat in den zwanziger Jahren auf die Trost und Liebe suchenden Deutschen eine äußerst starke Wirkung ausgeübt. Das wird von Sen kaum erwähnt. Das Romantisch-Symbolische, das Mystische und das Exotische sind die Hauptelemente in Tagores Werken, und das schien der Aufnahmebereitschaft der Deutschen besonders entgegenzukommen.

Letztlich müssen noch zwei weitere Punkte erwähnt werden. Es kann nirgends belegt werden, daß das Buch Flüstern der Seele irgendwelchen großen Erfolg in Deutschland gehabt hatte, wie Sen behauptet. Und zum anderen bleibt die Tatsache unerklärlich, daß bei Sen auch Dramen

unter der Kategorie „Books of Essays" auftreten. Sie verlieren doch die Eigenschaft ihrer Gattung nicht, nur weil sie in Prosa geschrieben sind.

Alokeranjan Dasgupta vergleicht die beiden großen Dichter Goethe and Tagore in seinem Buch dieses Titels[13] und geht auf die Thematik der Aufnahme Tagores in Deutschland überhaupt nicht ein.

Schließlich untersucht die schon in der Einleitung erwähnte Dissertation von Vridhgiri Ganeshan die indisch-deutschen Beziehungen um 1900; in diesem Rahmen werden die Einflüsse Indiens auf deutsche Dichter besprochen. Tagores möglicher Einfluß auf Stefan Zweig und Hermann Graf von Keyserling wird angedeutet. Ganeshan kündigt in diesem Buch ein neues Werk an, und zwar die „Tagoreerlebnisse der Deutschen." Eine Anfrage beim Bouvier-Verlag in Bonn, wo die Arbeit Ganeshans erscheinen soll, hat ergeben, daß das angekündigte Werk noch nicht auf dem Verlagsprogramm stehe.

I DIE REZEPTION TAGORES IN DEUTSCHLAND

1. DER NOBELPREIS UND DIE DEUTSCHE PRESSEREAKTION

Rabindranath Tagore ist „1913 durch die (von ihm selbst veranstaltete) englische Übersetzung seiner Werke in Westeuropa bekannt, in den ersten Nachkriegsjahren eine modische Größe, danach ebenso schnell vergessen worden; ..."[1] Diese kurze Angabe gibt keinerlei Information über den Grund für Tagores Bekanntwerden in Europa. Am 13. November 1913 wurde dem indischen Dichter der Nobelpreis für Literatur verliehen,[2] was in Europa, besonders in Deutschland, großes Aufsehen erregte. Die deutsche Presse nahm, fast ohne Ausnahme, den Beschluß der Stockholmer Akademie kritisch auf; das dichterische Können Tagores wurde angezweifelt. Neben Tagore standen Thomas Hardy, Anatole France und Peter Rosegger auf der Kandidatenliste. Die Entrüstung der Deutschen kann dadurch erklärt werden, daß der deutsch-österreichische Autor Peter Rosegger den Preis nicht erhielt. Manche Pressemitteilungen und Besprechungen zeigen deutlich, mit welcher Mißbilligung die Deutschen die Preiskrönung des indischen Autors akzeptierten.

Die führende Berliner Zeitung Der Tag schreibt am 13. November 1913:

> „Die Nachricht von dem Beschluß der Stockholmer Akademie kam ziemlich überraschend, da zahlreichen, übereinstimmenden Meldungen zufolge als der aussichtsreichste Kandidat für den Nobelpreis in diesem Jahr der bekannte deutsch-österreichische Dichter Peter Rosegger galt. ... Man wird die Entscheidung der Stockholmer Richter mit einiger Verwunderung aufnehmen, da Rabindranath Tagore sicherlich zu den noch am wenigsten bekannten Erscheinung der Weltliteratur gehört."

Die Pressemitteilung ist recht ausführlich und bespricht auch den Gedichtsband Gitanjali, der dem Autor die Auszeichnung verschafft hatte. Die Gedichte werden mit Psalmen verglichen. Tagore sei „ein religiöser Dichter, wenn man will, der aber die unerschöpfliche Schönheit der irdischen Welt besingt." Gitanjali war in Deutschland noch unbekannt, deshalb fragt man sich, wie weit jene Äußerungen über den Autor und seine Gedichte fundiert waren.

Ironisch klingt die Mitteilung der Leipziger Neueste Nachrichten:

> „Die Ausgrabung der indischen Wundergröße zur Verwendung des diesjährigen Nobelpreises für Literatur hat in der ganzen gebildeten Welt ein befremdetes Kopfschütteln hervorgerufen, das sich immer noch nicht gelegt hat."

Hier ist das „immer noch nicht" auffallend, denn die Notiz stammt vom 14. November 1913. Die Süddeutschen Monatshefte machten eine relativ distanzierte Bemerkung: „Diese Preisverleihung macht auf Fernstehende einen snobistischen Eindruck. Sie zweifeln sehr, daß sie den Absichten des Stifters entspricht."[3]

Ein schärferer Angriff wird in der Neuen Freien Presse geführt, wo die Überschrift lautet: „Der Einsiedlerpreis."

> „Von dem Inder Rabindranath Tagore... hat die abendländische Kulturwelt bisher so gut wie gar nichts gewußt, und die Nachschlagewerke wissen von ihm wenig mehr zu erzählen.... Diese literarischen Königssucher [setzen] den schimmernden Goldreif auf ein Haupt ...., das bisher beinahe der ganzen lesenden Welt unsichtbar geblieben ist.... Weltfremde Einsiedler haben einen Einsiedlerpreis zuerkannt. Aus uns spricht keineswegs etwa gekränkter Nationalstolz, weil die Nobel-Preis-Richter unseren Landsmann Rosegger... zur Seite geschoben haben."

Der Bericht verliert weiterhin die objektive Perspektive und fährt fort:

> „Der skandinavische Norden sehnt sich nach Indiens Farbengluten und tropischen Mysterien... Die weiten Volksschichten aber werden mit diesem Richterspruch wenig oder garnichts anzufangen wissen, und es ist kaum anzunehmen, daß Rabindranath Tagore, der Nobel-Preis-Gekrönte, den Weg in die große Leserwelt des europäischen Westens finden wird.... Ob nur die exotische Buddhistenmode Rabindranath Tagore den Preis verschafft hat, oder ob nicht vielleicht auch Englands Indienpolitik die Krönung des bengalischen Dichters gern sah, bleibt das Geheimnis der Stockholmer Preisrichter, die einen neuen Lord Byron geschaffen haben: ‚Ich erwachte eines Morgens, und siehe da, ich war berühmt.'"[4]

Man stellte buchstäblich die Frage: „Warum ehrte man nicht Peter Rosegger?" Tagores Gitanjali enthält Gedichte, die von der Presse als „schwächliche Stimmungsbilder" gedeutet werden, die „nicht einmal eine Größe fünften oder sechsten geschweige ersten Ranges vermuten" ließen. „Es scheinen bei der Verleihung des Literaturpreises sonderbare Einflüsse, Strömungen, Gegenströmungen, Rücksichten, Eifersüchteleien, Verstimmungen persönlicher Natur zu obwalten. Der Inder scheint EIN IN LETZTER STUNDE VORGESCHOBENER VERLEGENHEITSKANDIDAT" zu sein.[5]

Die Reaktion der deutschen Presse auf die Nobelpreisverleihung war, wie vom obigen Zitat hervorgeht, recht subjektiv. Selbst Deutschen wie Erich Mühsam schien jene Pressereaktion „unverständlich."

> „Warum die Zeitungen wegen der Erteilung des Nobelpreises an Rabindranath Tagore böse sind, ist mir unverständlich. Man hatte die Kandidatur Rosegger aufgestellt. Nun daraus nichts geworden ist, grollt man."[6]

Es wurde mehrfach gefragt, wie weit Prinz Wilhelm von Schweden den Beschluß der Stockholmer Akademie beeinflußt hätte. 1912 machte der Prinz eine Reise nach Indien und schrieb in seinem Reisebuch über Indien, Wo die Sonne leuchtet (1913) von einem Besuch bei Rabindranath Tagore:

> „Ich danke es dem Zufall, daß ich die Bekanntschaft des indischen Dichters Rabindranath Tagore machen durfte.... Niemals habe ich solch weihevolle Augenblicke in meinem Leben gekostet wie in dem Heim des indischen Dichters Rabindranath Tagore."[7]

Erst nachdem Tagore durch den Nobelpreis ausgezeichnet wurde, zitierten mehrere führende deutsche Zeitungen aus jenem Reisebuch und suchten einen Zusammenhang zwischen der Reise des Prinzen und dem unerwarteten Erfolg des Inders.

Frederik von Eeden, zweifellos einer von den Tagore-Kennern, findet die Preisverteilung an Tagore vollkommen gerechtfertigt und begründet seine Meinung ausführlich:

> „Die ganze Bedeutung der Verleihung ist heute noch kaum zu übersehen. Jeder, der unsere heutige Weltkultur mit weitschauendem Blick betrachtet, muß zugeben, daß okzidentalische und orientalische Kultur einander brauchen und einander ergänzen müssen.... und nun zum ersten Mal in der Geschichte der modernen Kultur, hat eine offizielle Anerkennung dieser orientalischen Überlegenheit stattgefunden. Denn dieses muß man wohl beachten: die Bedeutung von Tagore liegt nicht darin, daß er hübsche indische Nationalverse schreibt, die nur von einzelnen Literaten und Ästheten geschätzt werden können! Das wäre eine durchaus falsche Ansicht. Tagore ist ein Ethiker, Prophet, Tatenmensch und Gottsucher.... Sinnlichkeit kennt er so wie Augustinus und Franziskus und Dante sie gekannt haben.... Aber Tagores Weisheit hat etwas

> Frischeres, Reineres, Einfacheres als die der alten Mystiker... Er ist ganz Mensch wie wir mit Schwächen und Unvollkommenheiten, aber begnadet durch eine unmittelbare göttliche Inspiration, wie sie kein zweiter lebender Dichter aufweist..."[8]

Aus dem Zitat geht hervor, daß es von Eeden vor allem daran gelegen war, den Menschen Tagore allseitig darzustellen. Ähnlich sind die Bemühungen von Emil Engelhardt zu verstehen, der sich intensiv mit dem Werk und der Person Tagores befaßt hatte.[9]

1916 schrieb der bis dahin bereits anerkannte Tagore-Experte Heinrich Meyer-Benfey rückblickend über die Nobelpreisverleihung:

> „Die Zuerkennung des literarischen Nobelpreises an den bengalischen Dichter Rabindranath Tagore (eigentlich Thakur) hat eine Bedeutung, die bisher noch nie die Entscheidung eines Preisgerichtes gehabt hat. Denn diese Ehrung bedeutet nicht, wie sonst, die Bestätigung eines bereits anerkannten Ruhmes, sondern die Entdeckung eines Dichters, der bis dahin für das allgemeine Bewußtsein Europas überhaupt nicht vorhanden war, dessen Namen sogar nur ganz wenige kannten. ... Das Erscheinen dieses Dichters ist das merkwürdigste literarische Ereignis unserer Zeit. Aber er gehört zugleich zu den wunderbarsten Phänomen aller Zeiten."[10]

Aber ohne den jungen Verleger der Expressionisten, Kurt Wolff, wäre es den Tagore-Verehrern wohl nicht gelungen, den indischen Autor dem deutschen Leser zugänglich zu machen.

2. KURT WOLFF

Es ist ausschließlich das Verdienst von Kurt Wolff, der die Werke von Rabindranath Tagore aus dem Englischen ins Deutsche übersetzen ließ, daß Tagore im deutschen Leserkeis bekannt und berühmt wurde. Bereits am 15.11. 1913 schrieb Wolff an Franz Werfel: „Sie können mir gratulieren. Ich habe die Autorisation für die deutsche Ausgabe des mit dem Nobelpreis gekrönten Werkes Gitanjali von Rabindranath Tagore erworben. Die Übersetzung ist auch schon fertig. In 10-Tagen werde ich das Buch herausbringen."[11] Zweifellos ist Kurt Wolff derjenige, der den überwältigenden Erfolg Tagores in Deutschland herbeiführte. Denn die ersten skeptischen Ausführungen über Tagore wurden offensichtlich bald vergessen, nachdem das Werk in deutscher Fassung vorlag. „Seit Kurt Wolff Tagores Werke herausgebracht hatte, gab man seine Gedichte von Hand zu Hand."[12] Die Einzelausgaben erwiesen sich für den Verleger als so lohnend, daß er 1921 eine ausgewählte, achtbändige Werkausgabe herausbrachte. Wolffs eigene Aussage über Tagore liefert den Beleg dafür, daß der indische Dichter für den deutschen Verlag auch finanziell ein Erfolg war.

> „Die heute kaum mehr vorstellbare Faszinationskraft dieses indischen Dichters und Philosophen übte weite Wirkung, und daher konnte der Verlag die Werke Tagores in zahlreichen Einzelausgaben und schließlich noch in einer achtbändigen Gesamtausgabe verbreiten."[13]

Sein Interesse an Tagore war von geschäftlicher Art, gesteht Kurt Wolff in seinem Gratulationsbrief an Boris Pasternak, dem 1958 der Nobelpreis zuteil wurde.

> „Am Beginn meiner Verlagstätigkeit hat ein Autor des Kurt Wolff Verlags, Rabindranath Tagore, den Nobelpreis bekommen. Das hat mich damals vor allem sehr egoistisch als große Hilfe für ein junges Verlagsunternehmen gefreut; dem alten indischen Asketen habe ich den Preis gewiß gegönnt, aber es war nicht so wichtig, man hätte auch einen anderen Autor wählen können."[14]

Aus der obigen Äußerung wird deutlich, daß das dichterische Können Tagores dem jungen Verleger einerlei war. Er sorgte dafür, daß die Werke des ausländischen Autors so unmittelbar nach der Nobelpreisverleihung auf dem deutschen Büchermarkt vorhanden waren. „Ein wirklicher Publikumserfolg gelang dem Verlag mit Rabindranath Tagores Werken, von denen bis Ende 1923 über eine Million Exemplare verkauft wurden", schreibt Wolfram Göbel in seiner Dissertation „Kurt Wolff-Verlag."[15]

Es ist nicht feststellbar, ob Wolff darum bemüht war, Tagores Werke direkt aus der Originalsprache, Bengali, ins Deutsche übersetzen zu lassen. Man erfährt aus Kurt Wolffs Briefwechsel, daß er Rilke als Übersetzer für die zweite Auflage des Gitanjali gewinnen wollte; nach einiger Überlegung lehnte Rilke das Angebot ab, obwohl er „in der Sache selbst.... eine Menge Versuchung" empfand.[16] Wolff war wohl mit der ersten Übersetzung der Gedichte nicht vollkommen zufrieden, sonst würde er sich nicht an Rilke gewendet haben.[17]

3. EINIGE HAUPTWERKE TAGORES IN DEUTSCHLAND

Tagore wurde in Deutschland hauptsächlich als Lyriker bekannt. Gitanjali, das den Untertitel „Sangesopfer" trägt, ist eine Sammlung von 103 religiös-mystischen Gesängen, die vom deutschen Publikum regelrecht

verschlungen wurden. Die hohe Auflagezahl des Werkes beweist, daß Kurt Wolff in dem Nobelpreis-gekrönten Autor einen „Bestseller" erworben hatte.[18] Die unten angeführten Zitate aus den Werkbesprechungen verdeutlichen, was für einen Anklang das bekannteste Werk Tagores, Gitanjali, 1913 in Deutschland gefunden hat.

> „.... Der Grundzug seines mystisch-philosophischen Sangesopfer ist eine jauchzende Bejahung der Welt und des Lebens, im Gegensatze zu den Heiligen und Dichtern des Nirwana.[19]

In einer anderen Werkrezension heißt es:

> „Zuweilen muß man bei der Lektüre unwillkürlich an .... den heiligen Franziskus von Assisi denken, denn eine glutvolle mystische Sehnsucht schwingt sich auf in strömenden Rhythmen. Nicht in rotbrauner Pilgerkutte kommt Tagore daher gewandelt, mit dem Hochzeitskleid schmückt sich der Gottsucher."[20]

Eine spätere Buchbesprechung (1915) zeigt, daß Gitanjali von den deutschen Lesern nach wie vor sehr geschätzt wurde.

> „Psalmen köhnte man die reimlosen Gesänge schon wegen ihrer häufig vorkommenden äußeren Form in Strophe und Gegenstrophe nennen... Der Stil in diesen kleinen Liedern ist unverkennbar wie der, der die griechische Kunst und Dichtung auszeichnete, urwüchsig in all seiner Verfeinerung. Die überaus sparsam gebrauchten Bilder sind von der Plastik eines Reliefs, und die mythenbildende Phantasie ist aus der fernen Werdezeit der Dichtkunst. Eine neue ursprüngliche Welt spricht darin zu uns so ungezwungen und unmittelbar, daß es doch, nicht wie etwas ganz Neues anmutet, sondern wie eine Renaissance."[21]

Die Werke Tagores erschienen auch in den Kriegsjahren. Der Gedichtband Der Gärtner, eine Sammlung von Liebesliedern und Lebenslyrik,[22] erregte

auf dem deutschen Büchermarkt großes Aufsehen. Innerhalb weniger Monate wurde die 3. Auflage gedruckt. Als das Buch im Jahre 1915 erschien, lag die Auflage zwischen ein bis dreitausend; in den folgenden Jahren steigerte sich die Zahl; 1919: 25 bis 34,000, und 1921: 58,000; mit 110,000 erreichte die Auflage im Jahre 1922 eine fast unglaubwürdige Zahl. Diese hohe Zahl hält bis 1926 an.

Der zunehmende Mond mit dem universalen Thema „Mutter und Kind" wurde vom deutschen Publikum gut aufgenommen; denn auch dieser Band wird in einer beträchtlichen Höhe aufgelegt.

1919:	7 - 11,000
1921:	26,000
1922:	46,000
1924:	46,000
1926:	46,000

In den Besprechungen dieses Bandes tauchen impressionistische Bilder mit religiösem Gepräge auf.

> „Unendlich zarte Pastellbildchen vom Kinde malt uns dieses Buch; irdische Madonnenbildchen, Miniaturen auf indischem Elfenbein vergleichbar, von orientalischem Formen- und Farbensinn erzeugt. Rührende und liebliche Augenblicksaufnahmen aus der traumhaft weiten, silbern tauigen Flachlandschaft der Kinderseele.... Das ganze durchwärmt von Güte und umstrahlt von menschlicher Reinheit und Seelenvornehmheit.... Oft trifft man auf Worte voll stiller Heilandsweisheit..."[23]

Besonders großes Interesse erweckten die beiden Bände Der Gärtner und Die Gabe des Liebenden, die zu Bestseller-Geschenken wurden. Eine Sonderausgabe von der Gabe des Liebenden von nur 350 Exemplaren wurde für 375 Mark verkauft.

Allein dieser Riesenerfolg der Lyrikbände genügte vollkommen, um das hohe Ansehen Tagores in Deutschland zu bestätigen. Hinzu kamen manche Prosa- und dramatischen Werke, die dem Dichter weitere Anerkennung verschafften. Zu den bekanntesten Prosawerken von Tagore in Deutschland zählen Das Heim und die Welt, Der Nationalismus und Sadhana. Der Roman Das Heim und die Welt ist zweifellos mit einer Auflagenhöhe von 190,000 Exemplaren (1922-26) das meist-gelesene Werk von Tagore in Deutschland. Das Buch erwies sich als Fundgrube aktueller Thematik (Politische Auseinandersetzung, Rolle der Frau im „Heim und in der Welt" u.a.) und war damit für die Leserschaft zur Zeit der Weimarer Republik besonders anziehend.

Der Erfolg der Sadhana[24] und des Nationalismus[25] ist allein zeitbedingt zu verstehen. In diesen Werken setzt sich der Schriftsteller mit politischen (Ost-West-Politik) und religiösen Problemen auseinander. Da solche Themen kaum von dauerhaftem Interesse sein können, war der übersteigerte Buch-Erfolg in wenigen Jahren vorbei. Tagore-Anhänger wie Stefan Zweig verübelten dem Autor Schriften wie Sadhana.[26] In der Rezeptionsgeschichte Tagores ist die Wirkung dieser beiden Werke kaum zu überschätzen. Es ist nämlich die Popularität jener Bände, die das Bild Tagores in Deutschland wesentlich bestimmte und ihn zu einer Erlöser- und Trösterfigur machte.

Es lag sicherlich wiederum an der Zeit, daß einige Dramen von ihm recht bekannt wurden. Bereits 1914, bevor Tagores dramatisches Schaffen in Deutschland weit verbreitet war, schrieb Das literarische Echo:

> „... die Vertreter der Nobelpreisstiftung wußten offenbar, was sie taten. Sie wußten, daß Tagore mehr ist als nur ein

> bengalischer Troubadour, der zu seinen lyrischen Ergüssen auch gleich eine eigene Musik komponiert. ... Sie wußten, daß Tagores Lyrik nur einen kleinen Teil seiner literarischen Tätigkeit ausmacht. Sie wußten, ... daß er sich als Philosoph wie als Historiker, als Journalist wie als Dramatiker das höchste Ansehen erworben hat unter seinen Landsleuten. UND GERADE SEINE DRAMATISCHEN ARBEITEN MÖGEN DEN ANSCHLAG GEGEBEN HABEN FÜR SEINE WAHL."[27]

Es ist allerdings schwer erklärlich, warum nur vier von den acht ins Deutsche übersetzten Dramen aufgeführt wurden. Da jene vier Stücke den Kern dieser Arbeit bilden, sollen die vergleichenden Auflagezahlen angesehen werden

	CHITRA	DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER	DAS OPFER	DAS POSTAMT
1919:	5 - 6,000	-	8,000	2 - 3,000
1921:	16,000	6,000	8,000	8,000
1922:	31,000	28,000	8,000	23,000
1924:	21,000	28,000	8,000	23,000
1926:	21,000	28,000	8,000	23,000

Das Drama Chitra ist bis 1922 in Deutschland zweifelsohne das beliebteste Lesedrama von Tagore. Bald darauf, das geht aus den obigen Zahlen hervor, wächst der Leserkreis für das religiös-symbolische Schauspiel Der König der dunklen Kammer. Kein anderes der vier Dramen hat drei Jahre lang eine solch hohe Auflagezahl gehabt. Das Postamt, das den Dichter in Deutschland als Dramatiker sehr bekannt machte, wurde ein großer Erfolg nicht nur auf der Bühne sondern auch beim Lesepublikum. Das Opfer,

das den hinduistischen Glauben an die Göttin Kali in den Vordergrund stellt und in dem Tagore seine Anschauungen über Liebe und Glaube dramatisch gestaltet, hat in Deutschland weder einen großen Leser- noch Zuschauerkreis gefunden. Hier (wie auch bei allen anderen Stücken, aber doch nicht in demselben Maße) wird eine Kenntnis des sozio-kulturellen Hintergrunds vorausgesetzt. Das hat sich bei der Aufnahme des Opfers, wie weiter unten gezeigt werden wird, bemerkbar gemacht.

Hiermit taucht die Frage nach dem sozio-kulturellen Hintergrund in Deutschland auf, der die Aufnahme Tagores überhaupt ermöglichte. Eins ist vor allem festzuhalten: sowohl die hohen Auflagezahlen als auch die Bühnenerfolge, die im nächsten Kapitel statistisch belegt werden, fallen in die gleichen Jahre, und zwar zwischen 1921-1925. Aus den statistischen Belegen ergibt sich eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Untersuchung, daß Rabindranath Tagore nämlich am Anfang der zwanziger Jahre in Deutschland den Gipfel des Ruhmes erreicht hat.

4. DER SOZIO-KULTURELLE HINTERGRUND

In der vorliegenden Abhandlung wird auf die geistigen Beziehungen zwischen Indien und Deutschland nicht eingegangen,[1] da die Aufnahme indischer literarischer Werke in Deutschland durchaus nichts Neues ist. Auch indische Dramen hat es auf deutscher Bühne gegeben, denn vor Tagore wurden klassische Stücke wie Śakuntala und Vaśantaśena aufgeführt. Das einmalige an der „Rezeption Tagores in Deutschland" ist darin zu sehen, daß kein anderer orientalischer Dichter in Deutschland ein solches Ansehen genossen hat wie Rabindranath Tagore.

Die geistige Aufnahmefähigkeit des Lesers hängt von seinem sozio-kulturellen Hintergrund ab. Auch die Dimensionslosigkeit der Rezeption Tagores in Deutschland kann zum großen Teil im Zusammenhang mit der sozio-kulturellen Situation des deutschen Lesers jener Zeit verstanden werden.[2] Eine Aufzählung der historisch-politischen Fakten, die die Weimarer Republik charakterisieren, erübrigt sich hier, da die Information darüber allgemein und leicht zugänglich ist. Es soll jedoch ein kurzer Überblick darüber gegeben werden, wie die sozio-kulturellen Verhältnisse im damaligen Deutschland aussahen.

Der Industrialisierungsprozeß um die Jahrhundertwende verunsichert die etablierte bürgerliche Gesellschaft Deutschlands. „Obwohl im sozialen Bereich durch die Gewerkschaften gewisse Erleichterungen geschaffen werden, entsteht im persönlichen und privaten Leben eine spürbare Entfremdung gegenüber den überlieferten Sitten und Bräuchen.... Traditionelle Werte werden in Frage gestellt, religiöse Werte werden duch den Darwinismus und

die Kritik Feuerbachs am Christentum erschüttert."[3] Die verwirrte Jugend sucht nach neuen Werten, die sie auch zum Teil in den ausländischen literarischen Werken zu finden glaubt. Es zeigt sich eine ausgesprochene Vorliebe für die russische, skandinavische und orientalisch-exotische Literatur. Der verlorene Krieg und die mißlungene Revolution bestärken die Sehnsucht nach einer höheren geistigen Existenz.[4] Kurt Sontheimer geht in seinem Aufsatz, „Weimar — ein deutsches Kaleidoskop",[5] eingehend darauf ein, den kulturpolitischen Hintergrund der Weimarer Republik zu beschreiben. Er schreibt: „... Die Vielseitigkeit und Vielfalt des geistigen und kulturellen Lebens schuf eine Atmosphäre gesteigerter Sensibilität"; es herrscht ein Eindruck des Chaos, „der eben durch diese Vielfalt hervorgerufen wurde." Sontheimer führt weiter aus: „... die Lebendigkeit, der Reichtum und das überdurchschnittliche Niveau des kulturellen Lebens der Weimarer Republik erklären sich vornehmlich aus der Spannung, die aus unvereinbaren, vorübergehend gleichwohl produktiven Gegensätzen herrührt."[6]

Indien übte seit jeher eine Anziehungskraft auf deutsche Gelehrte und Dichter aus. Am Anfang der zwanziger Jahre strebten viele Deutsche nach einem Idealbild von Indien, einem Land der „goldenen Unschuld, der ungeteilten Religion, Philosophie und Kunst."[7] Die Rezeption Tagores in jener Epoche ist „die Bestätigung einer Sehnsucht des europäischen Menschen nach Kultur... Über die verwirrende Relativität Europas wirft er ein silbernes Licht...",[8] schreibt Otto Zarek. Da es sich in dieser Arbeit hauptsächlich um die in Deutschland aufgeführten Stücke von Rabindranath Tagore handelt, ist es sinnvoll, einen Blick auf die Theatersituation der Weimarer Republik zu werfen.

5. DIE THEATERSITUATION DER WEIMARER REPUBLIK

Rabindranath Tagore bezeichnet man häufig als einen, „der die hektischen Kunstübungen des literarischen Expressionismus wie eine leise, sänftigende Stimme begleitete und dessen Ruf nach Menschlichkeit und Einheit der Welt mit der indischen Melodie zu variieren schien."[9] Zwar wurde der Name Tagore mit dem Expressionismus assoziiert, er machte jedoch in der expressionistischen Epoche keinen überwältigenden Eindruck auf die Deutschen. Erwähnungswert ist trotzdem, daß selbst in den Kriegsjahren Werke von Tagore in regelmäßigen Abständen bei seinem deutschen Verleger, dem Kurt-Wolff-Verlag, erschienen, Zwei seiner Stücke, Chitra (1916) und Das Postamt (1918). wurden aufgeführt. Tagores großer Erfolg kam erst 1921, als der Inder zum ersten Mal durch Deutschland reiste. Der Expressionismus als literarische Bewegung war schon vorüber, aber in der Theaterszene herrschten noch Dramatiker der expressionistischen Zeit wie Walter Hasenclever, Georg Kaiser, Paul Kornfeld, Carl Sternheim, Ernst Toller und viele andere. Am Anfang der zwanziger Jahre bemerkte man eine gewisse Müdigkeit beim Publikum, das offenbar der deprimierenden expressionistischen Stücke[10] überdrüssig geworden war und sich nach etwas Neuem sehnte. Einige Expressionisten fanden in Tagores Stücken „Expression, Ausdruck eines weltweiten und weltoffenen Humanismus, nach dem auch der deutsche Expressionismus strebte...."[11]

Günther Rühle unterstreicht den exotischen Zug im Expressionismus, der dazu geführt habe, daß solche „mystischen Stücke wie Tagores Das Postamt, Der König der dunklen Kammer und die Bearbeitung des indischen Vasantasena-Stoffes zu umjubelten Erfolgen" auf der deutschen Bühne

wurden.[12] 1921-1923 fanden die Stücke von Tagore einen begeisterten Anklang beim deutschen Publikum. Aber kurz darauf vollzieht sich auf der Theaterszene eine Wandlung, die für die Rezeption der Stücke von Tagore entscheidende Konsequenzen haben sollte. Um 1922 setzt das „Neusachliche Drama" ein, das für die Bühne zum „Versuchsneuland" wird. Infolgedessen nahm das Interesse an Ausländischem und Exotischem erheblich ab. Deutsche Dramatiker und Regisseure wie Carl Zuckmayer, Lion Feuchtwanger, Bertolt Brecht, Max Reinhardt, Erwin Piscator und viele andere brachten Lebendigkeit auf die Bühne. Das „Tendenz-Drama", dessen Aufstieg in diese Zeit fällt, verbreitete sich rasch in Form der Zeitrevue, zum Beispiel Tollers Hoppla, wir leben! (1927) und Brechts Dreigroschen Oper (1928), der Enthüllungskomödie, zum Beispiel Hasenclevers Ehen werden im Himmel geschlossen (1928), oder auch als Lehrstück, zum Beispiel Brechts Die Maßnahme (1931) und Wolfs Tai Yang erwacht (1931). Thomas Koebner sieht eine Verbindung zwischen dem dramatischen Genre und der sich wandelnden politischen Situation in Deutschland.

> „1929 bis 1930 nahm im politischen Leben der Weimarer Republik Spaltung, Unversöhnlichkeit und Agressivität zu. Deren Rückwirkung auf das literarische Leben kehrte die Krise des Liberalismus um so stärker in den Dramen hervor... .... Die Dramatiker lernten die Ablehnung — Ablehnung jener Vergangenheit.... Das Schlagwort von der Tendenz der Dramen drängte sich vor."[13]

Das engagierte Theaterleben hält bis zum Ausgang der Weimarer Republik an. Stücke wie Das Postamt oder Der König der dunklen Kammer bilden einen starken Kontrast zur zeitgemäßen Dramenproduktion. Die auffallend schnelle Abnahme des Interesses an dem Dramatiker Rabindranath Tagore ist von der

damaligen Theatersituation Deutschlands nicht zu trennen. Die Begeisterung für Tagore in der ersten Phase der zwanziger Jahre kann durch die Vorliebe für alles Exotische, die die Zeit auszeichnet, zum großen Teil erklärt werden. Hierzu bietet die Arbeit von Wolfgang Reif[14] ausführliches Dokumentationsmaterial.

6. DER EXOTISMUS

Das kleine Literarische Lexikon erklärt "exotisch" als "fremdländisch". Wolfgang Reif, der den Höhepunkt des Exotismus in Deutschland zwischen 1900 und 1924 sieht, behauptet, daß der Erste Weltkrieg für die Entwicklung des Exotismus einen bedeutenden Einschnitt bedeutete.[15] Bereits um die Jahrhundertwende lagen "die wichtigsten indischen und chinesischen Dichtungen und religiösen Texte in Übersetzungen"[16] vor. Auch Werner Altmeier spricht in seiner Dissertation von einem "neu erwachten Interesse für den fernöstlichen Kulturkreis in der Nachkriegszeit in Deutschland... Es ist das quietistische der asiatischen Geisteshaltung, das jetzt nach den Schrecken des Krieges in den Wirren der Revolution einen neuen Reiz gewinnt."[17] Altmeiers Aussagen stützen sich auf die zahlreichen Zeitschriften, die sich seinerzeit stark "mit Kunst und Geistesleben der östlichen Kulturkreise"[18] beschäftigten.

Helmut Glasenapp verbindet den ersten Weltkrieg mit einer "Zunahme des Interesses am Morgenland, weil die enge politische und wirtschaftliche Verflochtenheit der Länder des Orients und Okzidents durch ihn sichtbar

wurde..."[19] Reif zeigt auf, daß im exotischen Zeitraum (1900-1924) die deutsche Reiseliteratur und sogar "die ausgesprochene Unterhaltungsliteratur ... die geheimnisvollen und mystischen Bereiche Asiens"[20] aufsuchen.

Wie man auch die Sehnsucht der Deutschen nach dem Exotischen erklären mag, es steht zweifellos fest, daß das "Fremdländische" die Deutschen sehr anzog. "Auch Rabindranath Tagore", schreibt Otto Zarek, war den Deutschen "lieb NICHT UM DES DICHTERISCHEN, SONDERN UM DES INDISCHEN WILLENS, weil das Atmosphärische, der Reiz des Räumlichfernen, die eigentümliche Anziehungskraft des noch nicht ganz Durchlebten auf sie stärker wirkt als das Erlebnis, als das Wesen, als die Essenz des Menschen selbst."[21] Als letztes kann erwähnt werden, daß Friedrich Lindemann den "fremdartigen Reiz" in Tagores Werken hervorhebt, der dem Talent des Dichters "eine eigene Note" verleiht und wodurch sich das Werk "scharf von europäischer Kunst trennt"[22].

Ein Gesamtbild des kulturellen Hintergrundes der Weimarer Republik gibt Peter Gays Buch, Weimar Culture: The Outsider as Insider[23], das von der Verfasserin als wichtige Dokumentation für den Zeitraum der Tagore-Rezeption in Deutschland des öfteren herangezogen wurde.

7. DER KULTURELLE ASPEKT: PETER GAY

Die schwärmerische Aufnahme des indischen Autors in Deutschland wird verständlicher, wenn man an eine verallgemeinernde Feststellung

Peter Gays denkt: "... the DICHTER occupied an exalted position in Germany..." (S. 65). Gay weist darauf hin, daß "... both before the Weimar Republic and during it, Poetry exercised a peculiar power over the German imagination" (S. 66). Als Grund seiner Aussage führt Peter Gay an: "... as the memoirs, heavily laden with testimony, show over and over again, the men of Weimar were particularly susceptible to Poetry" (S. 66). Gay bespricht die Werke und die Wirkung der deutschen Dichter wie Goethe, Schiller und Hölderlin. Diese Aufnahmebereitschaft der Deutschen für Gedichte überhaupt muß eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Aufnahme Tagores in Deutschland gewesen sein. Es waren die Gedichtbände von Tagore, die in Deutschland zuerst erschienen und sofort "Bestseller" wurden.

a) TAGORE ALS DICHTER UND PROPHET: DICHTUNG - RELIGION

Peter Gay versucht nachzuweisen, daß die Deutschen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts keine klare Grenze zwischen Dichtung und Religion setzten. Seiner Überzeugung nach gebe es

> "an intellectual style that raises Poetry to religious importance and degrades Religion to poetic feeling, permitting devotees to feel cultured without being materialists, and pious without being saddled with particular christian Dogmas ..." (S. 68).

Als Rilkes Duineser Elegien und Sonnette an Orpheus erschienen, schreibt Gay in einem anderen Zusammenhang, sei Rilke "raised into the heavens as a Seer and a Saint, 'a bringer of message and founder of a religion'" (S. 53).

Die Rezensionen von Tagores Werken zeigen deutlich, daß man auch bei ihm oft keine klare Trennungslinie zwischen Dichtung und Religion gezogen habe. Gitanjali, das erste in Deutschland bekanntgewordene Werk von Tagore voll überflutender Religiosität, vermittelte zweifellos das Bild eines religiösen Dichters; die weiteren Werke prägten jenes Bild noch tiefer ein.[24]

Martin Kaubisch entdeckt zum Beispiel in den „Hymnen Tagores", besonders in Gitanjali, „Offenbarungen einer religiösen Urbegnadigung und Urerlebniskraft, wie sie, in dieser quellenden Ursprünglichkeit und Erlöstheit, dem alten Europa seit langem verloren gegangen" seien.[25] Kaubisch sieht in Tagore gleichzeitig einen „Seher und Künstler", dem es gelinge, das „mystische Grunderlebnis von Gott, Welt oder Mensch" in dichterischen Formen wiederzugeben.

Allerdings betrachtet Kaubisch Tagore trotz der betonten Religiosität und des „Sehertums" als Dichter. Er behauptet, daß man schon auf so große Namen wie Hölderlin, Dostojewski oder auch Dante zurückgreifen müßte, um „diesem Inder Verwandtes oder auch Überragendes an die Seite" zu setzen. Tagore sei mit einer „unmittelbaren göttlichen Inspiration begnadet", und darum müsse „die gesamte religiöse und geistliche Lyrik des Westens, zumindest des letzten Vierteljahrhunderts — trotz Rilke, George und anderer nicht deutscher Seher-Dichter" verblassen.[26]

Peter Lippert, der die Bedeutung von Tagores Werken für die Christenheit — besonders für die katholische Kirche — hervorhebt, führt folgendes aus:

> „Von Tagore geht zunächst eine Verkündigung aus... Tagore ist ein religiöser Mensch in wirklich seltener Echtheit... der Gottesbegriff Tagores steht dem Monotheismus des Christentums sehr nahe, wenn er nicht völlig identisch damit ist."[27]

Waldemar Bonsels sieht in Tagore weder einen „sittlichen Heiland", einen „moralischen Führer", noch einen „Propheten"; er glaubt daran, daß Tagore „über seine künstlerisch-ästhetische Einwirkung hinaus niemals zu tiefer Bedeutung für die deutsche oder europäische Geisteskultur gelangen" würde. Bonsels vertritt die Meinung, die Wirkung Tagores liege in der Malaise der Zeit begründet.

> „Die feierliche Sehergestalt dieses hochherzigen Fremdlings betrat den Boden Europas zu einer Zeit, in der kaum ein Bedürfnis tiefer brannte und ärmer gestillt ward, als das Verlangen der Menge nach Einsicht in das Wesen echter Religiosität."[28]

Die Religiosität des Autors selbst erklärt wohl, warum Tagore in jener politisch kritischen Zeit in Deutschland so herzlich aufgenommen wurde. Und bald verdrängte das Bild eines Propheten das des Dichters. Es verwischten sich nicht nur die Grenzen zwischen Religion und Dichtung, sondern auch die zwischen Werk und Persönlichkeit. Selbst das Aussehen des Schriftstellers wurde in den Vordergrund gestellt. Man sah in ihm, als er 1921 nach Deutschland kam, an erster Stelle einen Heiligen, einen Propheten, einen Botschafter aus dem Morgenland; man zögerte kaum, die Bilder des Inders mit dem Bildnis Christi zu vergleichen. Einige seiner Jugendbildnisse zeigen eine ausgesprochene „Ähnlichkeit mit dem Christustypus."[29] Alfred Bock berichtet, der Maler Lüthy aus Zürich habe behauptet, daß

seine Idee von einem Christuskopf, den er habe malen wollen, beim Anblick Tagores eine wesentliche Förderung bekommen habe.[30] Selbst wenn der direkte Vergleich mit dem Christusbildnis ausblieb, blieb das Bild eines Heiligen an Tagore haften. Die Neue freie Presse (9.12.1920) berichtet vom Besuch Tagores in Holland:

> „Eine hünenhafte, dabei doch von Milde umwehte Gestalt, gehüllt in das farbige und faltige Gewand des Ostens, ein indischer Fürst des Gedankens und wieder ein Lehrer, ein Priester und Deuter, dem Zarathustra gleich..."

Ganz ausführlich beschreiben die Münchner Nachrichten vom 8.6.1921 den Besuch Tagores in Berlin:

> „.... eine würdevolle Erscheinung, die ergrauten langen Haare, der gepflegte Bart, die tiefen glänzenden Augen in dem gebräunten Antlitz mit der sanft gebogenen Nase, endlich das schöne talarförmige graue Gewand — dies alles ist aus tausend Abbildungen illustrierter Zeitschriften bekannt geworden, und dennoch übt es in lebendiger Gegenwart, bewegt von dem eigenartigen Rhythmus einer fremden jahrtausende alten Kultur und einer überragenden Persönlichkeit einen seltsamen Zauber...."

Hier hat man den deutlichen Eindruck, daß Tagores Äußere seine Zuhörer und Zuschauer mindestens ebenso beeindruckt hat wie seine Worte. Es ist erwähnenswert, daß sogar Dichter wie Ezra Pound vom Anblick des Inders fasziniert waren:

> „I do not want to confuse Mr. Tagore's Personality with his works, and yet the relation of the two is so close... When I leave Mr. Tagore I feel exactly as if I were a barbarian clothed in skins and carrying a stone warclub...."[31]

Auch Tagore hat ohne Zweifel dazu beigetragen (und darauf soll weiter unten näher eingegangen werden), daß seine deutschen Verehrer in ihm eher einen Propheten, einen „Missionar" sahen als einen Nobelpreis-gekrönten Autor.

b) TAGORE ALS HELFER-ERLÖSER

Während seiner Reise durch Europa gelangte Tagore zu der Überzeugung, daß es die Pflicht des Morgenlandes sei, dem vom Krieg zerstörten Westen zu helfen. Wiederholt schrieb er diesbezüglich an den Freund C.F. Andrews:

> „The weary giant is seeking peace; and as the fountain of peace has ever flowed from the East, the face of troubled Europe is instinctively turned today towards the East."[32]

Und: „... what has moved me profoundly is the fact that suffering man in Europe has turned his face to the East."[33]

Bald fühlte sich der Autor wahrhaftig dazu berufen, die zwei Welten, die westliche und die östliche, zusammenzuführen:

> „I know that there is a call for me to work towards the true Union of East and West. I have unconsciously been getting ready for this mission. When I wrote my Sadhana lectures I was not aware that I had been fulfilling my destiny. All through my tour I was told that my Sadhana had been of real help to my western readers."[34]

Die Anerkennung, die Tagore in Deutschland zuteil wurde, „verleitete" ihn wohl zu seiner Überzeugung. Man nannte ihn das „Licht aus dem Osten"[35] und sah in ihm den „gesuchten Erlöser",[36] der „in unser Chaos geschritten kommt...."[37] Eugen Kühnemann betrachtete Tagore nicht als Erlöser, denn er vertrat die Meinung, „erlösen kann jedes Volk nur sich selbst"; doch auch Kühnemann hoffte, daß Tagore „vielleicht einer der Rufer nach dem, was uns aus der eigenen Seele kommen soll", sein könnte.[38] „Einer der Helfer", schrieb Emil Engelhardt, „der uns die verschütteten Quellen des Lebens wieder ausgraben könnte, als Führer zur Freude und schöpferischen Kraft, ein Richtweiser und Pfaddeuter aus Innerlichkeit, eine Brücke zwischen Morgenland und Abendland, könnte uns Rabindranath Tagore sein."[39]

Man vergötterte den Dichter und erwartete Hilfe in der Not:

> „Um den Dichter Tagore ist das sanft fließende Licht einer Gottheit, deren Wesen umfassend und unpersönlich genug ist, daß alle an sie glauben können. Darum ist Tagore einer von den angenehmen Geistern, denen das verwirrt geisternde Europa so gerne sein Heil anvertrauen möchte."[40]

Ähnlich erinnert sich Robert Faesi in seiner Autobiographie an Tagore:

> „Es waren vor allem die feineren, kultivierten Gemüter mit dem Hang zu Innerlichkeit und metaphysischem Trostbedürfnis, die [Tagore] anzog."[41]

Noch vier Jahrzehnte später, als 1961 der 100. Geburtstag von Rabindranath Tagore feierlich in Deutschland begangen wurde, hörte man vergleichbare Lobessprüche. Es hieß zum Beispiel:

> „In den zwanziger Jahren, als [Tagores] Werk in allen europäischen Sprachen verbreitet war, trug er die Rolle eines moralischen Präzeptors und humanitären Vorbilds der Menschheit — eine Rolle, die seither unbesetzt blieb."[42]

Anläßlich des 100. Geburtstages von Rabindranath Tagore erinnert sich auch Theodor Heuß daran, wie die Deutschen damals den Inder als „Trostbringenden" empfingen:

> „When the noise of the battle had just died down, you could hear a quietly patient voice which seized men who, after those terrible events, were looking for the place of their own souls. Then a man came to them from a world unknown, which to their knowledge or dreams was a home of fairy tales, of magic, of adventures, of mysteries, and talked to them, as if he were familiar with their needs and sorrows, their delights and longings; he made them feel the giant breath of nature and power of loving nearness."[43]

Während Theodor Heuß hier deutlich auf die zeitpolitische Lage hinweist, auf die Jahre nach dem ersten Weltkrieg, hat sich Alex Aronson darum bemüht, die eigenartige Rezeption Tagores in Deutschland — den überraschend schnellen und großen Erfolg und dessen noch schnelleres Ende — fast ausschließlich auf Grund dieses politischen Hintergrundes zu erklären. Im folgenden soll Aronson bewußt ausführlich zu Wort kommen, um die politische Lage dieser Zeit zu verdeutlichen.

8) DER POLITISCHE RAHMEN: ALEX ARONSON

Aronson schreibt:

> „Indeed, political considerations are so intricately bound up with Rabindranath's rise to fame in the West that it is sometimes difficult to separate even the most genuine literary appreciation or depreciation of his

> work form internal politics, colonial policy, on the way the Indian Market was captured by England or Germany, America or Japan." (S. 5)

Hier wird auf die große Rolle des politischen Hintergrundes hingewiesen, der die Aufnahme Tagores in den westlichen Ländern erheblich beeinflußt hat. Auch in der „Sache Tagore" zum Beispiel entfalteten sich voll die feindlichen Beziehungen zwischen England und Deutschland. In Bezug darauf drückt sich Buddhadev Basu folgendermaßen aus: „.... it is clear that in Germany after the First-World-War the populace fêted [Tagore] as an enemy of their ex-enemy."[44] Aronson äußert sich darüber von einem anderen Standpunkt aus: „Politicians in England never felt very happy about Rabindranath's success in Germany..." (S. 51). Ein häufig zitierter Satz aus Sunday Times zeigt die ablehnende Haltung Englands gegenüber der Verbreitung der Werke Tagores in Deutschland. Er lautet: „It is perhaps politically typical in Germany today that one of the best read authors is the Indian Tagore...."[45]

Aronson schreibt weiter:

> „European Defeatism which reached its climax in the years following the great war found a reaffirmation of its own fears and a new consolation in Rabindranath's writings. It was a time of general frustration and spiritual impotence, combined, however, with a very real political and economic crisis." (S. 31)

> „Rabindranath came like à deux ex Machina when he was most needed. And Germany took hold of him with all her usual thoroughness and a good deal of pedantic scholasticism and considered him henceforth as a kind of glorified leader of the German Soul." (S. 35)

Aronson fährt fort, um zu zeigen, wie der Mangel an politischer Harmonie in Deutschland die Rezeption Tagores beeinflußte:

> „With about twenty major political parties and a similar number of other minor parties Germany offered an excellent field for every kind of political opportunism. And all parties took full advantage of Rabindranath's stay there to vent their feelings of grief or hope, of enthusiasm or abhorrence." (S. 60)

Aronson ist davon überzeugt, daß der ahnungslose Tagore den Intrigen deutscher Politiker zum Opfer fiel:

> „There were deliberate attempts to make use of Rabindranath whenever the occasion demanded it and whenever fascist propaganda thought it fit to introduce his name." (S. 64)

> „Unaware of the political machinations behind the stage, Rabindranath was genuinely moved by all the friendship and honour bestowed upon him in Germany.... Rabindranath played his part unconsciously, hardly at all aware of the cultural or political implications of his success in Germany." (S. 66)

Tagore reiste im Jahre 1920 durch Europa und lernte das vom Krieg zerstörte Deutschland kennen. Er fühlte sich dazu berufen, Deutschland zu helfen. Am 12. September 1920 schrieb er bewegt an seinen Freund C.F. Andrews: „Germany needs sympathy, and I hope, I shall have the opportunity to go there and offer it to her."[46] Tagore hegte keinen Zweifel daran, daß Deutschland nach einer geistigen Existenz strebte. „Germany today has received a violent check on her political ambitions. This has produced an almost universal longing in her midst to seek for spiritual resources within, in place of external success. Germany appears now to have set

out on a voyage of spiritual adventure."[47] Die Vergötterung des indischen Autors seitens der Deutschen regte sowohl in Deutschland als auch im Ausland heftige Kritik an:

> „Tagore had become a 'myth' in Germany and serious German critics deplored the exploitation of his name by political and pseudomystical propagandists. The German Führer-worship of Tagore brought about much adverse questioning in France and England as well as in Germany itself."[48]

Die negativen Reaktionen Englands und Frankreichs auf die Tagore-Verehrung in Deutschland waren ebenfalls politisch bedingt. Darauf geht Aronson in seinem Buch gründlich ein. Von größerem Interesse an dieser Stelle ist jedoch die Kritik, die innerhalb Deutschlands selbst an Tagore geübt wurde. Während Tagore in Deutschland einerseits mit Liebe und Lob überschüttet wurde, tauchte andererseits die Frage immer häufiger auf, inwieweit Tagores Werk für das deutsche Volk von „Nutzen und Gewinn" sein könne. Mit großem Eifer trachtete eine Gruppe danach, an den Schriften des indischen Schriftstellers etwas auszusetzen, um seine deutschen Anhänger wachzurütteln. Der Badische Beobachter vom 31.5.1922, zum Beispiel, geht ausführlich auf die Äußerung von Robert Albani ein, der sich mit dem Thema „Tagore und die Deutschen" beschäftigt und recht negativ über Tagores Werk geurteilt haben soll.

> „Da findet sich neben gedanklich tiefsten und den feinsten Blüten einer inbrünstigen Innerlichkeit, fade Banalität und besonders merkbar ein Symbolismus, der alles andere denn von primitiver Kraft und Originalität des Gesichts ist. Unsere Kenntnis von indischer Dichtung resultiert ja Gottlob nicht ausschließlich aus Tagores Werk. Was zur Folge hat, daß uns mancherlei an diesem Inder 'englischen Geblüts' zu sein scheint."

9) FRÜHE ANZEICHEN FÜR DAS ENDE DER TAGORE-REZEPTION

Schon frühzeitig äußerte sich der Verdacht, daß die Tagore-Verehrung der Deutschen nicht unbedingt etwas mit seinem dichterischen Schaffen zu tun hatte. Etwa in diesem Sinne drückt sich das Chemnitzer Tageblatt über Tagores Besuch in Berlin aus:

> „.... in Berlin ließ Tagore sich von dem Sensationshungrigen Kurfürstendamm kritiklos anstarren und verhimmeln. Mit der tatsächlichen Bewertung seiner dichterischen und denkerischen Befähigung hat dieser Moderummel natürlich nicht das Geringste zu tun..."[49]

Wilhelm Michel greift zum Beispiel Hermann Graf von Keyserling an, der bei der Vorbereitung der „Tagore-Mode" keine geringe Rolle gespielt hat. Michel behauptet, Keyserling nützte den Besuch Tagores in Darmstadt dafür aus, selbst berühmt zu werden. Michel schreibt:

> „Es ist nicht chic, sich um Tagore zu drängen, wenn man sich vordem nie um Geistiges gekümmert hat, und wenn man gerade dem, was Tagore vertritt, hoffnungslos fern steht."[50]

Michel hat offensichtlich nichts gegen Tagore, aber wohl recht viel gegen Keyserling. Er geht in jenem Aufsatz darauf ein, wie leicht und schnell man den Inder und sein Land hat „hochleben" lassen, ohne wirklich den Autor zu begreifen und ohne sein dichterisches Können richtig einschätzen zu können. Der „Moderummel" hielt nicht lange an; die späteren Besuche von Tagore in den Jahren 1926 und 1930 waren in Deutschland bei weitem nicht mehr so aufsehenerregend. Als Tagore 1926 nach Deutschland kam, war sein Empfang nicht sehr auffallend warm. Man führte zwar hin und wieder noch seine Stücke auf. Bemerkenswert aber ist, daß Zeitrevuen

wie Zwischen Indien und Amerika von Ferdinand Lions den „Tagore-Rummel" neben anderen Zeiterscheinungen verspotten.[51]

Im Jahre 1930 nahm man von Tagore kaum noch Notiz, obwohl seine Bilder zum ersten Mal in einigen Großstädten Deutschlands ausgestellt wurden. Sehr bald darauf geriet der ehemals hochverehrte „Seher-Künstler" in Vergessenheit.

Bereits 1921 fürchtete man sich vor der „übergroßen Weichheit", mit der man die Werke Tagores zu besprechen pflegte. In einer Rezension über die Münchner Aufführung von Das Postamt liest man folgendes:

> „Ich kann mir nicht helfen, aber ich muß in dieser fatalen Eigenschaft, die wie ein süßes Gift wirkt, eine Gefahr für Europäer und im gegenwärtigen Augenblick vor allem für uns Deutsche sehen. Eine allzu intensive kritiklose Beschäftigung mit Tagore konnte von schlimmen Folgen werden... Solange Tagore nur eine literarische Mode bleibt...., braucht man ja noch nichts zu fürchten. Aber die Sache kann tiefer gehen, und dann wird sie vielleicht noch manchen ernsthaft zu denken geben, der heute auch dem Zauber des Inders erlegen ist."[52]

Das klingt wie eine Voraussage der Zeit, die Deutschland noch bevorstand: Der Faschismus. Faschistische Elemente sind auch in der folgenden Kritik nicht zu übersehen:

> „Der östlich entfernte Gott des literarischen Snobismus trat leibhaftig unter uns, Triumph zu sammeln.... Er tritt in Erscheinung als Weltmensch, universal, hat scheinbar allen etwas zu sagen. Er ist wirklich bestimmt kein Semit. Das macht den Ur-Arier hakenkreuz-fähig, wenn schon sein Pazifismus Bedenken erregen sollte..."[53]

Alex Eggebrecht schreibt über den Besuch Tagores in Berlin in diesem Ton noch weiter und liefert damit einen der wichtigen Gründe, weshalb Tagores "Pazifismus" in den folgenden Jahren in Deutschland keinen großen Anklang gefunden hat. Schon im Jahre 1921 erhob sich die Frage, ob Rabindranath Tagore ein Arier sei. Aronson beweist anhand eines Zeitungsberichtes, daß Tagore zeitweise zum Juden gestempelt wurde. Es hieß damals, sein eigentlicher Name wäre Nathan, er wäre mit einer reichen Jüdin verheiratet und sein Reichtum käme aus dieser Ehe.[54]

Humayun Kabir versucht, wie viele andere, den "Untergang" Tagores in Europa durch die faschistische Zeit zu erklären.

> "Europe became an Arena for the growth and development of various types of nonrational forces. The rise of Fascism and of Nazism is one manifestation of this decline of faith in reason... The decline of interest in Tagore was thus a corrollary to the decline in the west's faith in Man."[55]

Kabir analysiert die damalige Zeit und klärt die Gründe, warum Tagore im Westen der Vergessenheit anheimgefallen war. Tagores "standing as a 'seer and sage' was questioned first. His sharp criticism of aggressive nationalism seemed to many a direct attack on the West. From an attack on his thought and beliefs it was an easy step to criticise his literary work ..."[56]

Tagore selbst hegte auch Zweifel daran, ob die überhäufte Liebe, die ihm in Deutschland zuteil wurde, von irgendwelcher Dauer sein könnte. Er schrieb am 4. Juni 1921 aus Berlin an Andrews:

> „Such fame as I have got I cannot take at all seriously. It is too readily given and too immediately. It has not had the perspective of time. And this is why I feel frightened at it and tired — and even sad."[57]

An dieser Stelle erhebt sich die Frage, ob Tagore innerhalb einer so kurzen Zeitspanne wie der der Weimarer Republik in Vergessenheit hätte geraten können, wenn man ihn in Deutschland nur als Dichter aufgenommen hätte. Die Rolle eines Erlösers oder eines religiösen Lehrers ist meist zeitbegrenzt; die Wirkung eines Autors kann dagegen verhältnismäßig dauerhafter sein. Sujit Mukherjee stellt in seiner Untersuchung über Tagores Aufnahme in den USA fest, daß auch dort Tagore nur selten ausschließlich als Autor oder Künstler betrachtet wurde.

> „... to the American Public [Tagore] appeared most often as a religious philosopher or as a political theorist or as an idealistic internationalist but very seldom as writer or artist."[58]

Mukherjee erwähnt Ezra Pound, der „lamented that 'the good people of this island' are unable to honour a fine artist as such."[59] Ein ähnliches Bedauern wird Romain Rolland zugeschrieben: „People see in Tagore only the sage, the educationist, the prophet, and they will not see the poet."[60]

Paul Natrop, einer der wenigen wirklichen Tagore-Kenner in Deutschland, hat sicherlich die Gefahr einer blinden Tagore-Verehrung vorausgesehen und versucht, ein richtiges Bild von dem Autor zu entwickeln. Natrop schreibt:

> „Thakkur ist uns kein Heiland, kein Apostel, kein Reformator, kein Philosoph, kein Völkerkündiger, auch nicht der Erzieher, den gerade wir heute brauchen.... Er will keine Bekehrung des Westens zu Religion oder Kultur des Ostens, so wenig wie

> umgekehrt. Sondern er will, daß Ost und West sich die Hand reichen, um gemeinsam aus dem zuletzt gemeinsamen Elend, die in schwerste Gefahr verstrickte Menschheit zu retten.... Er ist uns ein Halt und ein Trost..."[61]

Natrops Versuche blieben ohne sichtbare Folgen. In diesem Zusammenhang muß man Nabaneeta Sen zustimmen, wenn sie behauptet:

> „Tagore had reached a stage where he had ceased to be appreciated as a human being who thought and wrote well, but as a sage who could perform miracles if he wished.... This kind of homage can hardly be permanent because it lacks the basis of reality."[62]

10. SCHLUSSBETRACHTUNGEN

Zusammenfassend sei folgendes festgehalten:

1. Rabindranath Tagore stand 1921 bei den Deutschen in hohem Ansehen.
2. Der „Tagore-Rummel" dauerte eine relativ kurze Zeit.
3. Das Ende der Rezeption Tagores in Deutschland kann schon in der Mitte der zwanziger Jahre angesetzt werden.
4. Die vorhandenen Auflagezahlen seiner Übersetzungen erlauben folgende Schlüsse:
   a) die Deutschen empfangen Tagore nicht nur als Prophet und Erlöser, sondern auch als Dichter.
   b) Die Auflagenhöhen deuten gewiß auf einen sehr breiten Leserkeis.
   c) Der dichterische Erfolg Tagores beschränkte sich nicht nur auf das durch den Nobelpreis ausgezeichnete Werk Gitanjali; Tagores schriftstellerisches Können fand allgemeine Anerkennung in Deutschland.

Aus den folgenden Auflagehöhen wird zweierlei deutlich:

5. 1922 hatte Tagore den größten Leserkreis in Deutschland.
6. Tagore wurde in Deutschland in erster Linie als Lyriker und Prosaist und nicht so sehr als Dramatiker aufgenommen und bekannt.

ÜBERSICHT ÜBER DIE AUFLAGEHÖHEN DER WERKE TAGORES IN DEUTSCHLAND

		1922
I.	PROSA	
1.	Das Heim und die Welt	190,000
2.	Sadhana	90,000
3.	Die Nacht der Erfüllung	60,000
4.	Der Nationalismus	35,000
II.	LYRIK	
1.	Der Gärtner	110,000
2.	Gitanjali	67,000
3.	Der zunehmende Mond	46,000
III.	DRAMEN	
1.	Chitra	31,000
2.	Der König der dunklen Kammer	28,000
3.	Das Opfer	8,000
4.	Das Postamt	23,000

7. Der Verkaufserfolg der Werke Tagores steht zweifellos in direktem Zusammenhang mit dem ersten Besuch des Dichters in Deutschland.
8. Die sozio-kulturellen Überlegungen haben ergeben, daß die Theatersituation in Deutschland am Anfang der zwanziger Jahre den Boden für die Aufnahme der Stücke von Tagore bereitete.

Diebolds Buchtitel Anarchie im Drama steht stichwortartig für die damalige Theaterlage. Diebolds Werk erschien 1921, als man in Deutschland Tagore intensiv feierte.

9. Der Beitrag des ausklingenden Expressionismus zur Rezeption Tagores in Deutschland ist nicht zu unterschätzen.
10. Der weitverbreitete Exotismus in jener Zeit hat eine bedeutende Rolle bei der Aufnahme des indischen Autors gespielt.
11. Der negative Einfluß kam von der Neusachlichkeit, die die Begeisterung der Deutschen für die mystischen, romantisch-idyllischen Stücke von Tagore stark dämpfte.
12. Die ökonomisch-politische Situation verschlechterte sich; zwar wurde die Inflation um 1923 herum überwunden, doch die innere Spaltung der politischen Parteien steigerte sich. Man verlor zunächst allmählich aber dann eindeutig den Glauben an die Weimarer Republik. Mit dem Ende dieser Epoche, deren sowohl historische als auch literarische Bedeutung außer Frage steht, geriet Rabindranath Tagore notwendigerweise in Vergessenheit.

Hier sieht man sich mit der unausweichlichen Frage konfrontiert, woran es dem dichterischen Schaffen Tagores gemangelt habe, so daß ihm sein deutsches Publikum keinen dauerhaften Platz einräumen konnte. Die Vermutung erhärtet sich, daß die Qualität der Übersetzung eine Teilantwort auf diese Frage geben könnte. Bevor jedoch eine Untersuchung der Dramen durchgeführt wird, sollen die nachstehenden Aufführungsstatistiken die Beliebtheit

und damit zugleich auch den Grad der Rezipierbarkeit der aufgeführten Stücke von Tagore theatergeschichtlich dokumentieren.

ANMERKUNGEN - EINLEITUNG

1. Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 18, (Wiesbaden: Brockhaus, 1973), S. 429.

2. Das Indienbild deutscher Dichter um 1900. Dauthendey, Bonsels, Mauthner, Gyellerup, Hermann Keyserling und Stefan Zweig (Bonn, Bouvier, 1975).

3. Auf die folgenden Rezensionen wird hingewiesen:

   I Kurt Hüttel, „Tagores ‚Gitanjali'", Neueste Nachrichten, Leipzig, 6.12.1913;

   II Paul Cremer, „Rabindranath Tagore: ‚Hohe Lieder' — ‚Der Gärtner'", Berliner Tageblatt, 26.4.1915;

   III _____, „Die Jugendlieder des Rabindranath Tagore", Das literarische Echo, Jg. 17, Heft 7, 1.1.1915;

   IV Marie von Bunsen, „Das Kinderbuch von Rabindranath Tagore: ‚Der zunehmende Mond'", Das literarische Echo, Jg. 18, Heft 9, 1.2.1916, Sp. 548-550;

   V A. Ackermann, „Chitra", Das literarische Echo, Jg. 16, Heft 22, 15.8.1914, Sp. 1553-1557;

   VI G. Keckeis, „Das Heim und die Welt", Literarischer Handweiser, Jg. 56, Nr. 11, 1920, Sp. 596.

4. Auszüge aus den entsprechenden Katalogen sind in den Anhang aufgenommen worden.

5. Die gesammelten Auszüge aus den Zeitungen und Zeitschriften verhalfen der Verfasserin, das Forschungsgebiet „Tagore in Deutschland" möglichst weitgehend auszuschöpfen. Ein Teil der Kritiken und Berichte, auf denen viele Behauptungen dieser Arbeit basieren, erscheinen im Anhang. Sie sind anderweitig schwer erhältlich.

6. Chitra wird hier nicht analysiert. Die Gründe dafür werden an späterer Stelle erläutert.

7. Eine Auswahl dieser Kritiken wurde in den Anhang aufgenommen.

8. Deutscher Bühnenspielplan; 1915-1931; 1960-1962 (Berlin: Oesterheld & Co.).

9. Herr Dr. Walter Huder, Direktor der Berliner Kunstakademie, stellte der Verfasserin alle Zeitungsausschnitte über den 100. Geburtstag Tagores in Deutschland zur Verfügung. Nur wenige, die die Wirkung Tagores in den zwanziger Jahren erwähnen, erscheinen im Anhang unter „Rezeption: 1961."

ANMERKUNGEN - FORSCHUNGSSTAND

1. Als Beispiel dienen:

   Paul Natrop, Stunden mit Rabindranath Thakur (Jena: E. Diedrichs, 1921).

   Rudolf Otto, Ranbindranath Tagores Bekenntnisse, (Tübingen: Mohr [Paul Siebeck], 1931).

2. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Denker, (Berlin: Furche, 1922).

3. Die Stücke erschienen sowohl als Einzelausgabe als auch in einer gesammelten-Werkausgabe beim Kurt-Wolff-Verlag.

4. Hans Fiedler, Die Welt im Drama Rabindranath Tagores, (Berlin: May'sche Verlagsanstalt, 1921).

5. Alex Aronson, Rabindranath Tagore through Western Eyes, (Allahabad: Kitabistan, 1943).

6. Aronson untersucht gründlich die politischen Beziehungen zwischen einigen europäischen Ländern wie England, Frankreich und Deutschland, um aufzuzeigen, wie sehr der Ruhm Tagores in Europa von den politischen Verhältnissen zwischen jenen Ländern beeinflußt wurde.

7. Walter Ruben, Rabindranath Tagores Weltbedeutung, (Berlin: Akademie Verlag, 1962). Herr Ruben wurde von der Verfasserin 1975 aufgesucht. Seine Kenntnisse über indische klassische Literatur sind beeindruckend. In den letzten Jahren hat Ruben die Prosawerke Tagores nur von der

Sicht eines Marxisten aus besprochen.

8. Horst Krüger, Rabindranath Tagore und die revolutionäre Befreiungsbewegung in Indien 1905-1918, (Berlin: Akademie Verlag, 1964).

9. _____, „Rabindranath Tagore und die nationale Erziehungsbewegung", Hochschulwesen, Juni, 1961

10. Nilendranath Bhanja, Das religiöse Weltbild bei Rabindranath Tagore, (Gelnhausen: Schwab, 1964).

11. Rabindranath Tagore 1861-1961. A Centenary Volume, hrsg. von der Sahitya Akademi , New Delhi, 1961.

12. Rabindranath Tagore in Germany. A Cross-Section of Contemporary Reports 1921-1931, Ed. and trans. Dietmar Rothermund, (New Delhi: Max Mueller Bhavan, 1961).

13. Alokeranjan Dasgupta, Goethe and Tagore, (New Delhi: South Asia Institute, 1973).

ANMERKUNGEN - REZEPTION TAGORES IN DEUTSCHLAND

1. Hans W. Eppelsheimer, Handbuch der Weltliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart, (Frankfurt: Klostermann, 1960), S. 607 f.

2. Die Widmung des Nobel-Preises an Tagore lautete:
   „For the reason of the inner depth and the high aim revealed in his poetic writings; also for the brilliant way in which he translates the beauty and freshness of his oriental thought into the accepted forms of Western belles-lettres."

3. Bd. 11, I (1913), S. 517.

4. vom 15.11.1913

5. Süddeutsche Monatshefte, Bd. 11, I (1913), S. 517. Die Hervorhebungen innerhalb der Zitate stammen von der Verfasserin.

6. Kain, 3, (1913/14).

7. Börsen Courier, 29. 11. 19113; Neueste Nachrichten, 8.12.1913; Die Neue Literatur, 1, 1916.

8. Zitiert nach Das literarische Echo, 16, Nr. 6, 15.12.1913,Sp. 408.

9. Vgl. Engelhardts Werke über Tagore: Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph, (Berlin: Furche, 1921); Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Denker, (Berlin: Furche, 1922).

10. Heinrich Meyer-Benfey, „Rabindranath Tagore", Die literarische Gesellschaft, 2, (1916), S. 9-15.

11. Kurt Wolff, Briefwechsel eines Verlegers, 1911-1963 (Frankfurt: Scheffler, 1966), S. 102.

12. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.5.1961.

13. Wolff, Briefwechsel,S. XXIX. Es ist auffallend, daß Wolff hier von einer „Gesamtausgabe" spricht. Nur ein Teil von Tagores Gesamtwerk erschien beim Kurt-Wolff-Verlag.

14. Wolff, Briefwechsel, S. 479.

15. 1974 überließ Wolfram Göbel der Verfasserin Auszüge seiner bis dahin unveröffentlichen Dissertation. Da diese Blätter Information über Tagores Werke beim Kurt-Wolff-Verlag enthalten, werden sie hier im Anhang aufgenommen. Siehe, S. 313-315.

16. Briefwechsel, S. 138 f.

17. Die deutschen Übersetzungen der Werke Tagores wurden von vielen kritisiert. Paul Cremer rezensiert z.B. im Berliner Tageblatt (26.4.1915) die Gedichtbände Gitanjali und Der Gärtner und schreibt, daß die „Deutsche Nachdichtung" von Marie Luise Gothein (Gitanjali) „verfehlt" sei und daß man bei der deutschen Übersetzung von Hans Effenberger (Der Gärtner) „zuweilen an die ersten Sprechversuche eines Kindes erinnert" werde. - Vgl. auch Graf Hermann von Keyserling, Der Weg zur Vollendung, Bd. VI (n.P., n.P., 1923), S. 50 f.

18. Die Auflagenhöhen des Gitanjali waren:

1916	-	10,000
1921	-	37,000
1922-1926	-	67,000

Zum Vergleich mit Werken anderer Autoren: siehe Anhang, Katalogauszüge des Kurt-Wolff-Verlages, S. 300-312.

19. Der Tag, 14.11.1913.

20. Neueste Nachrichten, 6.12.1913.

21. Berliner Tageblatt, 26.4.1915.

22. ebda.

23. Hamburger Fremdenblatt, 26.2.1916.

24. erschienen 1920, Auflagehöhen: 1922 - 90,000; 1924-1926 - 80,000.

25. erschienen 1920; Auflagehöhen: 1921 - 10,000; 1922 - 35,000; 1924-1926 - 25,000.

26. Zweig verfaßte eine Anekdote über Sadhana: „Rabindranath Tagores 'Sadhana': Ein zeitgemäßes Gespräch" (Das literarische Echo, 1.10.1921). - Friederike Zweigs Brief an Stefan Zweig ist in diesem Zusammenhang von Interesse, da sie die Meinung vertritt, daß Tagore die Satire von Zweig nicht verdient habe. In: Stefan und Friederike Zweig, Briefwechsel 1912-1942 (Bern: Scherz, 1951), S. 138.

27. Das literarische Echo, 16, Nr. 22, 15.8.19,4, Sp. 1553 f. Hervorhebung im Zitat stammen von der Verfasserin.

ANMERKUNGEN ZUM HINTERGRUND

1. Eine neuere erwähnenswerte Arbeit in diesem Gebiet stammt von Vridhagiri Ganeshan, auf die in der Einleitung schon hingewiesen wurde.

2. Alex Aronson behauptet: "No generalisations and abstractions will help us in our analysis of Rabindranath's success in Germany." In: Rabindranath Tagore through Western Eyes, (Allahabad: Kitabistan, 1943), S. 27.

3. Ganeshan, S. 34 (siehe S. 58, Anm. 2).

4. Vgl. Robert Faesi: „Man sehnte sich aus der Anspannung des Ersten Weltkrieges nach dem Gegensatz zu den brutalen Machtkämpfen und der Extravertierung und Veräußerlichung der technischen Zivilisation ....!" Erlebnisse, Ergebnisse, Erinnerungen, (Zürich: Atlantis, 1963), S. 365.

5. Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hrsg. von Wolfgang Rothe (Stuttgart: Reclam, 1974), S. 9-18.

6. Sontheimer, S. 16 f.

7. Karlsruher Zeitung, 27.5. 1922.

8. Otto Zarek „Rabindranath Tagore", Blätter für Müchner Kammerspiele, Juli, 1921, S. 1.

9. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5.5.1961.

10. Man denke an: Der Sohn, den Vatermord, die Gewaltlosen, Gas I u. II und viele andere.

11. Der Kurier, 5.5.1961.

12. Günther Rühle, Hrsg., Theater für die Republik im Spiegel der Kritik, (Frankfurt/M.: Fischer, 1967), S. 602.

13. Thomas Koebner, „Das Drama der Neuen Sachlichkeit und die Krise des Liberalismus", Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik, hrsg. von Wolfgang Rothe, (Stuttgart: Reclam, 1974), S. 26.

14. Vgl. Wolfgang Reif, Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume: der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts (Stuttgart: Metzler, 1975).

15. Reif, S. 47.

16. Reif, S. 103.

17. Werner Altmeier, Die Bildende Kunst des Deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 - 1925. Diss. Saarbrücken, 1972, S. 163.

18. Altmeier, S. 164.

19. Helmut Glasenapp, Das Indienbild Deutscher Denker, (Stuttgart: Koehler, 1960), S. 127.

20. Vgl. Reif, S. 114.
Zur Unterstützung dieser Behauptung können hier einige Titel von diesem Zeitraum eingeführt werden:

I. Albert Ehrenstein, Barber: Vite orientalishcer Herrscher, 1912;

II. Hermann Hesse, Reise nach Indien, 1911;

III. Karl Gjellerup: Der Pilger Kamanita: Exotische Pikanterien des indischen Kurtisanenlebens, 1960;

IV. Erich Hans Utke, Der Radschijogi: Mystischer Abenteuerroman aus Indien, 1913;

V. Hermann Graf von Keyserling, Reisetagebuch eines Philosophen, 1919;

VI. Thea von Harbon, Das indische Grabmahl, 1921;

VII. Stefan Zweig, Die Augen des ewigen Bruders, 1922;

VIII. Louis de Wohl, Das indische Wunder, 1926.

21. Otto Zarek, „Rabindranath Tagore", Blätter der Münchner Kammerspiele, Juli 1921. Die Hervorhebungen stammen von der Verfasserin.

22. Vgl. Friedrich Lindemann, „Rabindranath Tagore", Der Roland von Bremen: Blätter für Theater, Kunst und moderne Literatur, 1, Nr. 3, (1920-21).

23. (New York: Harper and Row), 1970.

24. In der Kritik einer Postamt-Aufführung ist am 27.5.1922 in der Badischen Presse z.B. folgendes zu lesen:

> „Raum- und zeitlos, wie dieser Inder lebt, sind seine Dramen. Immer und immer gießt er den einen Gedanken von Gott in irdische Gefäße."

25. Vgl. Martin Kaubisch, „Rabindranath Tagore", Preußische Jahrbücher, Bd. 182, 1920, S. 181 f.

26. Kaubisch, S. 182.

27. Das literarische Echo, 24 (3), 1.11.1921.

28. Berliner Tageblatt, Nr. 272, 1921.

29. Börsencourier, 15.11.1913.

30. Alfred Bock, Tagebücher (Heidelberg: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1959), S. 44.

31. Fort nightly Review, 99 (March 1913,), S. 575.

32. Rabindranath Tagore, Letters from Abroad (Madras: Ganeshan, 1924), S. 130.

33. Letters, S. 125.

34. Rabindranath Tagore, Letters to a Friend, (London: Allen and Unwin, 1929), S. 180.

35. Das literarische Echo, 23, Nr. 17, Juni 1921, Sp. 1035.

36. „Deutschlands Suche nach Erlöser/Führer in Tolstoi, Tagore", Das literarische Echo, 25, Nr. 7/8, Januar 1923.

37. Münchner Nachrichten, 23.5.1921.

38. Eugen Kühnemann, Gerhart Hauptmann: Aus dem Leben des deutschen Geistes in der Gegenwart, (München: Beck, 1922), S. 76.

39. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore und seine besten Bühnenwerke, (Berlin: Schneider, 1922), S. 10.

40. Münchner Nachrichten, 23.5.1921.

41. Robert Faesi, Erlebnisse, Ergebnisse, Erinnerungen, (Zürich: Atlantis, 1963), S. 365 f.

42. Zeitungsbericht über die 100. Geburtstagsfeier. Sämtl. Angaben fehlen.

43. Rabindranath Tagore 1861-1961. A Centenary Volume, (New Delhi: Sahitya Akademi, 1961), S. 321.

44. Buddhadev Basu, Tagore: Portrait of a Poet, (n.P., n.P., n.d.) S. 26.

45. Vom 18.9.1921.

46. Rabindranath Tagore, Letters from Abroad, (Madras: Ganeshan, 1924), S. 18.

47. Letters, S. 137.

48. Stimmen der Zeit, 1921. Zitiert nach Pierre Fallon, S.J., „Tagore in the West", Centenary Volume, S. 315.

49. Vom 15.11.1921, S. 8. Hervorhebungen im Zitat stammen von der Verfasserin.

50. Wilhelm Michel, „Darmstadt, Keyserling und Tagore", Feuer, Bd. II, 2, (1921), S. 651.

51. Vgl. Die Schöne Literatur, 30, Nr. 5, Mai 1929.

52. Münchner Nachrichten, 24.5.1921.

53. Alex Eggebrecht, „Tagore in Berlin", Gegner, 2, (1921), S. 339 f.

54. Siehe Aronson, S. 63.

55. Humayun Kabir, „Rabindranath Tagore", Tagore-Lectures, 1961 (London: University of London Press, 1962), S. 6 f.

56. ebda.

57. Letters from Abroad, S. 133.

58. Sujit Mukherjee, Passage to America: The Reception of Rabindranath Tagore in the United States, 1912-1914, (Calcutta: Bookland, 1964), S. 114.

59. Mukherjee, S. 13.

60. Zitiert nach Pierre Fallon, S,J., „Tagore in the West", Centenary Volume, S. 315.

61. Paul Natrop, Stunden mit Rabindranath Thakkur, (Jena: Diedrichs Verlag, 1921), S. 24 f.

62. Nabaneeta Sen, „The Reception of Rabindranath Tagore in England, France, Germany and the United States", Diss. Indiana University, 1964, S. 18.

II. TAGORES DRAMEN AUF DER DEUTSCHEN BÜHNE

A) AUFFÜHRUNGSSTATISTIK DER DRAMEN VON TAGORE AN DEUTSCHSPRACHIGEN BÜHNEN

1. CHITRA

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1916	München, Kammerspiele	Urauff. 1. Okt., 6., 13., 17. Okt., 5., 17. Nov.
1921	Eisenach, Stadttheater	27. Nov. (nachm.)
	Gotha, Landestheater	27. (vorm.), 28. Nov.
	Leipzig, Kleines Theater	9. Okt. (E), 23. Okt. (vorm.).
	Memel, Städt. Schauspielhaus	5., 8., 17., (Nov.) (Mus. von Cülling).
1922	Königsberg, Neues Schauspielhaus	1., 3., 9., 16., 24. Feb., 18. März (nachm.), 1. April (nachm.), 3. Juni (nachm.)
1924	Oldenburg, Landestheater	14. Dez. (nachm.).

2. DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

1920	Frankfurter Schauspielhaus	Urauff. 12. Dez., 14., 29. Dez., 7., 26. Okt., 1., 16. Nov.
1921	Altona, Schiller Theater	3., 7., 10. Okt.
	Frankfurt a.M., Schauspielhaus	5.Dez.
1922	Frankfurt a.M., Schauhaus	25. Feb.
	Köln, Schauspielhaus	8. (E), 10., 12., 16. April.
	Weimar, Deutsches Nationaltheater	12. (E), 17., 18., 26. Jan.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1923	Berlin-Charlottenburg Renaissance-Theater	1., 3. Jan. (Rußengastspiel).
	Graz, Schauspielhaus	5. (E), 9., 23. Jan.
1927	Kassel Stadttheater	8. (E), 11., 18. Feb., 1.März (Mus. von Krenef).

3. DAS OPFER

1921	Gera, Reußisches Theater	Urauff. 3. Dez.
	Innsbruck, Stadttheater	25. (E), 29. Nov.
1922	Gera, Reußisches Theater	19. April (Mus. v. Clemens).
1923	Klagenfurth, Stadttheater	2. (E), 3., 5. März.
1924	Düsseldorf, Städt. Theater	12., 18., 24. März, 19. April.
1925	Arnstadt, Schwäb. Landes-theater	25. April.

4. DAS POSTAMT

1918	Düsseldorf, Schauspielhaus	Urauff. 25. April, 26., 27., 29., 30. April, 3.,6. Mai, 15. Juni.
1920	Annaberg i. Erzgebirge, Stadttheater	15. Feb. (vorm.)
	Aussig an d. Elbe, Stadt-theater	19. Dez. (vorm., E.).
	Berlin, Volksbühne	28. (E.), 30. Jan.
	Bonn, Stadttheater	3.(E.), 4., 5., 6., 7., 8. Dez.
	Braunschweig, Landes-Theater	28. Mai, 2. Sept.
	Inssnbruck, Stadttheater	29. Jan. (E.).
	Wien, Theater der Josephstadt	5. (nachm.), 12. (nachm.) Dez.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1921	Aussig an d. Elbe, Stadttheater	12. Jan.
	Basel, Stadttheater	20. Nov. (E.), 4. (vorm.), 13. Dez.
	Berlin, Volksbühne	2., 6., 8., 12. Juni (nachm.), 2., 6., 11., 13., 18., 25., 28. Sept., 13., 18., 26. Okt., 5., 11., 23. Nov.
	Berlin, Neues Operettentheater	11. (nachm.), 21. Dez.
	Bielefeld, Stadttheater	23. (E.), 24. Nov., 4. (nachm.), 6., 8., 11. (nachm.), 18. (nachm.) Dez.
	Braunschweig, Landestheater	26. Jan.
	Bremen, Stadttheater am Wall	6., 7., 18. Okt.
	Bremerhaven, Stadttheater	1. (E.), 9., 10., 29. Nov.
	Brieg, Stadttheater	21. Okt.
	Chemnitz, Altes Stadttheater	12. (nachm.), 13., 16. (nachm.), 19., 26., 27. (nachm.), 30. Nov., 1., 2., 21., 30. Dez.
	Döbeln, Stadttheater	16. (E.), 18. Nov.
	Greifswald, Neues Stadttheater	4. Nov.
	Halle an d. Saale, Stadttheater	27. Nov.
	Innsbruck, Stadttheater	7., 12., 24. Jan.
	Klagenfurth, Stadttheater	16. Okt. (E.), 4. Nov.
	Liegnitz, Neues Theater	8. (E.), 15., 29. Dez.
	Magdeburg, Viktoria Theater	3., 5., 7., 14. Juli.
	Mainz, Stadttheater	21. (E.), 25., 31. Okt., 8., 15., 20. (nachm.), 27. Nov., 18. Dez.
	Memel, Städt. Schauspielhaus	4. (E.), 5., 8., 17. Nov. (zusammen mit CHITRA).

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1921	München, die Kammerspiele	21. (E.), 22., 24., 27. Mai, 15., 17., 20., 28., 30. (nachm.), 31. Okt., 3., 11. Nov., 30. Dez.
	Oldenburg, Landestheater	27. Okt. (E.).
	Osnabrück, Stadttheater	8. (E.), 13. Dez.
	Reichenberg i.B., Stadttheater	16. (vorm.), 23. (vorm.) Nov.
	Rudolstadt, Landestheater	13., 19. Dez.
	Saarbrücken, Stadttheater	30. Okt. (vorm. E.).
	Salzburg, Stadttheater	22., 28. Dez.
	Troppau, Stadttheater	9. Okt. (nachm.).
	Wien, Theater der Josephstadt	6. März.
1922	Bad Kreuznach, Kurtheater	19. Sept.
	Barmen, Stadttheater	26. März (vorm.).
	Basel, Stadttheater	4. Feb.
	Bielefeld, Stadttheater	15. Jan. (nachm.).
	Bremen, Stadttheater am Wall	2. Jan.
	Chemnitz, Altes Stadttheater	14., 28., 29. Jan. (nachm.).
	Danzig, Stadttheater	12. Juni.
	Dortmund, Stadttheater	26. Dez. (E.), Morgenfeier.
	Eisenach, Stadttheater	7. Aug.
	Frankfurt a.M., Schauspielhaus	8. (E.), 13., 23. Dez.
	Gera, Reußisches Theater	19. April (Mus. v. Mittler).
	Heilbronn, Stadttheater	24. Jan.
	Hildesheim, Stadttheater	14., 16., 22. März.
	Karlsruhe, Badisches Landestheater	26. Mai (E.), 30. Sept.
	Kleve a.Rh., Stadttheater	27. Okt. (E.), 14. Dez.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1922	Königsberg, Neues Schauspielhaus	3. Juni (nachm.) zus. mit CHITRA
	Liegnitz, Neues Theater	19. Jan.
	Meiningen, Landestheater	7. Jan. (E.).
	Mühlhausen i. Th. Schauspielhaus	30. Jan. (E.), 2. Feb.
	München, die Kammerspiele	3., 8., 10., 13., 17., 21., 24. April.
	Regensburg, Stadttheater	8. (E.), 17., 20. Feb.
	Salzburg, Stadttheater	4. Jan.
	Stettin, Stadttheater	4, Mai.
	Stralsund, Stadttheater	22. (E.), 29. Dez.
	Stuttgart, Württemb. Landestheater	2., 5., 7., 11., 12., 15., 16., 18., 20., 22., 23. Mai.
	Ulm a.d. Donau, Stadttheater	26. Jan.
1923	Baden-Baden, Städt. Schauspielhaus	13. (E.), 26. Jan., 2., 12., 27. März, 18. April, 12., 21. Mai.
	Beuthen, Stadttheater	17. Feb. (E.), 3. März, 18. April.
	Bochum, Stadttheater	3. Juni (vorm.).
	Dortmund, Stadttheater	4. Feb. (vorm.).
	Frankfurt a.M., Schauspielhaus	4., 11. (nachm.), März, 9. Mai.
	Frankfurt a.M., Stadttheater	22. (E.), 27. März.
	Görlitz, Stadttheater	13., 16., 18. Feb. (vorm.), 4. März (nachm.).
	Halberstadt, Stadttheater	27. März (E., O.), 7. (O.), 12. (O.) April.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1923	Karlsruhe, Badisches Landestheater	5., 12., 20., 26., März, 3., 9., 16., 23., 30. April.
	Lübeck, Stadttheater	23., 31. Jan.
	Plauen, Stadttheater	28. Jan. (vorm., E.).
	Rattowitz, Stadttheater	5. Feb. (Gastspiel).
	Rostock, Städt. Bühne, die Kammerspiele	5., 8. April
1924	Bunzlau, Stadttheater	18. Jan. (E.).
	Darmstadt, Landestheater, Kleines Haus	30. Okt. (E.), 2., 12., 22. Nov., 9. Dez.
	Dresden, Neustädter Schauspielhaus	18. (E.), 20., 22., 27. Dez.
	Duisburg, Stadttheater	23. (O.), 26. (O.), Jan.
	Eberswalde, Neues Stadttheater	12. (E.), 14. Feb.
	Krefeld, Stadttheater	13. Jan. (vorm.), 5., 9., 14., 16., 24. (nachm.), 28. Feb.
	Münster i.W., Stadttheater	15., 23. April.
	Nürnberg, Stadttheater, Altes Haus	11. (E.), 14., 16., 20., 29. Dez.
	Prag, Deutsches Theater, Kleine Bühne	3., 4., 10. Mai.
1925	Baden-Baden, Städt. Schauspielhaus	9. März, 19. Mai.
	Darmstadt, Landestheater, Kleines Haus	4. Jan., 2. Feb.
	Freiburg i. Br., Stadttheater	30. Jan. (E.), 4., 16. Feb.
	Fürth i. Br., Stadttheater	10. Feb.
	Hanau, Stadttheater	3. (E.), 5., 13. Feb., 5. März.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFÜHRUNGEN
1925	Liegnitz, Neues Theater	27. Jan.
	Nürnberg, Stadttheater, Altes Haus	4., 22. Feb. (nachm.).
1926	Aachen, Stadttheater	31. Jan. (vorm.), 6., 10., 23. Feb., 1., 25. März.
	Dresden, Albert-Theater	4. Okt. (E.).
	Jena, Theater der Stadt	17. Okt.
	Landsberg a.W., Stadttheater	25. (E.), 27. März.
	München-Gladbach, Stadttheater	21. März (E.), 15. April.
	Recklinghausen, Schauspielhaus	5., 17. Jan.
	Rostock, Stadttheater	6. Okt., 13. Nov.
	Weimar, Deutsches Nationaltheater	27. Juni (nachm. E.), 2., 12. Okt., 18. Nov.
1927	Kassel, Kleines Theater	2., 17. Jan., 18. Feb., 7. April.
	Prag, Deutsches Theater, die kleine Bühne	14. Jan., 8. Feb. (Postamt als „Brief des Königs" aufgeführt.
	Schneidemühl, Landestheater	7., 8., 10., 15. April.
1928	Basel, Stadtheater	6. (vorm.), 13. (vorm.) Mai.
	Wiesbaden, Staatstheater, Kleines Hause	3., 7. April, 3., 10. Mai. 7. Juni.
1929	Essen, Schauspielhaus	6., 7., 24. Jan., 14., 19. Feb., 15. März, 8., 11. April.

JAHRESZAHL	BÜHNEN	DATEN DER AUFFÜHRUNGEN
1961	Zur Feier des 100. Geburtstags von Tagore fanden die folgenden Aufführungen statt:	
	Berlin, Deutsches Theater und Kammerspiele	28. Mai, Tagore-Matineé.
	Bremen, Theater der freien Hansestadt	4., 5., 7., 9., 10., 18., 27., 29. Mai, 7., 12. Juni.
	Göttingen, Deutsches Theater	7. Mai, 25. Juni.

5. VERZEICHNIS DER STÄDTE, DIE MEHRERE STÜCKE VON TAGORE AUFFÜHRTEN

STÄDTENAMEN	JAHRESZAHL	DIE STÜCKE	AUFFÜHRUNGSZAHL
Berlin	1920	Postamt	1
	1921	-"-	17
	1923	Der König	2
Düsseldorf	1918	Postamt	8
	1924	Opfer	4
Eisenach	1921	Chitra	1
	1922	Postamt	1
Frankfurt	1920	Der König	3
	1921	-"-	5
	1922	-"-	1
	1922	Postamt	3
	1923 (2 Bühnen)	Postamt	5 (3 + 2)
Gera	1921	Opfer	1
	1922	-"-	1
	1922	Postamt	1
Innsbruck	1920	-"-	1
	1921	Opfer	3

STÄDTENAMEN	JAHRESZAHL	DIE STÜCKE	AUFFÜHRUNGSZAHL
Innsbruck	1921	Postamt	3
Klagenfurt	1921	-"-	2
	1923	Opfer	3
Königsberg	1922	Chitra	10
	1922	Postamt	4
Memel	1921	Chitra	3
	1921	Postamt	4
München	1916	Chitra	6
	1921	Postamt	13
	1922	-"-	7
Weimar	1922	Der König	4
	1926	Postamt	4

6. ERGEBNISSE DER AUFFÜHRUNGSSTATISTIKEN

Folgende Beobachtungen lassen sich auf Grund der Aufführungsstatistik für die einzelnen Dramen Tagores in Deutschland anstellen.

a) CHITRA

1. Chitra wurde bis 1924 23 mal aufgeführt;
2. davon fanden 6 Vorstellungen im Jahre 1916 an den Münchner Kammerspielen statt.
3. Nach 1916 vergingen fünf Jahre, bis eine weitere Inszenierung von Chitra versucht wurde.
4. Anläßlich von Tagores Besuch wurde Chitra 1921 in Eisenach, Gota, Leipzig (2 x) und Memel (3 x) gespielt.

5. 1922 brachte das Schauspielhaus in Königsberg das Stück in 10 Vorstellungen auf die Bühne.
6. Eine einzige Aufführung wurde 1924 in Oldenburg angeboten.

b) DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

1. 1920 fand die Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus statt; insgesamt gab es dort 3 Vorstellungen 1920, 5 im Jahre 1921, und eine 1922.
2. Das Schiller-Theater Altona führte 1921 den König der dunklen Kammer dreimal auf.
3. 1922 gab es jeweils 4 Vorstellungen in Weimar und Köln.
4. Das Stück spielte 1923 an der Berliner Volksbühne und in Graz. Zum letzten Mal erschien das Stück 1927 auf einem deutschen Spielplan;
5. das Stadttheater in Kassel führte es viermal auf.
6. Die Gesamtaufführungszahl für den König der dunklen Kammer ist 26.

c) DAS OPFER

1. Das Opfer wird von allen vier Stücken von Tagore auf deutschen Bühnen am wenigsten gespielt.
2. Das Stück wurde zwischen 1921 und 1925 dreizehnmal aufgeführt.
3. Das Reußische Theater in Gera inszenierte 1921 Das Opfer zum ersten Mal in Deutschland.
4. Diese erste Inszenierung wiederholte sich nur noch einmal im Jahre 1922.
5. 1921 gab es zwei Vorstellungen in Innsbruck.

6. In Klagenfurth spielte es dreimal im Jahre 1923.
7. Das Düsseldorfer Schauspielhaus führte 1924 Das Opfer viermal auf.
8. 1925 wurde es zum letzten Mal in Arnstadt gespielt.

d) DAS POSTAMT

Das Postamt, verglichen mit den drei anderen Stücken, erlebte zahlreiche Aufführungen, die überall in Deutschland stattfanden.

1. 1918-1929 gab es insgesamt 314 Vorstellungen an deutschen Bühnen.
2. 1918: der Uraufführung im Düsseldorfer Schauspielhaus folgten sieben weitere Vorstellungen.
3. 1920: es gab 14 Aufführungen; das Bonner Stadttheater spielte es sechsmal.
4. 1921: der Höhepunkt der Tagore-Rezeption in Deutschland wird mit 105 Vorstellungen in ganz Deutschland erreicht.
5. Die Berliner Volksbühne stellte mit 17 Vorstellungen einen Aufführungsrekord auf. Kein anderes Stück von Tagore wurde so häufig auf der gleichen Bühne gespielt.(Regie: J. Fehling)
6. Auch die Münchner Kammerspiele feierten einen großen Erfolg mit 13 Aufführungen.(Regie: Otto Zarek)
7. In Chemnitz gab es 11 Vorstellungen und jeweils
8. 7 in Bielefeld und Mainz.
9. 1922: bereits im nächsten Jahr schrumpfte die Aufführungszahl von 105 auf 56, was überrascht, denn die Inszenierungen erhielten im allgemeinen eine positive Kritik.

10. Die Kammerspiele in München führten das Stück noch 7 Mal auf.
11. In Chemnitz gab es in diesem Jahr 3 weitere Aufführungen.
12. Frankfurt und Stuttgart brachten das Werk zum ersten Mal auf die Bühne mit 3 bzw. 11 Vorstellungen.
    Zwar spielte Das Postamt auch in diesem Jahr in ganz Deutschland, doch nur mit beschränktem Erfolg. Die Aufführungszahl nahm in den folgenden Jahren beträchtlich ab.
13. 1923: das Stück spielte insgesamt 40 Mal; mehrfache Vorstellungen gab es hauptsächlich
14. in Karlsruhe (9), Baden-Baden (8) und auf zwei Frankfurter Bühnen (5 und 3).
15. 1924: die Gesamtaufführungszahl ist 31.
16. Krefeld stand mit 7 Aufführungen an der Spitze.
17. Die Aufführungen in Nürnberg, Darmstadt und Dresden wiederholten sich fünfmal.
18. Zum dritten Mal spielte es in Prag.
19. 1925: die sinkende Popularität des Dichters (Werkes?) machte sich weiterhin bemerkbar; nur 17 Aufführungen gab es in diesem Jahr.
20 Hanau, Nürnberg und Freiburg konnten das Stück wiederholt spielen.
21. Dagegen spielte es nur ein einziges Mal in Liegnitz und Fürth.
22. 1926: Tagore reiste zum zweiten Mal nach Deutschland; einige neue Inszenierungen vom Postamt sind zu verzeichnen. Aber trotzdem blieb es bei der geringen Zahl von 19.

23. 6 Aufführungen finden in Aachen und 4 in Weimar statt;
24. Landsberg, München-Gladbach, Recklinghausen und Rostock spielten es zweimal.
25. 1927: nur drei Städte führten das Stück auf: Schneidemühl (4), Bern (3) und Prag (2); die Gesamtaufführungszahl blieb bei 9.
26. 1928: das Schauspielhaus in Wiesbaden inszenierte Postamt zum ersten Mal und erlebte 5 Vorstellungen;
27. sonst spielte es nur noch zweimal in Basel.
28. 1929: Das Postamt spielte in den zwanziger Jahren zum letzten Mal in Essen, wo sich die Aufführung 8 Mal wiederholen ließ.

7. ZUSAMMENFASSUNG

1. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß Das Postamt den größten und Das Opfer den wenigsten Anklang in Deutschland gefunden haben.
2. Die Beliebtheit des Postamts zeigt sich an der hohen Zahl der Aufführungen; die 314 Vorstellungen sind kaum vergleichbar mit denen für Das Opfer (13), Chitra (24) und Der König der dunklen Kammer (24).
3. Eins der wichtigsten Ergebnisse, die von den Aufführungsstatistiken mühelos abgeleitet werden kann, ist, daß nach 1925 die Wirkung Rabindranath Tagores auf der deutschen

Bühne stark zurück geht. Die folgende Tabelle macht sehr deutlich, daß der Schwerpunkt in der Rezeption des dramatischen Werkes von Tagore auf der deutschen Bühne auf die Jahre 1921 bis 1923 gelegt werden muß.

JAHR	CHITRA	DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER	DAS OPFER	DAS POSTAMT	GESAMTZAHL DER AUFFÜHRUNGEN
1920	0	3	0	14	17
1921	7	6	3	105	121
1922	10	9	1	56	76
1923	0	2	3	40	45
1924	1	0	4	31	36
1925	0	0	1	17	18
1926	0	0	0	19	19
1927	0	4	0	9	13
1928	0	0	0	7	7
1929	0	0	0	8	8

4. Sicherlich kann für Das Postamt der Zeitraum der quantitativ wichtigsten Rezeption bis 1925 gedehnt werden, doch es bleibt unübersehbar, daß auch dort die Zahl der Aufführungen innerhalb der zwei Jahre 1923-1925 beträchtlich abnimmt.

5. Zum Schluß sei festgehalten, daß der Höhepunkt der bühnengeschichtlichen Rezeption Tagores mit dem Höhepunkt seiner Gesamtrezeption in Deutschland zusammentrifft.

B) WERKANALYSEN

1. EINLEITUNG

Rabindranath Tagore hat selbst einen beträchtlichen Teil seiner Werke aus dem Bengalischen ins Englische übertragen. Eine Analyse der deutschen Übersetzung von Tagores Werken wird dadurch erschwert, daß keine direkte Übersetzung aus dem Bengalischen ins Deutsche vorliegt. Die Gefahr entsteht daher, daß Aussagen über die deutsche Fassung schwach fundiert wären, wenn die englische Übersetzung des Originals nicht ebenfalls sorgfältig überprüft würde.

Bei der Untersuchung der Übersetzung sieht man sich mit zwei Fragen konfrontiert: 1) wie weit werden die im Original enthaltenen Gedanken in der Übersetzung sinngemäß übertragen? 2) Können diese Gedanken ohne Vorkenntnisse des entsprechenden sozio-kulturellen Hintergrunds von einem ausländischen Publikum überhaupt aufgenommen werden? Von den acht Dramen Tagores, die in deutscher Sprache vorliegen, wurden nur vier in Deutschland inszeniert. Die Originale dieser vier sind zum Teil ausführlich, wie Das Postamt, häufig aber auch abgekürzt oder paraphrasiert, wie Chitra, wiedergegeben. Über die Übertragungen von Tagores Werken ins Englische, die keine genauen Wiedergaben der Originale sind, sondern im wahrsten Sinne des Wortes „Neuschöpfungen" sind, schreibt B.C. Chakravarty:

> „These translations are fresh creations and they have an independent standing of their own. Even if they are not literal, they truly convey the spirit of the original compositions."[1]

Das allerwichtigste Prinzip der Übersetzung, die möglichst genaue Wiedergabe des Originals, wird also von Tagore als Übersetzer anscheinend

absichtlich ignoriert. Bei diesen „fresh creations" kann die deutsche Neufassung dem bengalischen Original schwer gerecht werden.

Das Postamt, das in Deutschland einen großen Bühnenerfolg erlebte, ist die deutsche Fassung von Dāk Ghar. Die englische Übersetzung The Post Office stammt von einem zu seiner Zeit in Oxford studierenden Inder und wurde vom Autor gut geheißen. Das Opfer, das offensichtlich vom deutschen Publikum schwer aufgenommen wurde, hatte die englische Vorlage Sacrifice. Tagore selbst übersetzte sein Drama Visarjan ins Englische unter dem Titel Sacrifice. Der König der dunklen Kammer, die deutsche Übertragung des Rājā, hatte die englische Fassung The King of the Dark Chamber zur Vorlage. An späterer Stelle wird gezeigt werden, daß die englische Ausgabe The King of the Dark Chamber ohne Tagores Wissen herausgegeben wurde und daß dieses den Autor verstimmt hatte. Chitrāngadā, das lyrische Drama, wurde von Tagore erst sehr spät ins Englische übertragen und Chitra genannt.

Die Auswahl der drei Dramen für die Analyse der Übersetzung sei folgendermaßen begründet. Da die Qualität der deutschen Übersetzungen von ihren englischen Vorlagen abhängig ist, empfahl es sich, einen Unterschied zwischen den „von dem Dichter stammenden" und den „nicht von dem Dichter stammenden" Vorlagen zu machen. Im allgemeinen pflegte Tagore die englischen Übersetzungen seines Werkes, die nicht von ihm stammten, zu überprüfen. Zu den Ausnahmen zählt The King of the Dark Chamber, und aus diesem Grund wird hier Der König der dunklen Kammer als Textbeispiel interessant. Das Postamt, dessen englische Vorlage zwar nicht von Tagore selbst stammt, aber doch von ihm durchgelesen wurde, liefert das Gegen-

beispiel. Die beiden weiteren Stücke Chitra und Das Opfer hatten vom Dichter stammende englische Vorlagen. Hier fiel die Wahl zugunsten des Opfers aus: beide Dramen, Chitrāngadā und Visarjan, erlebten in ihren englischen Übertragungen massive Streichungen. Trotzdem wirken Auslassungen bei Chitra bei weitem nicht so gewaltig wie beim Opfer. Das bengalische Drama Chitrāngadā ist im Blankvers geschrieben; in der englischen Fassung Chitra gibt Tagore dagegen die lyrische Form auf. Dennoch bleibt der romantische Inhalt dieses Schauspiels jedem ausländischen Zuschauer und Leser zugänglich. Die musikalische Sprache unterstützt die Verständlichkeit des Stückes. Visarjan muß im Vergleich zu Chitrāngadā auf einen Übersetzer wie eine Herausforderung wirken, denn ohne eine Vorkenntnis des religiös-kulturellen Hintergrundes kann dieses Theaterstück von einem ausländischen Publikum schwer rezipiert werden.

Das verlangt folglich von dem Übersetzer, mit allen Möglichkeiten in sprachlicher und stilistischer Hinsicht zu experimentieren, wie auch Streichungen und Ergänzungen vorzunehmen, um das Drama im Ausland überhaupt rezipierbar zu machen. In der englischen Übertragung Sacrifice unternahm Tagore nicht nur inhaltliche, sondern auch formale Änderungen, die zweifellos zur Aufnahme des Stückes beigetragen haben. Selbstverständlich sind diese Änderungen auch ins deutsche Opfer übernommen worden. Keine vergleichbare Umgestaltung des Originals wird in Chitra durchgeführt. Darum wird Das Opfer für die vorliegende Untersuchung als Textbeispiel bevorzugt.

Interessant ist, daß die englische Fassung Chitra im allgemeinen sehr gepriesen wird. Edward Thompson, zum Beispiel, schreibt über Chitra:

> „.... Rabindranath's translations of Chitrāngadā provides an interesting study of his method, and is the best example of his insight into another language, an insight which is one of the most astonishing sides of his many-sided genius. The luxuriance of the Bengali has been shorn away, ..."[2]

„.... One of Rabindranath's most beautiful plays, perhaps the only one that is flawless...",[3] sagt Krishna Kripalini über Chitra; „.... even in the English rendering, the play is a thing of beauty....", meint M.V. Iyengar.[4]

Der Aussage Sujit Mukherjees wird in diesem Zusammenhang große Bedeutung beigemessen. Er schreibt:

> „The original Chitrāngadā saw Tagore reach the utmost point of development of his dramatic blank verse... The English Chitra, ..., is no more than an exalted exhibition of the English prose that he had made peculiarly his own,.... Chitra did not establish his claims as a playwright in English, nor did it provide genuine evidence of his work in the original."[5]

Der Verzicht auf eine Untersuchung der deutschen Fassung von Chitrāngadā bringt also keinen großen Verlust für diese Arbeit. Die Aufführungskritiken zu Chitra werden jedoch berücksichtigt, denn sie helfen, den Erfolg der Inszenierungen an deutschen Bühnen zu belegen.

Zur Methode der Überprüfung der Übersetzungen muß folgendes gesagt werden: jedes Drama wird hier in verschiedener Art und Weise untersucht. Da Visarjan in der übersetzten Fassung eine wesentlich gekürzte

Form annimmt, stehen hier die folgenden Fragen im Vordergrund: a) wie weit sich der Inhalt, die Charaktere und der Aufbau des Dramas gewandelt haben, und b) inwiefern die Auslassungen einen dramatischen Gewinn oder Verlust bedeutet haben.

Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt beim König der dunklen Kammer auf sprachlicher Ebene. Der Vergleich des Originals mit der Übersetzung konzentriert sich vor allem auf die wichtigen Dialoge der Hauptcharaktere, die für den Gehalt des Dramas maßgebend sind.

Der besondere Reiz bei der Untersuchung des Postamts liegt darin, daß hier neben dem deutschen Erst-Text ein neuerer Aufführungstext zum Vergleich vorliegt.

ANMERKUNGEN - WERKANALYSE: EINLEITUNG

1. B.C. Chakravarty, Rabindranath Tagore: His Mind and Art (New Delhi: Young India Publications, 1971), S. 20.
2. Edward Thompson, Rabindranath Tagore: Poet and Dramatist (London: Oxford Univ. Press, 1926), S. 129 f.
3. Krishna Kripalini, Rabindranath Tagore: A Biography (London: Oxford Univ. Press, 1962), S. 139.
4. Zitiert nach K.R. Srinivasa Iyengar, Rabindranath Tagore (Bombay: Popular Prakashan, 1946), S. 135.
5. Sujit Mukherjee, Passage to America: The Reception of Rabindranath Tagore in the United States 1912-1914 (Calcutta: Bookland, 1964), S. 147.

2. CHITRĀNGADĀ: CHITRA

a) EINFÜHRUNG

1914 war Rabindranath Tagore in Deutschland hauptsächlich als Lyriker bekannt, doch man erfuhr aus England, daß sich der „lyrische Dichter" nun auch als Dramatiker versucht hat.[1] Deutsche Tageszeitungen wie die Neuesten Nachrichten von Leipzig und München sowie die Frankfurter Zeitung und andere berichteten über das Stück Chitra, das als erstes dramatisches Werk Tagores in England auf die Bühne kam. Zu der Zeit lag Chitra noch in keiner deutschen Übersetzung vor, aber deutsche Kritiker würdigten das Stück bereits. 1915 wurde Chitra aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt, und am 29. September 1916 führten die Münchner Kammerspiele Chitra auf, zusammen mit dem Engländer von J.M.R. Lenz. Regie führte Otto Falckenberg. Das war die erste Darbietung eines dramatischen Werkes von Tagore auf deutschen Bühnen.

1916 herrscht der Erste Weltkrieg, und die Thematik des Krieges greift auch auf die Bühne über. „Das Erlebnis des Krieges greift tief in die Geschichte des nach neuen Zeichen suchenden Dramas", schreibt Günther Rühle.[2] Stücke mit zeitbedingter Thematik bestimmen die Theaterszene. Es sind, um nur wenige, aber exemplarische Stücke zu nennen, Ernst Tollers Die Wandlung, Reinhard Goerings Seeschlacht, Fritz von Unruhs Ein Geschlecht, Reinahrd Sorges Der Bettler, Walter Hasenclevers Der Sohn und Ludwig Reiners Die Gewaltlosen, die akute, sozialpolitische Fragen auf die Bühne bringen. Diese expressionistischen Schriftsteller mit ihrem ausgesprochen politischen Engagement betrachten das Theater als

eine „politische Anstalt", mit deren Hilfe sie die Welt ändern wollen.[3] Es ist verwunderlich, daß vor diesem Hintergrund das lyrisch-romantische Stück von Tagore, Chitra, überhaupt in den deutschen Spielplan aufgenommen wird; dagegen ist nicht erstaunlich, daß sich Chitra trotz seines fremdartigen Reizes auf dem Spielplan kaum behaupten konnte.

b) INHALT

Rabindranath Tagore nimmt eine Legende aus dem altindischen Epos Mahābhārata auf und formt aus ihr ein lyrisches Drama. Das Geschlecht von Manipur ist mit dem Gottessegen versehen, daß es nie ohne Erben sein werde. Bislang wurde jedem König ein Sohn geschenkt, dem König Chitravahana jedoch wird jetzt eine Tochter, Chitrāngadā, die in der Übersetzung nur Chitra heißt, geboren. Der Vater läßt sie als Sohn erziehen. Allem Weiblichen entfremdet begegnet Chitrāngadā eines Tages auf der Jagd dem fürstlichen Krieger Arjuna, der sich in die einsamen Wälder zurückgezogen hat, um ein Bußgelübde abzuleisten. Angezogen von dem stattlichen Helden, wünscht sich Chitrāngadā weibliche Schönheit, die ihr von den Göttern Madan und Basanta (Eros und Apollo) für ein Jahr verliehen wird. Arjuna erliegt der verführerischen Schönheit, bricht sein Gelübde und verbringt das Jahr mit der Geliebten. Bereits vor Ablauf des Jahres sehnt sich der tatkräftige Arjuna nach jener tapferen Prinzessin Chitrāngadā, deren Taten weit berühmt sind. Auch die verwandelte Chitrāngadā ist des illusorischen Lebens überdrüssig geworden

und wünscht sich eine wahre Gemeinschaft mit ihrem Geliebten. Darum, als die Jahresfrist verstrichen ist, erscheint sie vor Arjuna in ihrer ursprünglichen Gestalt und teilt ihm mit, daß sie sein Kind trage. Beglückt ruft Arjuna aus: „Geliebte, mein Leben ist vollkommen erfüllt."

c) ZEITUNGSBERICHTE UND AUFFÜHRUNGSKRITIKEN

In einer englischen Zeitschrift erscheint am 17. Januar 1914 eine Besprechung des Bühnenwerkes Chitra. Diese Besprechung wird von dem Berichterstatter der Münchner Zeitung Neueste Nachrichten zusammenfassend wiedergegeben. Es heißt:

> „.... Abgesehen von den mythischen Dingen erfüllt das Drama Tagores einen besonderen Zweck, indem es die Frage nach der Emanzipation der indischen Frau aufwirft. Das Athenaeum lobt Chitra als ein wahrhaft dichterisches Werk Tagores. Handlung und Bewegung, Sprache und Reichtum an Bildern stellen es an die Seite der Gitanjali, die den Ruhm des indischen Dichters gemacht haben."[4]

Zweifellos hat das Problem der Emanzipation der indischen Frau Tagore sehr beschäftigt, denn er hat sich mit diesem Problem in vielen seiner bekannten Prosaschriften auseinandergesetzt.[5] Trotzdem ist fraglich, ob Tagore in dem lyrischen Schauspiel Chitra wirklich dieses Thema aufwirft. Der Schwerpunkt dieses Dramas liegt auf einer philosophischen Ebene, auf der die Problematik „Sein und Schein" mit Hilfe eines mythologischen Stoffes behandelt wird. Der reale sozio-kulturelle Problemkreis „die Emanzipation der Frau" wird hier kaum berührt. Tagore be-

nutzt das Liebesdrama als ein Mittel, die für seine Vorstellungswelt zentralen Gedanken über das Wesen der Liebe, über die Basis einer echten Gemeinschaft, über die Suche nach Identität und über die Illusion in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit darzubieten.[6] Etwa in diesem Sinne interpretiert die Leipziger Zeitung Neueste Nachrichten das Stück von Tagore:

> „Der Dichter benutzt den an sich einfachen Stoff.... zur Entwicklung seiner Theorien über die Liebe und über die innere Schönheit des Menschen. Er kommt zu dem Schlusse, daß man die wirkliche Liebe nur im innersten Seelenleben des Menschen finden könne und daß man sie als göttliche Offenbarung anzusehen und zu bewerten habe."[7]

Auch dieser Kritiker spricht von den sprachlichen Schönheiten des Stückes, das die Deutschen bis dahin nicht kannten; er gibt dann noch weitere Information über Chitra und auch über den Autor selbst:

> „Die Dichtung enthält große sprachliche Schönheiten, die den feinsinnigen Lyriker verraten, zeigt aber eine gewisse Armut der Handlung und Längen. Chitra entstammt übrigens einer früheren Schaffensperiode des Dichters und entstand vor seinem Hervortreten an die Öffentlichkeit. Der Erfolg seiner Lyrik hat ihn ermutigt, auch seine anderen Arbeiten ans Licht zu bringen. Bei seiner letzten Anwesenheit in England las der Dichter übrigens eine zweite dramatische Dichtung, ‚Der König der dunklen Kammer', aus dem Manuskript vor, und ließ ein weiteres Werk ‚Das Postbuerau', von einer irischen Schauspielertruppe öffentlich aufführen."

Der Rezensent erwähnt mit Recht die Armut der Handlung. Von einer dramatischen Handlung ist in Chitra kaum etwas zu spüren. Allerdings überrascht es, daß hier von einer „größeren Länge" gesprochen wird, obwohl die englische Fassung, der alleine diese Kritik gelten kann, wesent-

lich kürzer ist als das Original. Außerdem muß darauf hingewiesen werden, daß „das Hervortreten an die Öffentlichkeit" auf keinen Fall bei Tagore seiner Erst-Eröffnung als Autor gleichzusetzen ist; Tagores Bekanntwerden in der westlichen Welt durch den Nobelpreis geschah wesentlich später in seinem Leben. Er genoß bereits davor in seiner Heimat den Ruhm eines erfolgreichen Schriftstellers.

Die ausführliche Besprechung der Münchner Inszenierung soll hier detailliert wiedergegeben werden.

Es war „sicher nicht die Sensation des Nobelpreises, sondern die dichterischen Werte des Werkes, was dazu Veranlassung gab", daß Tagores Chitra in den Spielplan der Münchner Kammerspiele aufgenommen wurde. „Der Sensationsgrund hätte versagt; denn das kleine Haus schien weniger gut besucht als sonst an seinen großen Abenden, allerdings von einem geliebten Publikum.... Chitra verlangt vor allem, daß man bei seiner Beurteilung alle Grundsätze weltlicher Dramaturgie beiseite läßt. Wir haben es der äußeren Form nach mit einer Anzahl Monologen und Dialogen zu tun, die uns Aufschluß geben über den seelischen Zustand der beiden einzigen auftretenden Personen: Chitra und Arjuna..... Es ‚geschieht' sehr wenig in diesem neu-indischen Drama.... Hohe Gedanken, tiefe Ewigkeitsgefühle trägt Tagore vor, in edlen, duftigen Bildern. Rein und keusch gestaltet er die beiden Helden. Ihre innere Entwicklung steigt und fällt in großem, klaren Rhythmus und so ist die Dichtung auch dramatisch in einem tieferen Sinn. Ein Idealismus, der über alle nationalen Grenzen wirkt und nichts gemein hat mit jener Vorliebe „moderner" Literatur für gewisse Nachtseiten der orientalischen Psyche bringt das Gedicht deutschem Wesen nahe."[8]

Der Erfolg ist also nicht der Sensation durch die Nobelpreisverleihung zuzuschreiben. Auffallend ist hier das Eigenschaftswort „geliebt" für das Publikum, das der Aufführung beiwohnte. Auch dieser Kritiker weist darauf hin, daß in diesem Drama nicht viel geschehe. Bei der Inszenierung wurden die im Stück enthaltenen, nach Innen gerichteten Ideen hervorgehoben. Gerade die Ideen, die das Werk Tagores auszeichnen, haben die Deutschen offensichtlich besonders angesprochen. Zu betonen wäre der „seelische Zustand", der auch von den zeitgenössischen expressionistischen Dramatikern in den Vordergrund gestellt wurde. Auch wenn das Stück Chitra kaum etwas Verwandtes mit den deutschen expressionistischen Stücken hatte, lag es sicherlich an der expressionistischen Zeit, daß Tagores Bühnenstück 1916 auf die deutsche Bühne kam. „Nur im Zeichen des aufsteigenden Expressionismus war ein solcher Abend mit immerhin sieben Wiederholungen möglich", schreibt Wolfgang Petzet.[9]

Die Anspielung auf den Abend weist auf die „merkwürdige Zusammenstellung der zwei merkwürdigen Einakter Chitra und Engländer" hin. Petzets Kritik an dieser Zusammenstellung wird von der Rezension der Münchner Aufführung entkräftigt.

> „Nicht ohne Absicht mag der Abgeklärtheit der Dichtung Tagores der Sturm und Drang von Goethes unseligen Jugendgenossen gegenübergestellt werden. Dort ein hohes Lied menschlich schöner Liebe voll innerem Rhythmus, hier die Verherrlichung der Liebes-Tollheit in äußerlicher Steigerung.... Chitra, die Dichtung eines ganz nach Innen gerichteten Mystikers, Der Engländer, das exaltierte Werk eines Brausekopfes, im Leben wie im Dichten..."[10]

Einer der führenden Regisseure der Zeit, Otto Falckenberg, inszenierte Tagores Drama, und diese Inszenierung wurde ohne Ausnahme sehr gepriesen. Als Belege mögen die folgenden Zitate gelten.

> „Mit jeder neuen Tat bestätigt es sich, daß Otto Falckenberg den dramatischen Gestaltungen der Dichter eine Verwirklichung gibt, die nicht einfache Übertragung auf die Formen der Bühne ist, sondern Durchdringung mit Atem und Leben bedeutet." Chitra „wäre zu liedhaft, um in bühnenmäßiger Gestaltung die bestimmtere Form eines Dramas zu gewinnen, hätte nicht Falckenbergs Kunst der Belebung sie in so strengem Rahmen eingefangen."[11]

Petzet schreibt: „Der Sieg fiel Falckenberg zu..."[12] Das Stück sei unter Falckenbergs Regie „zu blühendem Leben erwacht."[13]

Auch die beiden Hauptdarsteller, Mary Dietrich als Chitra und Otto Framer als Arjuna, ernteten großes Lob. Es hieß:

> „Mary Dietrich bewies als Chitra eine Kunst des erlebten Spiels und des beseelten Sprechens, die von ihren starken Fähigkeiten überzeugte.... Herr Framer stand ihr als Arjuna nicht ohne jene Würde zur Seite, die man von einem indischen Prinzen verlangen kann..."[14]
>
> Oder:
>
> „Als Darsteller des indischen Liebespaares boten Herr Framer und vor allem Frl. Dietrich die Kunst edler Rede und Geste;...."[15]

In einer weiteren Kritik wird gesagt: „Mit Hingabe erlebten die Darsteller.... das leidenschaftliche Liebesidyll."[16]

Emil Engelhardt äußert sich zwar nicht über die Aufführung selbst, doch über das Stück, und schreibt sehr positiv:

„.... Die Steigerung der dramatischen Entwicklung ist Tagore meisterhaft gelungen. Neben dem ‚Postamt' ist dieses Spiel wohl am straffsten szenisch aufgebaut. Freilich gehören Darsteller und Zuschauer dazu, die für solch inneres Geschehen, dem wenig äußere Handlung zu Hilfe kommt, vorbereitet sind. Wir haben nicht viel neuzeitliche Bühnendichtung von solcher Kraft und Reife."[17]

d) SCHLUSSWORT

Folgende Schlüsse lassen sich von den obigen Kritiken ziehen:

1. Die positive Aufnahme der Erstaufführung des Dramas Chitra von Tagore läßt sich vor allem durch den zeitlichen Hintergrund erklären.

   a) Obwohl sich die „Sensation" des Nobelpreises inzwischen gelegt hatte, begann der Kurt-Wolff-Verlag damit, weitere Werke, hauptsächlich Lyrikbände, von dem Nobelpreisträger herauszugeben. Die deutsche literarische Welt war also mit dem Namen Tagores vollkommen vertraut. Die Aufnahme eines Theaterstückes vom gleichen Autor erregte vermutlich deswegen kein großes Aufsehen.

   b) Die expressionistische Zeit, die immer nach etwas Neuem suchte, bereitete den Boden für die Aufführung des fremdländischen Bühnenspiels Chitra.

2. Aus den Rezensionen der Münchner Aufführung geht deutlich hervor,

a) daß Falckenbergs Inszenierung von Chitra gelungen war.

b) Auch am schauspielerischen Können hat es bei dieser Aufführung nicht gemangelt. Der Erfolg des Stückes in München lag eher an der Inszenierung als am Stück selbst.

3. Leider konnten von den späteren Inszenierungen, die zum Teil anläßlich des Besuches von Tagore in Deutschland stattfanden, keine Kritiken ausfindig gemacht werden. Die Aufführungsstatistiken weisen jedoch darauf hin,

a) daß die Inszenierung in Königsberg beim Publikum guten Anklang gefunden haben muß, da 10 Vorstellungen gegeben wurden.[18]

b) Die anderen einzelnen Inszenierungen zeugen von Tagores Popularität im Jahre 1921 in ganz Deutschland.

4. Chitra, Tagores erstes Schauspiel auf deutschen Bühnen, erlebte 1916 nur 6 Aufführungen und hatte sonst

a) Schwierigkeiten der Annahme beim deutschen Theaterpublikum.

b) Auch das läßt sich zum Teil durch den zeitgenössischen Hintergrund erklären. Die Stücke der deutschen Dramatiker dieser Zeit standen völlig im Zeichen des ENGAGEMENTS; ihre Dramen konzentrierten sich auf die sozialpolitischen Fragen der Zeit. Unter diesen Bedingungen nahm man kaum Notiz von Tagores Liebesdrama, das mit seinem mythologischen Stoff kaum einen Bezug zur Realität hatte.

ANMERKUNGEN ZU CHITRA

1. Vgl. Neueste Nachrichten (Leipzig), 10.3.1914.
2. Günther Rühle, Zeit und Theater: vom Kaiserreich zur Republik 1913-1925, Bd. 1, (Berlin: Propyläen, 1973), S. 32.
3. Walter Hasenclever, zum Beispiel, wollte mit dem Sohn „die Welt ändern"; vgl. Rühle, S. 35.
4. Vom 10.2.1914. Der gleiche Bericht erscheint in der Frankfurter Zeitung, 11.2.1914.
5. Als exemplarische Beispiele dienen Das Heim und die Welt, Gora und Four Chapters. Beide, Gora und Four Chapters, sind nicht in deutscher Sprache vorhanden. Die Frau steht in allen diesen Romanen im Mittelpunkt. Tagore hat in seinen Schriften wiederholt versucht, seine Leser von der wichtigen Rolle der Frau sowohl im „Heim" als auch in der „Welt" zu überzeugen.
6. Diese Themen kehren auch in manchen seiner späteren Dramen wieder. Zum Beispiel, Der König der dunklen Kammer oder auch Das Opfer.
7. Vom 10.3.1914.
8. Münchner Nachrichten, 1.10.1916. Der Rezensent bleibt unbenannt.
9. Wolfgang Petzet, Die Münchner Kammerspiele 1911-1972 (München: Kurt Desch, 1973), S. 118.
10. Münchner Nachrichten, 1.10.1916.
11. Kölnische Zeitung, 12.10.1916.
12. Petzet, S. 118.
13. Münchner Zeitung, 30.9.1916.
14. ebda.
15. Münchner Nachrichten, 1.10.1916.
16. Kölnische Zeitung, 12.10.1916.

17. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore und seine besten Bühnenwerke, (Berlin: Schneiders Bühnenführer 1922), S. 28.

18. Vgl. Aufführungsstatistik, S. 78.

3. RĀJĀ: DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

a) EINFÜHRUNG

Rājā, die ursprüngliche bengalische Fassung des König der dunklen Kammer, wurde 1910 in Buchform herausgegeben.[1] Tagore hat sich mit diesem Drama, das 20 Bilder enthält, mehrmals beschäftigt. Das Drama Arupratan (1910)[2] sei, schrieb Tagore, eine kürzere, neubearbeitete Fassung des Rājā.[3] Dieses Drama behandelt den gleichen Stoff, bringt jedoch einen völlig neuen Anfang, ordnete die Szenen neu und endet schließlich genau wie Rājā. Arupratan wird allerdings selbst in seiner Heimat weit weniger eingeschätzt als seine Vorlage Rājā. Diese Ausgabe ist im Ausland kaum bekannt. Ein unvollendetes, handgeschriebenes Manuskript von Rājā wird im „Rabindra-Bhavan", dem Tagore-Gedächtnis Museum in Santiniketan, aufbewahrt.

1914 übersetzte Kshitish Chandra Sen Rājā ins Englische und nannte das Stück The King of the Dark Chamber. Der Verleger MacMillan gab allerdings den Dichter Tagore auch als Übersetzer an, offensichtlich ohne dessen Zustimmung. Tagore war noch dabei, wie es der folgenden Briefstelle zu entnehmen ist, das Werk selbst zu übersetzen, als The King of the Dark Chamber ohne sein Wissen in England erschien. Er schrieb am 8. Juli 1914 aus Santiniketan an William Rothenstein:

> „The manuscript that you had with you was the first draft and in the later ones the translations have undergone such a vast deal of alterations that it is quite a different thing now. So I was rather put out at the sudden appearance of this book with all its crudities, but it cannot be helped."[4]

Auch in den späteren Ausgaben wurde der Name des wirklichen Übersetzers, Sen, nicht genannt. In die englische Ausgabe der Gesammelten Werke nahm Tagore das Stück nicht auf.

Die deutsche Übersetzung mit dem Titel Der König der dunklen Kammer erschien 1918 beim Kurt-Wolff-Verlag. Die Übersetzung stammt von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer. 1920 wurde das Stück im Frankfurter Schauspielhaus uraufgeführt.

Die detaillierte Analyse der drei Textversionen mußte als Vorarbeit unternommen werden, da sonst die zeilenweise Wiedergabe der Texte den Rahmen der Arbeit gesprengt hätte. Textstellen sollen im folgenden nur auszugsweise als Belege der Schlüsse, die hier gezogen werden, zitiert werden. In der Überprüfung der Übersetzung in diesem Abschnitt wird im allgemeinen von der deutschen Fassung geredet, denn sie weicht von der englischen Vorlage kaum ab. Die wenigen Abweichungen, die festgestellt wurden, sind nicht von großer Bedeutung. Die folgenden Beispiele zeigen auf, mit welcher Genauigkeit die deutsche Fassung die englische Vorlage wiedergibt.

1) „King: Very well, you can try to find me — but none will point me out to you. You will have to recognize me, if you can, yourself. And even if anybody professes to show me to you, how can you be sure he is speaking the truth?"

(Scene II, S. 54).

"König: Nun gut, du kannst versuchen mich zu finden — aber niemand wird mich dir weisen. Du wirst mich erkennen müssen, wenn du kannst, du selbst. Und selbst wenn jemand sich anheischig macht, mich dir zu zeigen, wie kannst du gewiß sein, daß er die Wahrheit sagt?"

(K W, S. 48).

2) Im 8. Bild spricht Königin Sudarschana zu ihrem Gatten über sich selbst:

„But it is his gift to me: yet I could not fling this garland away! When the fire came roaring on all sides of me, I thought of throwing this garland into the fire. But no, I could not. My mind whispered, ‚let that garland be on you in your death'.... What fire is this, O King, into which I, who had come out to see you, leaped like a moth that cannot resist the flame? What a pain is this, oh, what agony! The fire keeps burning as fiercely as ever, but I go on living within its flame!"

(S. 108 f.)

„Aber sie ist sein Geschenk an mich: und doch konnte ich diese Kette nicht fortschleudern! Als das Feuer brüllend von allen Seiten kam, dachte ich daran, diese Kette ins Feuer zu werfen. Aber nein, ich konnte nicht. Mein Geist flüsterte: ‚Behalte diese Kette im Tode an'.... Was für ein Feuer ist das, O König, in das ich, die hinausgegangen war, dich zu sehen, sprang, wie eine Motte, die der Flamme nicht widerstehen kann! Welch eine Qual ist das, oh, welch ein Todeskampf! Das Feuer brennt so wild weiter wie je, und doch lebe ich weiter in seinen Flammen!"

(KW, S. 86 f.)

3) Im zwölften Bild zweifelt Sudarschana sehr daran, ob der König ihr zu Hilfe kommen würde, ob er sie „für immer verlassen" hätte. Da spricht die zuversichtliche Surangama:

„If he can leave us like that, then we have no need of him. Then he does not exist for us: Then that dark chamber is

totally empty and void — no vina ever breathed its music there — none called you or me in that chamber; then everything has been a delusion and idle dream."

(S. 146)

„Wenn er uns dergestalt verlassen kann, dann bedürfen wir seiner nicht. Dann ist er für uns nicht da: dann ist jene dunkle Kammer völlig leer und öde — keine Laute hauchte dort je ihre Musik — niemand rief dich und mich in jenem Gemach; dann ist alles ein Trug gewesen und ein eitler Traum."

(KW, S. 116)

Bevor die Übersetzung überhaupt analysiert werden kann, soll der Inhalt zusammenfassend wiedergegeben werden.

b) INHALTSANGABE

Der König des Landes ist unsichtbar. Da er auch seiner Königin nur in der dunklen Kammer erscheint, kann sie sich seiner Existenz nicht so sicher sein wie ihre ständige Begleiterin Surangama. Surangama bekennt sich als Dienerin des Königs, der ihr Gott gleich zu sein scheint, und bemüht sich der Königin dabei zu helfen, das wahre Wesen des unsichtbaren Königs zu erkennen. Die Königin besteht darauf, ihren Gemahl am Tageslicht zu sehen. Nach langem Zögern willigt der König in die Bitte der Königin ein und erklärt sich bereit, seiner Gemahlin an dem bevorstehenden festlichen Abend zu erscheinen, an dem Tausende von Menschen den Frühlingsvollmond feiern wollen. Surangama fürchtet, daß Sudarschana

ihre Neugier bald bereuen wird.

Die zur Teilnahme am Fest eingetroffenen Könige und Fürsten sind davon überzeugt, daß es in dem Lande keinen König gibt. Selbst die Königin begeht den Irrtum und hält den gutaussehenden Heuchler für ihren Gatten. Der Opportunist, König Kantschi, nimmt das Unwissen der Königin wahr und plant, sie zu entführen. Sudarschana erkennt bald ihren Fehltritt, aber beim ersten kurzen Anblick ihres Gatten erschrickt sie derartig, daß sie sich von ihm losreißt und zu ihrem Vater flüchtet, von Surangama begleitet. Hier werden ihr Erniedrigungen aller Art zuteil. Der unsichtbare König rettet seine Gemahlin vor der größten Beleidigung, aber er erscheint ihr nicht, um sie zurückzuholen. Sudarschana macht einen Prozeß der Erkenntnis durch und begreift endlich das wahre Wesen ihres Gatten. Mit Surangama kehrt sie zu ihrem König zurück. Jetzt kann der König sie aus der dunklen Kammer ins Licht führen.

c) ÜBERSETZUNGSANALYSE

Der Kern des Gehaltes, die Botschaft des Stückes liegt in den Gesprächen der Königin mit den zwei anderen Hauptgestalten des Stückes. Das Restliche dient der Ausweitung des Themas. Die Unterhaltung der Bürger, zum Beispiel, läßt die Atmosphäre des Landes entstehen. Das eingeschobene Intrigenspiel der Fürsten und Könige erhöht die dramatische Spannung, indem die Handlungsrichtung abgelenkt wird.

Königin Sudarschana führt Gespräche hauptsächlich mit ihrer Ehrendame Surangama und dreimal mit ihrem Gemahl, dem König der dunklen Kammer. Die Unterhaltungen der beiden Damen nehmen einen breiten Platz im Text ein und beleuchten reflektierend die Notwendigkeit einer inneren Entwicklung, die Königin Sudarschana durchmachen müßte, um ihren Gatten erkennen zu können. Das Königspaar trifft sich nur dreimal, aber diese Szenen sind die wichtigsten Momente der gesamten Handlung. Während ihres Zusammenkommens willigt der König in die beharrliche Bitte der Königin ein, sich ihr beim Tageslicht und in der Öffentlichkeit zu zeigen. Damit kommt die Handlung ins Rollen. Als der König Sudarschana zum zweiten Mal erscheint, hat sie bereits ihren Fehltritt erkannt, ist aber doch über das abstoßende Äußere ihres Gatten entsetzt. In der Auseinandersetzung des königlichen Paares wird der Höhepunkt des Stückes erreicht: Sudarschana entschließt sich, den König zu verlassen. In der letzten dieser drei bedeutungsvollen Szenen erscheint das wiedervereinigte Ehepaar in der dunklen Kammer. Die Königin, und mit ihr die Handlung des Dramas, ist an ihr Ziel gelangt.

Die ersten beiden Gespräche des Königspaares sind also von großer Bedeutung und sollen darum detailliert untersucht werden, um feststellen zu können, ob und welche Änderungen durch die Übersetzung eingetreten sind. Beim Vergleich des Originals mit der deutschen Übersetzung ist festzuhalten, daß die ersten beiden Szenen des Originals in der deutschen Fassung in umgekehrter Reihenfolge erscheinen.

Als erstes fallen die Auslassungen im ersten Gespräch auf. Nur ein Teil des unten angeführten Dialogs ist in der Übersetzung vorhanden:

Der König fragt:

„Warum sollte ich nicht das einzige sein,
was du in dieser Dunkelheit fühlen kannst?"

(KW, S. 45)

Die Königin antwortet im Original:

„Jeder kann dich sehen, ich als Königin darf dich
nicht sehen?"

Der König erwidert:

„Wer sagt, daß sie sehen können? Nur Narren
glauben, ‚wir können sehen'.".

(Orig. S. 14)

Dieser Teil des Gesprächs ist in der Übersetzung nicht vorhanden. Es ist unverständlich, warum der Dialog gekürzt wurde ; es handelt sich hier weder um schwer übersetzbare noch um unwesentliche Sätze. Die Aussage der Königin nämlich wirft ein Licht auf ihren eigenen Charakter; da sie die Königin ist, habe sie ein Recht darauf, den König sehen zu dürfen. Die Antwort des Königs wiederum gibt dem Zuschauer einen Hinweis darauf, daß es sich hier nicht um einen gewöhnlichen König handelt. Da der unsichtbare König an dieser Stelle zum ersten Mal hörbar wird, ist der Zuschauer sehr gespannt auf alles, was er sagt. In der deutschen Übertragung lautet die Antwort der Königin auf die vorhin zitierte Frage des Königs wie folgt:

"Aber ich muß dich sehen — mich verlangt es
brennend nach deinem Anblick."

(KW, S. 45)

An keiner Stelle des ganzen Gesprächs taucht solch eine Aussage in der bengalischen Fassung auf. Dort ist die Königin recht sparsam mit ihren Worten.

Hierauf folgt eine kurze Bemerkung des Königs, die im deutschen Text in einer sehr erweiterten Form wiedergegeben wird.
Der König bemerkt:

> „[Du] wirst es nicht ertragen können —
> [es wird] dich schmerzen."
>
> (Orig., S. 14)[5]

Die deutsche Übertragung lautet:

> Du wirst nicht imstande sein, meinen Anblick
> zu ertragen — er wird dir nur Qual bereiten,
> brennend heiße Qual."
>
> (KW, S. 45)

Der knappe bengalische Satz sagt keinesweges weniger aus als die komplizierte deutsche Übertragung.

Ein weiteres Beispiel aus der 1. Szene zeigt, daß andererseits das Original nur teilweise wiedergegeben wird. Auf die obige Bemerkung des Königs antwortet die Königin ganz schwärmerisch:

> „Nicht ertragen können — was du sagst!
> wie stattlich und wunderbar du aussiehst, kann
> ich sogar im Dunkel fühlen, und das sollte [ich]
> nicht im Licht verstehen? .... Wenn draußen deine
> Veena tönt, dann ist mir so, als wäre ich die
> Melodie der Veena. Wenn dein duftender Umhang
> mich anrührt, dann glaube ich, mein ganzer Körper
> wäre in tiefer Freude eins mit der Luft. Ich
> würde dein Angesicht nicht ertragen, was soll das?"
>
> (Orig., S. 14)

Die lange gefühlvolle Aussage der Sudarschana wird in der deutschen Fassung gekürzt.

> „Wie kannst du sagen, daß ich deinen Anblick nicht zu ertragen vermöchte! Oh, ich kann schon in diesem Dunkel fühlen, wie lieblich und wunderbar du bist: warum sollte ich vor dir erschrecken?"
>
> (KW, S. 46)

Hier bricht die Rede ab; Sudarschana stellt eine Frage, die im Original erst an einer späteren Stelle gestellt wird:

> „Aber sage mir, kannst du mich im Dunkel sehen?"
>
> (KW, S. 46)

Warum der Königin ein Teil ihrer wichtigen Aussagen genommen wird, ist unbegreiflich. Mit dem zugefügten Verb „erschrecken" mißdeutet man die Bedeutung des ursprünglichen Satzes. Die Übersetzung schadet dem Originaltext insofern, als anderthalb Seiten jenes Gesprächs gestrichen werden. Auf die Frage des Königs, zum Beispiel, wie sich die Königin ihren Gatten vorstelle, holt sie sich allerlei Bilder, hauptsächlich aus der Natur, mit denen sie ihn vergleicht. Die poetische Sprache erreicht hier einen Höhepunkt, den man in der Übersetzung offensichtlich nicht hat wiedergeben können.

Nachdem die Königin ihre Phantasie gezügelt hat, möchte der König wissen, warum sie, obwohl sie sich den König doch in vielen verschiedenen Gestalten vorstellen könne, dennoch darauf bestehe, ihn in seiner physischen Gestalt zu sehen. Hier ergibt sich ein feines Wortspiel mit dem Wort „Mana", das sowhol vom König als auch von der Königin gebraucht wird. „Mana" kann jeweils für „Herz", „Geist", „Wunsch", „Geschmack"

oder „Gefallen" stehen. Wenn die Königin behauptet, sie sei dessen sicher, daß die Gestalt ihres Gatten ihrem „Mana" gemäß sein werde, benutzt sie das Wort in der Bedeutung „Geschmack" oder „Gefallen." Der König erwidert nun, daß der „Geist" erst der „Erscheinung" entsprechen solle, nur dann könne der „Wunsch" der Königin erfüllt werden. All das entbehrt der deutsche Text auf Grund der Streichung ausführlicher Teile des Gesprächs.

Die bisherigen Beispiele zeigen, daß der Übersetzung kein einheitliches Prinzip zugrunde liegt; Gesprächsteile werden häufig gerade dort gestrichen, wo die Originalsprache bildhafter oder auch gehaltvoller wird. Andererseits kann sich in der deutschen Fassung aber auch ein langer Redefluß ergeben. Im folgenden Beispiel wird aus einer dreizeiligen Aussage des Königs im Bengalischen eine achtzeilige Rede im Deutschen.

Bengalischer Text lautet:

> „Im eigenen Spiegel kann nicht gesehen werden — [das Bild] beschränkt sich. Doch könntest du dich in meinem Geist sehen, wie groß erschienest du? In meinem Herzen bist du mein anderes ICH, dort bist du nicht nur du!"
>
> (Orig., S. 16)

Die deutsche Übertragung lautet:

> „Dein eigener Spiegel kann sie nicht wiedergeben — er setzt dich herab, beschränkt dich, läßt dich klein und unbedeutend erscheinen. Doch könntest du dich in meinem Geist sehen, wie groß erschienest du! In meinem Herzen bist du nicht mehr das alltägliche Einzelwesen, das du zu sein meinst — du bist in Wahrheit mein anderes Ich."
>
> (KW, S. 47)

Die Erweiterung des „beschränkt sich" durch weitere Satzteile: „setzt dich herab", „läßt dich klein und unbedeutend erscheinen" sind vollkommen überflüssig, ebenso die unnötige Erläuterung des „du".

Die Uneinheitlichkeit in der Übersetzung fällt noch einmal sehr deutlich auf: die nächste Aussage der Königin ist nämlich zur Hälfte gestrichen worden; die andere Hälfte ist auch nicht unangetastet geblieben. Im Original heißt die Stelle:

> „..... Darum habe ich eine gewisse Angst vor dir.
> Dieses Dunkel, schwer, schwarz wie Eisen, das auf
> mich wie Schlaf, wie Ohnmacht, wie Tod wirkt.
> Spürst du nichts?...."
>
> (Orig., S. 16)

In der deutschen Übertragung ändert sich diese Aussage der Königin.

> „....Ich fürchte mich, wenn ich daran denke. Diese
> Dunkelheit, die für mich wirklich und stark wie der
> Tod ist — ist sie für dich einfach nichts?...."
>
> (KW, S. 47)

Es ist kaum faßbar, daß man die ursprünglichen Vergleiche nicht unverändert stehen lassen konnte. Die Originalstelle ist zweifelsohne ausdrucksvoller, kräftiger. Der deutsche Text büßt weiterhin an Reiz ein, weil auch die Zeilen umformuliert werden. Im Bengalischen ruft die Königin aus:

> „Wie kann ich dann hier, an diesem Ort, mit dir
> zusammensein?
> Nein, oh nein, eine Gemeinschaft kann es nicht geben.
> Nicht hier, nicht an diesem Ort. Ich muß dich dort
> sehen können, wo ich Bäume und Pflanzen, Tiere und Vögel,
> Steine und Erde sehe."
>
> (Orig., S. 17)

Auffallend ist die Zufügung eines ganzen Satzes: „es besteht eine Schranke zwischen uns beiden." Ein weiteres Beispiel für eine Texterweiterung folgt gleich darauf, wenn der König spricht:

> "Nun gut, aber du alleine sollst [mich] erkennen können. Keiner wird dir Hinweise geben und selbst wenn einer [etwas] sagte — könnte man gewiß sein, [daß er die Wahrheit sagte?].
>
> (Orig., S. 17)

In der Übersetzung wird die Stelle doppelt so lang:

> „Nun gut, du kannst versuchen mich zu finden — aber niemand wird mich dir weisen. Du wirst mich erkennen müssen, wenn du kannst, du selbst, und selbst wenn jemand sich anheischig macht, mich dir zu zeigen, wie kannst du gewiß sein, daß er die Wahrheit sagt?"
>
> (KW, S. 48)

Hier, und nicht nur an dieser einzelnen Stelle, sondern an mehreren, wird dem König etwas Zusätzliches in den Mund gelegt, wodurch seine knappe Redeweise verloren geht. Alles wird hier buchstäblich „erläutert";das Angedeutete wird ausgesprochen; letztlich wird dem geheimnisvollen Charakter der Person geschadet.

Im achten Bild trifft der König die Königin zum zweiten Male in der dunklen Kammer. Hier ist im allgemeinen sehr wenig ausgelassen worden; bis auf einige Stellen, auf die gleich hingewiesen wird, ist die Wiedergabe zufriedenstellend. Die folgenden Zitate sollen aufzeigen, wo der Text nicht ganz treu wiedergegeben wurde. Königin Sudarschana ist sich ihres Fehltritts bewußt und spricht aus dieser Haltung heraus:

> „Furcht habe ich nicht, aber Scham; die Scham verfolgt mich wie Feuer. [Sie] färbt mein Gesicht, meine Augen, mein ganzes Herz rot."
>
> (Orig., S. 69)

In der deutschen Fassung steht:

> „Ich habe keine Angst — aber oh, die Scham verfolgt mich wie ein rasendes Feuer. Mein Gesicht, meine Augen, mein Herz, jeder Teil meines Körpers wird von ihren Flammen versengt und verbrannt."
>
> (KW, S. 86)

Hier werden also ein neues Adjektiv, „rasend", ein neues Subjekt, „jeder Teil meines Körpers", und zwei gewichtige Verben, „versengen" und „verbrennen", hinzugefügt. Eine Sinnverfälschung entsteht durch den Gebrauch der Verben „versengen" und „verbrennen." Denn Königin Sudarschana spricht keineswegs vom „rasenden" Feuer, das sie verbrennt. Trotz des lebensgefährlichen Brandes, dem sie gerade entkommen ist, ist die Sehnsucht nach der schönen Gestalt des falschen Königs noch nicht überwunden. Sudarschana sagt ausdrücklich:

> „Dieses Feuer wird nie aufhören — wird nie aufhören!"
>
> (KW, S. 86)

Unübersehbar ist das Verb „färben", das sie verwendet; sie bestärkt die Funktion des Verbes durch das Adjektiv „rot". Das Hinzufügen jener Verben, also, zeugt von einer gewissen Unachtsamkeit, die durch den ganzen Text zu verfolgen ist.

Das nächste Beispiel soll noch einmal auf den geänderten Text verweisen.

Sudarschana sagt:

> „Grauenhaft — oh, es war grauenhaft! Ich fürchte mich, auch nur noch daran zu denken. Schwarz, schwarz — o du bist schwarz wie die ewige Nacht!!...."
>
> (KW, S. 87)

Der Vergleich mit einer „ewigen" Nacht ist in der Originalfassung nicht vorhanden. Dort steht schlicht:

> „..... Schwarz, schwarz, du bist schwarz".
>
> (Orig., S. 70)

Auch im nächsten Satz taucht ein zusätzliches Adjektiv auf:

> „Ich habe dich nur einen einzigen entsetzlichen Augenblick gesehen",
>
> (KW, S. 88)

statt

> „.... Ich sah nur einen Augenblick".
>
> (Orig., S. 70)

Der Augenblick wird also durch ein Adjektiv modifiziert und dem Verb „sah" ein Akkusativ-Objekt beigefügt. Dadurch erhält die unpersönliche Aussage der Sudarschana einen sehr persönlichen Zug. Die starke Neigung des Übersetzers, den bengalischen Text an vielen Stellen interpretierend wiederzugeben, ist im gleichen Abschnitt noch einmal belegbar.

> „.... du sahst wie die schaudervolle Nacht aus, wenn ein Komet unheilverkündend über uns schwebt — oh da schloß ich die Augen — ich konnte deinen Anblick nicht mehr ertragen... das uferlose Meer mit dem gespenstischen Rot..."
>
> (KW, S. 88)

Der Originaltext lautet:

> „Ich dachte, du bist schwarz, wie der Himmel, wo ein Komet schwebt — sofort schloß ich die Augen — mehr konnte ich nicht sehen ... das uferlose Meer, auf seinen tosenden Wogen die abendliche Röte."
>
> (Orig., S. 70)

Hier sind mehrere Änderungen eingetreten. Der Austausch der Substantive, „Himmel und Nacht", die Erweiterung des Nebensatzes, „Komet ... schwebt", das Hervorheben der negativen Qualität des Kometen, „unheilverkündend" zeigen deutlich, wie der Übersetzer seine eigene Interpretation in den Text überträgt.

Sogar ändert sich die symbolische Funktion der Farbe rot; die abendliche Röte wird nämlich gespenstisch. Folglich entsteht ein wesentlich grausigeres Bild des Königs als das von Sudarschana im Original beschriebene.

Weitere Belege des veränderten Texts sind in den folgenden Beispielen zu sehen. Der König sagt:

> „.... Man möchte vor mir zum Ende der Welt fliehen? Habe ich das nicht zahllose Male gesehen? Darum wollte ich mich dir langsam und allmählich enthüllen, nicht gar zu plötzlich."
>
> KW, S. 88)

Die gleiche Stelle im Bengalischen heißt:

> „Man sieht in mir Gefahr und möchte schleunigst fliehen. Zahllose Male habe ich es erlebt. Darum wollte ich dir die Enttäuschung ersparen und [mich] erst allmählich vor dir enthüllen."
>
> (Orig., S. 70)

Auch dann, wenn der Text nicht allzu sehr geändert wurde, ist die Ungenauigkeit in der Wiedergabe unübersehbar. Das gleiche gilt dem folgenden kurzen Satz. Sudarschana sagt:

> „Aber es kam die Sünde und vernichtete alle deine Hoffnungen."
>
> (KW, S. 88)

Aber im Original steht:

> „Aber es kam die Sünde und vernichtete alles."
>
> (Orig., S. 70)

Textveränderungen in der Übersetzung geschehen meist durch Erweiterungen der Originaltextstellen, wie in den folgenden Beispielen gezeigt wird. Der König spricht:

> „.... Die Schwärze, wovor dein Herz heute aus Furcht zittert, wird eines Tages deine Seligkeit werden. Wofür ist sonst meine Liebe da?"
>
> (Orig., S. 70)

Die übersetzte Fassung lautet:

> „... Die gräßliche, düstere Schwärze, die dich heute bis in die Seele mit Furcht geschlagen hat, wird eines Tages dein Trost und dein Heil sein, wofür sonst kann meine Liebe da sein?"
>
> (KW, S. 88 f.)

Die Zufügung zweier Adjektive und die Erweiterung durch „und dein Heil" dehnen den ursprünglichen Satz, ohne allerdings den Sinn zu ändern. Ein weiteres Beispiel soll angeführt werden, wo Sudarschana sagt:

> „Der Schönheitsrausch hat mich überfallen — dieser Rausch wird mich nicht verlassen; es kommt mir vor,

als hätte er meine Augen entflammt, sogar
glänzten meine Träume davon. Ich habe dir alles
gestanden, nun strafe mich."

(Orig., S. 71)

Das soll mit der übersetzten Textstelle verglichen werden:

„.... Die Schönheit hat ihren Zauber auf mich
geworfen, diese Raserei, dieser Rausch wird mich nie
mehr verlassen — sie hat meine Augen mit ihrem Glanz
geblendet und entflammt, sie hat ihren goldenen Schimmer
bis in meine Träume geworfen! Ich habe dir nun alles
gesagt — strafe mich, wie dir beliebt."

(KW, S. 89)

Auch hier wird der Text zwar sinngemäß, aber doch verändert wiedergegeben. Sinnverwandte Wörter wie „Raserei" und „Rausch", „geblendet und enftlammt" werden gebraucht, und letztlich wird der vollständige Nebensatz „wie dir beliebt" hinzugefügt.

Eine widerspruchsvolle Satzerweiterung ist im folgenden Beispiel enthalten. Sudarschana sagt dem König:

„Doch willst du mich nicht strafen, so stoße
mich von dir. Ich will dich verlassen — "

(KW, S. 89)

Viel wirkungsvoller ist der schlichte Satz im Original:

„Doch willst du mich nicht verstoßen, verlasse
ich dich."

(Orig., S. 71)

Hier gibt die Königin ihrem Gatten nur eine Wahl, nämlich sie zu verstoßen, was für sie selbstverständlich auch gleichzeitig eine Strafe bedeuten würde. In der Übersetzung wird ein Unterschied zwischen „stoßen"

und „Strafen" gemacht, und das überzeugt nicht.

Im folgenden Beispiel haben Auslassungen den Text verändert. Der König bittet die Königin:

„Versuch dein möglichstes!"

Die Königin erwidert:

„Brauche nichts zu versuchen — ich kann dich nicht ertragen...."

(Orig., S. 71)

In der übersetzten Version fällt die Bitte des Königs fort; anstatt der Bitte sagt er:

„Du hast vollkommene Freiheit zu tun, was dir beliebt."

(KW, S. 89)

Daraufhin teilt die Königin mit:

„Ich kann deine Gegenwart nicht ertragen."

(KW, S. 90)

Hier ist gar keine Rede von „versuchen"; dabei „versucht" die Königin vom Anfang bis zum Ende des Stückes, den König zu sehen, ihn zu erkennen, mit ihm vereinigt zu werden. Darum dürfte das Verb „versuchen" nicht ausgelassen werden. Mit zwei kurzen Hinweisen soll dieser Abschnitt des Gesprächs abgeschlossen werden. (1) In der gleichen Rede der Sudarschana wird das Wort „schwarz" noch einmal mit der „Nacht" verglichen, was im Original nicht geschieht. (2) Auch neu ist der Vergleich „sanft und weich wie Samt..." (KW, S. 90) anstatt „weich wie Sahne" im Bengalischen (Orig., S. 72). Das ist aber erklärbar, da der Vergleich „weich wie Sahne" im Deutschen kaum brauchbar ist.

Zweierlei fällt im nächsten Abschnitt der Wechselrede auf: (1) Der Schlußsatz der Rede von Sudarschana ist in der Übersetzung gestrichen worden, wodurch (2) in der königlichen Aussage ein Widerspruch entsteht. In der Originalfassung sagt die Königin:

> „Seit gestern versuche ich — ... Ich bin unrein, treulos; dieser gehässige Gedanke würde mich beständig verfolgen, wenn ich bei dir bliebe. Darum möchte ich in die Ferne ziehen, — so weit, daß ich mich dort nicht an dich erinnern müßte."
>
> (Orig., S. 72)

Darauf antwortet der König:

> „Nun geh soweit von mir weg, wie du nur kannst."

In der Übersetzung wirkt die Antwort des Königs zusammenhanglos, denn die Rede der Königin endet dort anders als im Original. Sie sagt:

> „Ich habe es seit gestern versucht — ... Wenn ich bei dir bleibe, werde ich.... verfolgt und gehetzt, daß ich unrein bin, daß ich falsch und treulos bin."
>
> (KW, S. 91)

Der König erwidert:

> „Nun wohl, du kannst so weit von mir gehen als dir beliebt."
>
> (KW, S. 91)

Es ist, also, nicht die Königin, die hier von „in die Ferne ziehen" redet, sondern der König, der es ihr fast empfiehlt.

In den nächsten Zeilen treten noch einige Änderungen hervor. Die Frage der Königin Sudarschana an ihren Gatten, „warum hälst du mich nicht mit Gewalt", verzichtet im Original auf den Imperativsatz „du sollst nicht gehen." Dort steht an der gleichen Stelle: „... du sagst

mir nichts, gerade darum wird es unerträglich." (Orig., S. 72). Die Antwort des Königs hat sich in der Übersetzung recht gedehnt., Das Original lautet:

„Wer sagt, daß ich nichts sage..."

(Orig., S. 72)

Die deutsche Übertragung dehnt den ursprünglichen Satz:

„Warum glaubst du, daß ich in Wirklichkeit still bin? Woher weißt du, daß ich nichts versuche, dich zurückzuhalten?"

(KW, S. 91)

Solche Texterweiterungen können kaum gerechtfertigt werden: sie machen den bereits recht langen Text noch länger, was die Aufnahme des Stückes beeinträchtigt.

Sudarschanas Abgang von der Bühne wird in einem Lied, gesungen von Surangama, „interpretiert." In der Übersetzung verschwindet jenes Lied, wird allerdings durch ein Neues ersetzt.

Das letzte Gespräch des Königspaares im Schlußbild enthält nur wenige Zeilen, die treu wiedergegeben werden.

Abschließend soll folgendes festgehalten werden: (1) in der Übersetzung sind viele Originaltextstellen abgeändert worden. Es scheint, manche Textstellen sind mit der Absicht erweitert worden, um (2) die Aussagen ausdruckskräftiger wiederzugeben. (3) Zu diesem Zweck werden allerlei Adjektive — wie „gräßliche, düstere Schwärze, gespenstisches Rot" und andere —, zusätzliche Verben — wie „geblendet", „versengt" — und viele Nebensätze hinzugefügt. (4) Auslassungen werden meist dort unternommen, wo die Originalsprache poetischer, bildhafter wird. All

das ergibt eine ungenaue Textwiedergabe.

Nachdem die Auseinandersetzungen der Königin mit dem König detailliert untersucht wurden, können die Gespräche der Königin Sudarschana mit ihrer Ehrendame Surangama betrachtet werden. Surangama begleitet die Königin vom Anfang bis zum Ende, mit der Ausnahme des 4. Bildes, in dem Rohini auftritt und den Ausschlag für Sudarschanas Fehltritt gibt. In der Originalfassung tritt Surangama gleich im 1. Bild auf, und in den Gesprächen mit ihr eröffnet sich die Königin. Da der symbolhafte Werdegang der Königin den Kernpunkt des Stückes bildet, ist es äußerst wichtig, daß jene Gespräche unverändert übersetzt werden.

In der ersten Unterhaltung der Königin mit Surangama wird eine unzufriedene Sudarschana vorgestellt, die sich danach sehnt, das „wahre" Wesen ihres Gatten kennenzulernen. Beim zweiten Gespräch ist die verzweifelte Königin dabei, sich von ihrem König loszureißen. In den folgenden Zusammenkünften mit Surangama macht Sudarschana den Prozeß der Wandlung durch, bis sie dazu bereit ist, sich auf den Weg zum König zu machen. Auch dorthin begleitet Surangama ihre Königin.

Sudarschanas Unzufriedenheit, daß sie nur in der dunklen Kammer ihren König treffen und deswegen ihn nicht erkennen kann, kommt gleich im ersten vertrauten Gespräch mit Surangama zum Ausdruck. Schon die ersten Sätze verdeutlichen die Ungenauigkeit der Wiedergabe. Sudarschana fragt:

„Warum soll es überhaupt irgendwo dunkel sein?"

(Orig., S. 1)

In der deutschen Fassung heißt es:

> „Aber warum soll dieser Raum dunkel gehalten werden?"
>
> (KW, S. 36)

Eine allgemeine Frage des Originals wird damit spezifiziert. Ein weiteres Beispiel:

Sudarschana ruft aus:

> „Nein, nein, ich möchte Licht haben und warte ungeduldig auf Licht. Ich werde dir mein Halsband schenken, wenn du eines Tages hier Licht bringen könntest."
>
> (Orig., S. 1)

In der Übersetzung spricht Sudarschana wesentlich gefühlvoller:

> „Nein, nein — ich kann nicht leben ohne Licht — ich habe keine Ruhe in dieser erstickenden Finsternis. Surangama, wenn du ein Licht in diese Kammer bringen kannst, schenke ich dir mein Halsband hier."
>
> (KW, S. 37)

Steife Formulierungen ersetzen eine natürliche Ausdrucksweise wie im folgenden Beispiel. Sudarschana fragt:

> „Als der König deinen Vater verbannte, warst du nicht wütend?"
>
> (Orig., S. 8)

In der Übersetzung steht:

> „Und gab es dir nicht die Empfindung bitterer Bedrückung, als der König deinen Vater in die Verbannung schickte."
>
> (KW, S. 38)

Aus diesem ersten Gespräch werden mehrere Aussagen der Surangama über ihre Vergangenheit gestrichen, was zwei sichtbare Folgen hat. (a) Mit jenen Auslassungen wird es dem Publikum schwer gemacht zu begreifen, warum Surangama dem König solch einen tiefen Glauben schenkt. Denn die Auskünfte über Surangamas Vergangenheit dienen dazu, ihre seelische Verbundenheit mit dem König hervorzuheben. Ohne dieses Wissen ist es auch unerklärlich, warum Surangama das echte Wesen des Königs besser zu begreifen scheint als die Königin selbst. (b) Zweitens schrumpft die ganze Szene zusammen, da auch Sudarschanas Redeteile in Bezug auf Surangamas Aussagen ausgeklammert werden müssen.

Das zweite Gespräch, das im 8. Bild stattfindet, wird kaum verändert. Die folgenden Beispiele zeigen die veränderten Textstellen auf. Sudarschana spricht in Monologform:

> „Warum sollte er etwas sagen? Da ist nichts zu sagen. Also bin ich frei. ..."
>
> (Orig., S. 74)

Beinah unverändert ist die Wiedergabe:

> „Warum sollte er etwas sagen? Warum sollte er sich um mich kümmern? ... Ich bin also frei, vollkommen frei...."
>
> (KW, S. 94)

Der Einschub der Frage: „.... warum sollte... kümmern" betont die Ich-Bezogenheit der Königin. Andererseits will sie — besser gesagt, der Übersetzer — damit Mitleid beim Publikum erwecken. Außerdem ist die Feststellung „Ich bin frei" gewichtig genug, eine Wiederholung zu gebrauchen.

Die kurze, objektive Frage der Sudarschana: „was ist ihnen geschehen?" (Orig., S. 74) wird in der Übersetzung subjektiver, ein wenig vorwurfsvoll:

> „Was hat er ihnen denn getan?"
>
> (KW, S. 94)

Auch Surangamas Aussagen ändern sich. Sie sagt:

> „Mutter, der Herr, dessen Dienerin ich bin, hat mich ohne Geschmeide geschmückt. Das ist mein Schmuck."
>
> (Orig., S. 75)

Die Wiedergabe ist recht gedehnt worden.

> „Nein, ich brauche sie nicht, meine Königin. Mein Herr hat mir nie irgendwelchen Schmuck zu tragen gegeben — mein schmuckloses Aussehen ist für mich gut genug..."
>
> (KW, S. 95)

Der Mangel an Sorgfalt bei der Wiedergabe führt zu einem Widerspruch im folgenden Beispiel. Sudarschana fragt Surangama:

> „Was sagst du? Was ist das für eine Bitte, daß du deinen Herrn verlassen und in die Ferne ziehen willst?"
>
> (Orig., S. 75)

Der übersetzte Text lautet:

> „Bedenke, was du sagst: du verlangst deinen Herrn zu verlassen, was für eine Bitte ist das für dich?"
>
> (KW, S. 95)

Von „fortgehen" oder „in die Ferne ziehen" wird in der Übersetzung nicht gesprochen, obwohl Surangama in ihrer Antwort darauf Bezug nimmt.

> „Nicht fort [von ihm] Mutter, da du der Gefahr
> entgegen laufen wirst, wird er ganz in der Nähe sein."
>
> (Orig., S. 75)

Auch in der übersetzten Version der Antwort geht Surangama auf das Wort „fortgehen" und nicht etwa auf „verlassen" ein.

> „Ich werde nicht weit von ihm fortgehen — wenn
> du unbehütet fortgehst, wird er bei dir sein,
> dicht dir zur Seite."
>
> (KW, S. 96)

Diese Textstelle dient zusätzlich als Beispiel für Texterweiterungen.

In der Wiedergabe des achten Bildes sind manche unauffällige Änderungen eingetreten. Zum Beispiel: (1) „König Kantschi" (Orig., S. 74) wird bloß „Kantschi" (KW, S. 94) genannt; (2) Im Original spricht Surangama die Königin meist als „Mutter" oder „Königin Mutter" an; in der übersetzten Fassung heißt sie fast nur „meine Königin" (KW, S. 95, 96). (3) Sudarschana befiehlt Surangama: „Rede keinen Unsinn" (Orig., S. 75); statt dessen: „Du redest Unsinn, mein Kind" (KW, S. 96).

Es muß darauf hingewiesen werden, daß der emotionale Charakterzug der Königin Sudarschana im Originaltext deutlich zum Vorschein kommt; dennoch spricht sie meist eine gemessene Sprache. In der Übersetzung aber werden die sachlichen Aussagen der Königin größtenteils durch ich-bezogene Sätze ersetzt. Folglich geht ihre ursprüngliche Sprechart verloren, und die ausgesprochene Ich-bezogenheit in ihren

Gesprächen, besonders in denen mit Surangama, macht sie unsympathischer, als vom Autor sicherlich beabsichtigt gewesen war. Mit den folgenden Beispielen soll das belegt werden. Im 10. Bild sagt sie zu Surangama:

> „... Tore, um hinauszugehen, standen offen. Außen hatte die bloße Straße kein Mitleid mit mir als Königin. Auch sie ist so hart wie dein König. Der ärmste Straßenbettler gilt ihr ebensoviel wie ich. Sag, wie findest du das Benehmen deines Königs?"
>
> (Orig., S. 79)

Zum Vergleich:

> „.... ich fand alle Tore weit geöffnet, um mich hinauszulassen! Und die steinige, staubige Straße, auf der ich wanderte — es war ihr nichts, daß eine Königin auf ihr schritt. Sie ist hart und gefühllos, wie dein König; der niedrigste Bettler gilt ihr ebensoviel wie die höchste Königin. Du schweigst! Nun, ich sage dir, deines Königs Benehmen ist — niedrig, roh, schmählich!"
>
> (KW, S. 102)

Der Originaltext wird an dieser Stelle durch Infinitiv-, Relativ- und andere Nebensätze verlängert, was auch zur Sinnveränderung beigetragen hat. Der Gebrauch zusätzlicher Adjektive, eine häufige Erscheinung in der deutschen Fassung, ist auch im obigen Beispiel auffällig. Die beiden Zitate können genauer betrachtet werden: Der Satz im Bengalischen „Tore .... standen offen" sagt etwas Objektives aus; er wird in der deutschen Ausgabe ein purer ich-bezogener Satz, der durch den Infinitivsatz, ... „um hinauszulassen" ergänzt wird. Damit wird gleich eine Interpre-

tation des „offenen Tores" geliefert. Das Hervorheben des „ich" kommt auch im folgenden Relativsatz vor: „auf der ich wanderte." Ganz kraß wirkt allerdings der letzte Satz, wo die ursprüngliche Frage der verzweifelten Sudarschana: „sag, wie ..." von einer herrischen Sudarschana vollständig verändert wiedergegeben wird. Mit dem Gebrauch der drei recht starken Adjektive „niedrig, roh, schmählich" verliert ihre Sprechweise jede königliche Würde. Auffallend ist, daß im Originaltext kein einziges Adjektiv vorhanden ist.

Beispiele für zusätzliche Adjektive sind auch hier vorhanden. 1) Die „bloße" Straße wird „steinig und staubig"; 2) „gefühllos" wird dem „hart" beigefügt; und 3) „die höchste Königin" ersetzt das „ich."

Letztlich muß festgestellt werden, daß diese Szene ursprünglich mit einem Lied von Surangama endet, das in der Übersetzung ausfällt. Darum mußte auch die letzte Frage der Sudarschana, die das Lied einleitet, ausbleiben.

Im zwölften Bild werden einige von Surangamas Aussagen ausgelassen.[6] Auch Sudarschanas schuldbewußte Bemerkung („Warum soll mein Vater für meine Schuld bestraft werden?") fällt fort.[7] Dabei wird folgende Frage und Antwort zugefügt. Sudarschana fragt:

> „Bist du ganz gewiß, Surangama, daß er nicht gekommen ist?"

Surangama antwortet:

> „Ich weiß nichts sicher." (KW, S. 114)

Der Mangel an der nötigen Sorgfalt bei der Wiedergabe des Originals

ist auch im folgenden Beispiel festzustellen. Sudarschana erzählt Surangama:

> „Dort ist ein dichtes Gebüsch, dunkel, öfters stecke ich den Kopf hinaus, um sehen zu können, kann aber nichts unterscheiden."
>
> (Orig., S. 87)

Ein wenig verändert ist die Stelle im deutschen Text:

> „Es ist dort ein dichtes Gebüsch unter meinem Fenster — ich versuche jedes Mal, wenn ich die Musik höre, herauszubekommen, wer es ist, aber ich kann nichts deutlich unterscheiden."
>
> (KW, S. 114)

Ein anderes Beispiel wäre:

Surangama ruft aus:

> „O, Mutter, welches Dunkel! Ich bin Dienerin jenes Dunkels!"
>
> (Orig., S. 87)

Auch dieser kurze Ausruf ändert sich in der Übersetzung. Dort heißt es:

> „O tiefes, holdes Dunkel! Geheimnisvolles Dunkel, dessen Dienerin ich war!"
>
> (KW, S. 115)

Die Exklamation wird hier gesteigert, wodurch die Sprache poetischer wird und kaum in den Mund der Dienerin Surangama gelegt werden kann. Auffallend ist der Tempuswechsel; statt Präsens wird Präteritum des Seins gebraucht, was einen Widerspruch bedeutet. Surangama hört im Stück nie auf, die „Dienerin jenes Dunkels", beziehungsweise die „Dienerin des Königs der dunklen Kammer" zu sein. Sie könnte unmöglich das Präteritum gebrauchen!

Abschließend muß gesagt werden, daß die Gespräche der beiden Frauengestalten trotz der Texterweiterung oder Kürzung doch größtenteils sinngemäß wiedergegeben werden. Anhand zweier Beispiele kann diese Behauptung begründet werden.

Im 12. Bild sagt Surangama:

> „.... Dann gäbe es ihn nicht. Dann wäre jenes Dunkel völlig leer — keine Laute hauchte dort — niemand rief nach uns von dort ; dann wäre alles ein Trug."
>
> (Orig., S. 88)[8]

Der deutsche Text lautet:

> „.... Dann ist er für uns nicht da: dann ist jene dunkle Kammer völlig leer und öde — keine Laute hauchte dort je ihre Musik — niemand rief dich oder mich in jenem Gemach; dann ist alles ein Trug gewesen und ein eitler Traum."
>
> (KW, S. 115 f.)

Trotz der fast doppelten Länge ist die Übersetzung dem ursprünglichen Sinn jener Aussage treu geblieben.

Als letztes Beispiel wird der dramatische Monolog der Königin herangezogen. Sie steht im 14. Bild vor der schlimmsten Erniedrigung ihres Lebens; da redet sie den abwesenden König der dunklen Kammer an:

> „.... die dunkle Kammer unseres Treffens ist heute in meinem Herzen leer — keiner hat ihre Tore geöffnet, mein Herr! Wirst du nie wieder kommen, um sie zu öffnen? ... Dann laß den Tod kommen, er ist so dunkel wie du, schön wie du, wie du weiß auch er das Herz zu besiegen — er ist du, du bist er selbst!"
>
> (Orig., S. 93)

In der deutschen Ausgabe heißt es:

„.... Die dunkle Kammer, wo du mich zu besuchen pflegtest, liegt heute kalt und leer in meinem Busen — doch, O mein Herr! Keiner hat ihre Tore geöffnet, keiner ist in sie eingegangen als du, O König! Wirst du nie mehr kommen, um diese Tore zu öffnen? Dann laß den Tod kommen, denn er ist dunkel wie du, und seine Züge sind schön wie deine. Er ist du — du bist er selbst, O König!"

(KW, S. 122)

Eine vierte Gestalt spielt eine bedeutende Rolle im König der dunklen Kammer; es ist der „Großvater", der zwar kein Gespräch mit dem König führt, aber neben Surangama als zweiter „Fürsprecher" für den König im Stück auftritt. Wie Surangama ist auch der Großvater eindeutig darum bemüht, die Nicht-gläubige vom wahren Wesen und von der Existenz des Königs zu überzeugen. Er tritt in sieben Szenen auf (1. in KW, 3, 5, 15, 16, 18, 19), die am Anfang und gegen Ende des Stückes ihren Platz haben. Die wichtigste Funktion des Großvaters liegt zweifellos darin, daß er mit seinen witzigen Bemerkungen, Liedern voller Lebensweisheiten und tiefgründigen Unterhaltungen dem Stück den heimatlichen Rahmen schenkt. Seine sprudelnde Heiterkeit lockert die tief nachdenkliche Stimmung auf, die sonst in diesem Drama herrscht.

Die Aussagen des Großvaters sind in der Übersetzung teilweise ungekürzt wiedergegeben worden. (Sz. 15, 16, 19). Im ersten Bild der deutschen Ausgabe sind einige kleine Änderungen eingetreten, aber vieles vom 3. Bild ist im deutschen Text gar nicht mehr vorhanden. Zum Beispiel fällt gleich der Anfang des dritten Bildes — Großvaters kurzer Auftritt — fort. Auch in der 5. Szene wird einiges ausgelassen, und die zweite Hälfte der 18. Szene fällt aus. Am Schluß des 18. Bildes wird unbegreif-

licherweise ein neues Lied statt des ursprünglichen eingesetzt. Diese Änderungen lassen jedoch die Gestalt des Großvaters unverkennbar. Der stellenweise Ausfall seiner Aussagen hat sich sogar als dramaturgischer Vorteil gezeigt. Der Zuschauer wird durch das Plappern des Großvaters mit zahlreichen unbedeutenden Figuren häufig leicht verwirrt, weil dort oft keine sichtbare Verbindung zum Hauptthema besteht.

d) ZUSAMMENFASSUNG

Zunächst sollen hier einige Äußerungen sowohl über die englische als auch über die deutsche Übersetzung zitiert werden. K.R. Srinivasa Iyengar schreibt zum Beispiel über die englische Fassung: „The English Version of the Play is tighter than the Original and correspondingly more effective."[9]

Iyengar weist auch auf die negativen Aspekte der Übersetzung hin:

> „But there is evidently a loss too, for instead of the opulence, the large freedom of movement, and the vivid turns of colloquial speech that come out alive in the open air stage Tagore had in mind, we now have greater formality, and a certain constriction and artificiality that seem to 'diminish' the play's sweep of intention."[10]

Thompson behauptet:

> „It has both gained and lost in translation. The gain is by the partial omission of bands of strolling Singers who clutter up the action with an aimless, almost imbecile revelry which becomes a convention

> in the Poet's later dramas. Also, the scenes are freely rearranged, with a great access of compactness."[11]

Thompson findet, daß manche „groteske" Ausdrucksweise im Englischen dem Drama geschadet habe. Er belegt seine Behauptung mit folgendem Beispiel: „you weren't of course born with such lofty strides, my friend? — .... Are we street dogs, or what?" (King, S. 22)

Das Beispiel Thompsons erweist sich als dürftig, denn auch die entsprechende bengalische Textstelle ist auffallend, wenn nicht grotesk; es sollte aber nicht vergessen werden, daß Tagore solche Ausdrücke absichtlich in den sonst gehobenen Text aufgenommen hat, um jeweils den Stand des Sprechenden zu verdeutlichen. Es ist also keineswegs der Autor der englischen Fassung, der störende Ausdrücke eingeführt hat.

Die deutsche Übersetzung fand im allgemeinen Anklang. Der bekannte Theaterkritiker Fritz Engel schreibt über die deutschen Übersetzer des Werkes, Gustav Landauer und seine Frau Hedwig Lachmann, in einem huldigenden Ton:

> „Man fühlt, daß sie sich wie vor einem Heiligtum beugten. Sie knieten vor dem Weltgeist, der sich in Tagore verkündet und blutbespritzte Länder überfliegt. Sie verrichteten Andacht im Tempel des Alls, der einen Himmel breitet über die wenigen, die guten Willens sind für Pflicht, Gewissen und Schönheit, über die immerdar wenigen unter Millionen."[12]

Etwas sachlicher ist die folgende Aussage:

> „Die Übersetzung aus dem Englischen — noch ein Vermächtnis Gustav Landauers und der Hedwig Lachmann

> — ist schön, die Worte sinnreich gefunden, sind wohlklingend und behutsam gefügt. Sie erwecken in uns eine Ahnung von der beglückenden Schönheit, die das Werk in des Dichters Sprache haben muß."[13]

Einige Aufführungskritiken erwähnen die Musikalität der Sprache, und daraus läßt sich u.a. schließen, daß der Aufführungstext von den Schauspielern gut wiedergegeben wurde. Die folgenden Schlüsse ergeben sich auf Grund des Vergleiches der deutschen Übersetzung mit dem Originaltext:

1.) Die deutsche Fassung des Rājā kann keine treue Wiedergabe des Bengalischen sein, da bereits in der englischen Vorlage Änderungen eingetreten sind. Die englische Übertragung und folgedessen auch die deutsche Fassung geben den ursprünglichen Text häufig gekürzt oder erweitert wieder.

2.) Im deutschen Text, wie bereits festgestellt, werden Textstellen meist durch Anhäufungen von Adjektiven oder durch Zufügung von Nebensätzen erweitert. Adjektive dienen oft dazu, etwas Bestimmtes zu unterstreichen. In bezug auf den König, zum Beispiel, tauchen gleichzeitig mehrere Vergleiche auf, um die Schwärze des Königs hervorzuheben. Folglich wird die Einstellung der Zuschauer zum König modifiziert. Zum Zweck des Erläuterns werden statt Anmerkungen vollständige Nebensätze eingefügt. Die Nebensätze werden auch dazu gebraucht, um etwas Unausgesprochenes deutlicher auszudrücken. Dadurch wird dem Satz der knappe, symbolhafte Charakter genommen.

3.) Die Beliebtheit des Dramas Rājā auf der einheimischen Bühne ist der bilderreichen Sprache, der Gedankentiefe und den vielen symbolischen, rhythmischen Liedern, die der Dichter selbst vertont hatte, zugeschrieben worden. Wenn man das Original betrachtet, entstehen schon beim ersten Bild solche symbolischen Sprachbilder, die man nur schwer übersetzen kann. Die zahlreichen Lieder, die in der Übersetzung zum Teil ausfallen, verlieren durch die Umschreibung in eine Fremdsprache ihre ursprüngliche Ausdruckskraft.

4.) Letztlich muß gesagt werden, daß die Gedanken des Rājā stark in den Lehren der Upanischaden wurzeln. Sie finden auf dem Umweg zweifacher Übersetzung bei den meisten Zuschauern keinen leichten Zugang. Eine Bestätigung dieser Behauptung ist im folgenden Zitat zu finden.

> „Von den bis jetzt zugänglichen Dramen Tagores ist dieses das am Schwersten verständliche, weil ideenreichste. Eine Fülle von Bildern von tiefster Bedeutsamkeit stürmt auf den Hörer ein, und die Ratlosigkeit unvorbereiteter Theaterbesucher ist gerade dieser Dichtung gegenüber groß."[14]

5.) Eine strukturelle Untersuchung zeigt, daß die Rezipierbarkeit des Dramas in seinen übersetzten Fassungen zusätzlich dadurch abnehmen muß, daß das zweite Bild des Originals als erstes in der Übersetzung angeführt wird. Für die einleitende Funktion, die die 1. Szene haben soll, eignet sich das erste Bild des Originals zweifelsohne besser als das zweite. Denn sie führt

den Zuschauer direkt sowohl zum Gehalt als auch zur Handlung des Dramas. Auch die beiden Hauptgestalten, der König als Protagonist und die Königin als Antagonist, erscheinen im ersten Bild, und ihr Bindeglied, Surangama, tritt gleichzeitig auf. Der Spielort ist jene dunkle Kammer, dessen symbolische Funktion bereits im Titel angekündigt wird. Die Handlung nimmt sofort ihren Anfang, als der König sich bereit erklärt, der Königin außerhalb der dunklen Kammer zu erscheinen. Damit erfüllt die ursprünglich erste Szene ihre einleitende Funktion im Stück. Abgesehen von der gedehnten Länge widerspricht die vom Übersetzer vorgesehene erste Szene allen Erwartungen eines guten dramatischen Anfangs. Keine Hauptgestalt wird hier eingeführt, keine Vorstellung vom Thema kann gewonnen werden. Zum großen Überfluß tritt auch der „tolle Freund" auf, der ein fünfstrophiges Lied vorsingt. Im ganzen betrachtet, ist jene erste Szene eher einschläfernd als spannend.

6. Das Bühnenspiel Rājā enthält einige dramaturgische Mängel, die auch ins Deutsche übertragen worden sind und die hier angeführt werden sollen.

a) Das Drama zeigt keinen straffen dramatischen Aufbau. Es enthält sehr viele Szenen, die nur lose zusammengestellt sind. Infolgedessen wird der Stoff unnötig ausgeweitet. Thompson behauptet:

> „only a lack of a ruthless technique prevented the play from being a masterpiece. Compression,

the excision of extraneous make-believe — this is what it needs chiefly."[15]

b) Diese Breite bedeutet konsequenterweise eine gedehnte Spieldauer, die, verbunden mit dem fremdländischen Stoffe, den ausländischen Zuschauer ermüdet.

c) Es werden zahlreiche Figuren auf die Bühne gebracht, sie spielen zwar keine bedeutende Rolle, aber führen lange Gespräche — meist mit dem Großvater — und verwirren das Publikum. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Wirkung die Gestalt des Großvaters, wie sie in der Übersetzung auftaucht, auf die Rezeption des Stückes ausüben kann. Edward Thompson, zum Beispiel, findet ihn „just a nuisance. He and his following of hilarious 'have-nothings' act as a regular chorus, and he introduces every new action of the play."[16] Wie Thompson zu seiner Feststellung kommt, ist unbegreiflich; denn auf keinen Fall leitet der Großvater mit seiner Musik jede neue Handlung des Dramas ein. Thompson kennt vermutlich die englische Übersetzung, die aber kaum seine Behauptung belegen kann.

Thompson steht sicherlich mit Recht der Großvater-Figur sehr kritisch gegenüber und behauptet, Großvater „with much assistance, able though superflous — spoils everything."[17] Thompson übersieht allerdings die Funktionen des Großvaters, die dieser im Original spielt; ohne ihn würde dem Stück der breite, echt-bengalische Rahmen fehlen.

Im bengalischen Drama tritt häufig eine „Großvater"-ähnliche

Figur auf; schon in der Urform des bengalischen Dramas, Yātra, erscheint meist ein Kabi (Dichter) auf der Bühne, dem Tagores „Großvater" sehr nahe steht. In späteren bengalischen Dramen, besonders in der Zeit der Nachahmung des europäischen Dramas (exemplarisch z.B. bei Michael Madhusudan Datta [1824-1873]), verschwindet der Kabi wieder; an seine Stelle tritt in vielen Dramen der mittellose, von Gott begnadete Fakir auf, den auch Tagore im Postamt auftreten läßt. Tagore gestaltet den „Großvater" nach den Vorbildern des „Kabi" und „Fakir", deren Funktion für den äußeren Rahmen der bengalischen Dramen von Bedeutung ist und die beim einheimischen Publikum sehr beliebt sind. Thompsons Argumente sind jedoch vom Standpunkt des ausländischen Publikums zu verstehen. Die ganze Aura des Großvaters kann in einer fremden Umgebung — präziser gesagt, auf der ausländischen Bühne — unmöglich zur Wirkung kommen; denn „Thakurdada", wie Tagore ihn auf Bengalisch nennt, ist weder ein „clown" noch eine Tölpel, sondern eine typische b e n g a l i s c h e Bühnen-Figur, die kein allgemeines Interesse erwecken kann. Der Zuschauer kann keineswegs all das, was der Großvater sagt und singt, in einer Fremdsprache beherzigen. Da er fürs Herz und vom Herzen spricht, reicht das lexikalische Verstehen der Wörter nicht aus.

7. Der König der dunklen Kammer büßt zweifelsohne an der Rezipierbarkeit im Ausland ein, weil etwa in einem Drittel des Textes der Großvater eine Rolle spielt.

Die bisherige Untersuchung der Frage nach der Rezeption des Tagoreschen Dramas Der König der dunklen Kammer auf der deutschen Bühne basierte

hauptsächlich auf dem Text. Im folgenden sollen Aufführungskritiken aus den zwanziger Jahren angeführt werden, um die damalige Aufnahme des Stückes näher bestimmen zu können.

e) WERKREZENSIONEN UND AUFFÜHRUNGSKRITIKEN

Zunächst sollen die Äußerungen der Kritiker über den dramatischen Text als solchen angeführt werden. Es ist auffallend, daß die Kritiker im Blick auf dieses Bühnenspiel selten den Begriff „Drama" verwenden; zum Teil wird sogar das Dramatische in dem Drama bestritten. Begriffe wie „Märchen", „Spiel" oder auch „Liturgie" tauchen häufig auf als Bezeichnungen des Werkes. „Rabindranath Tagore", erklärt Monty Jacobs, „hat dem Theater ein Märchen geschenkt." Er benutzt das Wort „Märchen" ein zweites Mal: „Lyrik klingt um Tagores Märchen ...."[18] „Rabindranath Tagores Drama ist zugleich Spiel und Liturgie", sagt Rudolf Frank.[19] Beide Begriffe „Märchen" und „Spiel" kombiniert Franz Köppen als Bezeichnung dieses Stücks: „Der Anfang dieses Märchenspiels ist in seiner Symbolhaftigkeit völlig klar und von echt märchenhafter Schlichtheit und Schönheit."[20]

Sehr kategorisch fällt Bernhard Diebold sein Urteil: „Es ist kein Drama. Das Willensmoment dominiert im Zug der Handlung nicht. Eine Legende schildert hier inneres Geschehen, dem nur Sinnbilder dienen."[21] Auch Quint ist der Meinung, daß der König der dunklen Kammer kein „Drama im herkömmlichen Sinne" sei. Er nennt das Theaterstück ein „Traumspiel":

„vielgestaltig und vielbedeutig, wie das Leben selbst ist das Traumspiel von Rabindranath Tagore."[22]

In einem Zeitungsaufsatz über „Rabindranath Tagore als Dramatiker" behauptet ein Kritiker: „Tagores Drama ist ein Mittelding zwischen Spiel und Liturgie."[23]

Wie die meisten Kritiker vermeidet auch Norbert Falk den Begriff „Drama" in seiner Rezension und gebraucht drei andere: „Legendenspiel", „Märchen" und „Passionspiel." Mit Hilfe dieser Begriffe zeigt Falk auf, daß es dem Drama, dem König der dunklen Kammer an dramatischen Wirkungen mangelt und daß infolgedessen die Aufführung scheitert.

> „Tagores weiches, gottheitgläubiges, rätselreiches, läuterungsseliges Legendenspiel erschließt sich dem Leser in stiller Stunde tiefer als vor früh entspannten Zuhörern im Theater, dem die Dichtung alles schuldig bleibt."[24]

Falk behauptet, daß bei diesem „Passionspiel der menschlichen Seele... eine stärkere Teilnahme als kühle Mitarbeit des Rätselratens... nicht aufzukommen" vermöge.

Hans Pfeifer, der die Aufführung am Frankfurter Schauspielhaus lobend rezensiert hat, stellt im Stück gesteigerte Ansprüche an den Zuhörer fest und deutet damit auf die beschränkte Rezipierbarkeit des Stückes hin. „Das Spiel verlangt vom Hörer innige Märchengläubigkeit", schreibt Pfeifer, denn es „gleicht mit seiner reich verflochtenen Gedankenwelt einer jener wunderbaren alten Teppichfolgen, die noch heute Mythe und Sage treulich künden."[25]

Diebold zustimmend kann gesagt werden, daß der König der dunklen

Kammer kein Drama ist, sondern ein Spiel, in dem tiefere Gedanken und eine märchenhafte Stimmung miteinander verschmelzen. Hier findet keine dramatische Entwicklung einer Handlung statt. Selbst der Schlacht, von der nur berichtet wird, wird jede dramatische Wirkung genommen, da sie von dem „unsichtbaren" König gewonnen wird. Das Erscheinen des im übrigen in einer Taugenichtspose auftretenden Großvaters als General des Königs der dunklen Kammer versetzt die ganze Schlachtgeschichte ins Märchen.

Der Mangel an dramatischen Effekten in diesem Drama wird von vielen Kritikern hervorgehoben. In seiner Rezension der Berliner Aufführung greift Siegfried Jacobsohn das Problem des Dramatischen von einem anderen Standpunkt aus auf und sagt:

> „Nichts dümmer als kategorisch zu verkünden, was der Dramatiker soll. Eine andere Frage ist, ob er nicht mancherlei der Natur des Dramas nach unbedingt muß, und eines muß er: er muß rechtzeitig sichtbar werden. Er muß erreichen, daß bei dem Erziehungswerk, welches der Hauptgestalt zuteil wird, der Zuschauer sich mit ihm im Komplott fühlt. Hier fühlt er sich mit ihr in einer rätselhaften Verwicklung...."[26]

Metaphorisch, aber doch zum Thema spricht Norbert Falk, wenn er über die Berliner Aufführung berichtet.

> „Zuweilen wars als sei der stärkste Reiz, den das dunkle Spiel der Symbole auf das Parkett auswirkte, der Hustenreiz.... es gibt Wechselbeziehungen zwischen dramatischen Wirkungen und Katarrhen. Eine wahrhaft starke dramatische Spannung kann verschnupfte Zuhörer beeinflussen, wie Codein plus Menthol — es rührt sich

> kein Hauch. Weniger suggestive Vorgänge auf der Bühne können wie Zugluft wirken oder wie Nießpulver...."[27]

Falk nennt hier keinen Namen, aber es wird deutlich, daß das symbolische Drama Tagores an dramatischen Wirkungen gemangelt hat.

Ludwig Sternaux zählt im einzelnen alles auf, was die mäßige Aufnahme des König der dunklen Kammer in Deutschland erklärt. Es heißt in seinen eigenen Worten:

> „Der wortreiche Tiefsinn, mit dem Tagore hier das Ringen einer menschlichen Seele mit Gott, mit dem König der dunklen Kammer, in einer Folge recht lose aneinandergefügter ‚Bilder' symbolisch verständlich zu machen versucht, ist notwendigerweise bühnenfremd. Die Gestalten, die den dürftigen Gang der Handlung (wenn überhaupt von einer solchen die Rede sein kann) bestimmen, sind Allegorien; was sie sprechen, ist Lyrik. So verschwimmt alles in einem mystischen Duft, der bald zu trübem Dunst und Nebel wird, und die anfangs flüchtig rege Teilnahme flaut ab, um schließlich ganz zu ersterben."[28]

Der Theaterrezensent des Berliner Courier spricht in seiner Besprechung der Berliner Erstaufführung von einer „substanzlosen Leere":

> „Diese Art von Dichtung, mag sie auch in Szenen gegliedert sein und den Anlaß zu ekstatischem Ausdruck bieten, hat herzlich wenig mit dem Drama zu tun. Nicht bloß die innere, auch schon die äußere Bewegung gleicht einem Rundlauf. Man wird in tändlerischem Spiel hochgeschwungen und in anmutigem Kreis durch die Luft getragen. Senkt man sich mit leichtem Schwindelgefühl wieder zu Boden, so bleibt auch die Nebenempfindung substanzloser Leere nicht erspart."[29]

Die Behauptung der „substanzlosen Leere" wird von anderen Kritikern, die den „religiös-philosophischen" Gehalt des Stückes betonen, abgelehnt.[30]

In diesem Zusammenhang mag erwähnt werden, daß ein Rezensent der Frankfurter Aufführung im König der dunklen Kammer „die Idee von echt germanischer Grübeltiefe: die Idee vom König..." entdeckt. Er muß allerdings feststellen, daß „in den Einzelheiten... sich die Allegorie nicht erklären" läßt, denn „es bleibt ein Rest von ungestalteter Gedankenblässe, die echt indisch ist..."[31]

Auch die Länge des Stückes muß auf die Aufnahme eine negative Wirkung ausgeübt haben. Denn es heißt: „Die ganze Dichtung hat.... eine Gedehntheit, die gerade, weil sie indisch-echt ist, für uns das dramatische Leben dämpfen und hemmen muß. Man kann fragen, ob nicht hier im Interesse der Angleichung an die europäische Seele eine stärkere Konzentration geboten gewesen wäre."[32] Die Rezension betraf zwar die Uraufführung; das Bedenken des Kritikers Reinhold Zickels wurde jedoch später durch die wenigen Aufführungen des Stückes belegt.[33]

Abschließend seien einige positive Äußerungen über das Werk selbst angesehen. Während einige Rezensenten das Undramatische in diesem Bühnenspiel von Tagore so sehr betonen, äußert sich eine geringe Zahl von Kritikern darüber differenzierter.

„Für unsern Bühnenbetrieb mag es nicht geeignet sein", schreibt ein Kritiker, denn es „enthält keine Knalleffekte, und seine Symbolik ist nicht so drastisch, daß sie jeder Kuh und jedem Roß einleuchten kann."[34] Reinhard Zickel schreibt auch über das Dramatische im König der dunklen Kammer:

> „Das dramatische Leben ist hier in einen weiten Rahmen gespannt, wundersam gemischt aus heilig-nüchternen Dialogen und ekstatisch brausender Lyrik, getragen und

> gedehnt; dem Pulsschlag europäisch-dramatischer Dialektik gegenüber von einer Schrittlänge und Geruhsamkeit, die uns wie der Friede eines Zauberstandes anmuten..."[35]

Zickel spricht als einziger Kritiker von dramatischer Dialektik die durch die Schuld- und Sühne-Frage hier gelöst wird: „Nur die Königin erlebt den Zwiespalt dramatischer Dialektik, sie allein verfällt der Schuld, sie allein findet aber auch den Weg zu dem unsichtbaren König ganz, sie geht zu ihm ein, sie verschwindet in ihm."

Die Aufführungsstatistiken haben gezeigt, daß zwei bekannte Theater der Zeit, das Schauspielhaus in Frankfurt und die Berliner Kammerspiele, das Stück inszenierten. Die gesammelten Aufführungskritiken besprechen ausschließlich diese beiden Inszenierungen. Die Frankfurter Inszenierung unter der Regie von Richard Weichert wird von jedem Kritiker gepriesen; dagegen greifen viele Kritiker den Regisseur der Berliner Kammerspiele, Bernhard Reich, stark an.

Zunächst sei die Uraufführung im Frankfurter Schauspielhaus erwähnt:

> „Das Publikum hat die Neuheit mit stürmischen Beifall aufgenommen — der Spielleiter konnte in bewegten Worten danken — ‚wir haben wieder einen Dichter'...."[36]

Das soll „der Grundton" gewesen sein, berichtet Rezensent I. Haubach, „in dem die allenthalben freudig erregte Presse von der Uraufführung schrieb."[37] Als Schlußwort zu einer ausführlichen Besprechung schreibt Hans Pfeifer:

> „Eine so disziplinierte Aufführung hat die Frankfurter Bühne wohl noch selten gesehen. Kaum endenwollender Beifall rief den Spielleiter Richard Weichert und die Hauptwirkenden auf die Bretter."[38]

Nach einer ausführlichen Inhaltsangabe geht Pfeifer auf die Einzelheiten der Inszenierung ein. Er schreibt:

> „Dem überwältigenden inneren Erleben des Abends gesellte sich mindestens ebenso stark das äußerlich künstlerische dieser Aufführung. In wundervollen Bühnenbildern von Dulascher Farbenfeinheit hat Ludwig Sieverts Phantasie sich dem Werk einfühlend Unvergeßliches geschaffen. Besonders genannt seien die ‚dunkle Kammer' und ‚Königin auf dem Turm'. Die Königin (Fritta Brod) war in Wort und Geste von einer Beseelung, die sich ins Visionäre steigerte. Ihre Dienerin Surangama (Marie Andor) fand die Schlichtheit ihrer sympathischen Rolle."[39]

Die sprechtechnische Darbietung der Gesänge wird besonders gelobt. Auch die Musik im Hintergrund, die von Hans Avril stammt, wird erwähnt. Nach Pfeifers Aussagen hat jeder Schauspieler zum großen Erfolg der Inszenierung beigetragen. In Pfeifers eigenen Worten:

> „Der falsche König (Hans König) war prunkvoll und erschütternd nach seiner Entlarvung in hündiger Erbärmlichkeit... Der unsichtbare König (J. Feldhammer) ergriff durch feine Vergeistung seiner Rolle in Inhalt und Sprache. Alle Nichtgenannten (namentliche Aufzählung verbietet der Platzmangel) trugen zu dem außerordentlichen Erfolg das ihrige bei."

Der Berichterstatter der „Vossischen Zeitung", Rudolf Frank, schreibt über die gleiche Inszenierung:

> „In Richard Weicherts Regiearbeit war vieles enthalten,

> was für deutsche Bühnen vorbildlich werden kann. Besonders rhythmisch war die Aufführung vorzüglich gegliedert. Zauberhaft wuchsen aus dem trocknen Boden der Prosa blühende Gesänge hervor. Sie befremdeten nicht mehr, sie bauten Brücken zum fremden Ufer. In Robert Taube stand Tagores Geist leibhaftig auf der Bühne. Fritta Brod spielte die Königin. In schlanken, leuchtenden Kurven stiegen die Sätze aus ihr hervor, ihre Stimme, ihr Gesicht erglühten in unirdischer Lauterkeit."[40]

Auch Reinhold Zickel rezensiert die Aufführung ausgesprochen positiv. Er schreibt:

> „Diese Dichtung, gemischt aus orientalischer Märchenkunst und altindisch-religiöser Weisheit und so zu seltsam-süßer Reife geboren, gibt einen reinen Klang, — den die Aufführung in voller Kraft und Farbigkeit zum Tönen brachte."
>
> „...., war die Aufführung ausgezeichnet, im glühendbrennenden Blau, Rot und Gelb des phantastischen Bühnenbildes (Sievert), im Kostümlichen (Brügmann), in der Einheit schaffenden, willensstarken Regie (Weichert und seine Helfer) im Spiel: Frau Brod als Königin im Figurenhaft-mimischen, in der sinnlich-lyrischen Linie ausgezeichnet.... Der Sprecher-König (Feldhammer) von großer Klangweite, der Großvater (Taube) echt in der Weisheit und auch nicht ohne Größe als General,..."
>
> „Im Ganzen eine Aufführung, die das Schauspielhaus unzweifelhaft in die vorderste Reihe der deutschen Bühnen stellt."[41]

„Wie die Dichtung auf das Publikum wirkte", schreibt ein anderer Theaterkritiker, „war eigentlich nicht so recht zu erkennen. Bild auf Bild

zog ohne äußere Zeichen der Teilnahme vorüber — vielleicht war es Andacht, die die Zuschauer in Bann hielt —, bis nach dem letzten Fallen des Vorhangs, erst schüchtern, dann stärker und zuletzt brausender Beifall sich hindurchdrang. Man begeisterte sich mit Recht für die wunderbar getönte Darstellung und rief den Spielleiter Richard Weichert mit den Darstellern der Hauptrollen... und den Komponisten der würdigen Begleitmusik Hans Avril an die Rampe."[42]

Abschließend sei die folgende Kritik über die Frankfurter Inszenierung wiedergegeben:

> „Die Spielleitung des Intendant Richard Weichert war bemüht, das Märchenhafte auch in Märchenstimmung zu versenken. Es gab Bilder von orientalischer Pracht, monumentaler Schönheit und Kostüme von auserlesenem Geschmack. Ludwig Sievert zeigte hierin Können. Fritta Brod war eine schöne und märchenhafte Königin und Robert Taube ein prächtiger Märchenphilosoph."[43]

Die Kritiken der Inszenierung an den Berliner Kammerspielen sind im allgemeinen negativ. Es wird deutlich gemacht, daß man den fremdländischen Stoff nicht entsprechend habe darstellen können. Eine der ausführlichen Rezensionen ist die folgende:

> „Tagores Drama Der König der dunklen Kammer hatte bei seiner Berliner Erstaufführung in den Kammerspielen des deutschen Theaters unter der Ungunst der Bühnendarstellung zu leiden: es war, als hätte man ein Kind der Fremde modischer ausgeputzt, um es in ‚Gesellschaft' einführen zu können — als hätte man übersehen, daß ein Vertrauter hier zu Vertrauten spricht.... Schon die Hinterdekoration — drei offene Tore — die man gewählt hatte und die man durch den ganzen Verlauf des Stückes beibehielt, ließ den Schauplatz

> zum symbolischen Versuchstisch erstarren, die Beleuchtungseffekte zerrissen die Stimmung, statt ihr zu dienen. Darüber hinaus hatte die Regie des Herrn Bernhard Reich den Wirkungen in Gruppierung, in Stellung und Geste nachgejagt, die sich aus mancher jüngsten Bühnenerfahrung empfohlen haben... es war als blickte Tagores Drama mit traurigen, mit sehr ernsten Augen aus solcher Vermummung heraus."[44]

Auch die darstellerischen Kräfte seien zu schwach gewesen. Im Ganzen war es, „als hätte man einen schweren Weg zurückzulegen, sich durch das Gestrüpp solcher Aufführung und die Sanddünen der stellenweise recht ungenügenden Übersetzung zu Tagore hinzufinden."

Es ist auffallend, daß hier auf die Übersetzung als „stellenweise recht ungenügend" hingewiesen wird. Es ist anzunehmen, daß es an der schlechten Inszenierung gelegen hat, daß die Sprache nicht zur Geltung kam.

Monty Jacobs interpretiert zunächst den Gehalt des Dramas und weist dann auf die Mängel der Berliner Inszenierung hin. Jacobs behauptet, daß die Regie dem Stück einen neuen Ton gegeben habe. „Etwas von seiner Heiterkeit, von der Buntheit des Morgenlandes müßte über das Spiel strömen. Aber der Regisseur Bernhard Reich legte den Ton auf eine andere Lehre der Fabel: Demut und Entsagung. So kam ein unfroher, ästhetischer Luftzug in das Märchen."[45]

Der Theaterrezensent greift sowohl das Bühnenbild als auch die Beleuchtung an:

> „Jeßners Treppe und Mauer aus ‚Richard III' mußte auch hier zur Dauerdekoration herhalten und sie schimmerte selbst in das hübsch gelöste Lichtproblem der dunklen Kammer hinein."

Es waren auch keine bekannten Schauspieler, sondern nur „Nachwuchs, nur Jugend stand auf der Bühne und trotzdem ging etwas Lähmendes von ihr aus."[46] Jacobs ist der Meinung, daß der Stoff dem Lesepublikum „mehr Freude verheißen" würde „als dem Zuschauer." Auch Fritz Engel gibt in seiner Rezension der Berliner Aufführung deutlich zu verstehen, daß seine positiven Eindrücke von Tagores Drama eher vom Lesen als von jener Inszenierung stammen. „Ein Weihfestspiel" nennt Engel den König der dunklen Kammer und stellt das Drama Tagores über Werke Kālidāsas oder Sudrakas, denn die Botschaft des König der dunklen Kammer sei tief.[47] Engel interpretiert das Werk im Detail, bevor er auf die Inszenierung zu sprechen kommt. Engels Begeisterung für das Drama strömt durch die Rezension.

> „Nichts von Allegorie und ihrem dürren Geäste. Blüten- und fruchtreiche Leibhaftigkeit echter Symbolik, mystisch überschimmert; das fremde Kolorit, so voll schwebender Lenzdüfte und seltsamer Gebräuche, läßt sie uns idealischer erscheinen, als sie gemeint ist. Geheimnisvoll, spannend, und immer mehr hinaufgewölbt zu einer großen und edlen Lehre. Man darf an Ibsen, an Maeterlinck erinnern, um Vergleichspunkte dafür zu finden, wie Ideen durch Realität sichtbar gemacht werden können."

Engel setzt fort:

> „Wie reich ist das alles gesehen! Ein Wort wird lebendig. Wie liebenswert in seinem gütevollen Humor, dem Pilger gleich, der durch russische Dichtungen wandert, der ‚Großvater'. Aber allein schon die Gestalt der Königin bestätigt Tagores Dichterschaft."

Engel greift die Inszenierung der Berliner Kammerspiele stark an und schreibt das Mißlingen der Aufführung fast ausschließlich dem Stil der Zeit zu. Er ruft aus:

> „O der Stil und seine Tyrannerei! ...
> Hier ward alles zum gesprochenen Bild versteift.
> Die kleine Bühne, war noch in einen Rahmen gespannt,
> der den unglücklichen, die links saßen, ganze Szenen
> verbarg. Die Kulisse war Mauer, Klotz, Rundbogen; ... ohne
> Rücksicht auf den veränderten Schauplatz, keiner Spur von
> dem Frühlingsglanz der Dichtung... Darstellung und
> Inszenierung zeigen insgesamt, wie heftig der Zeitge-
> schmack ausschlägt; wie das Gute, das er bringen kann,
> übertrieben und ins Gegenteil verkehrt wird; wie unsere
> Bühne von Unnatur, affektierter Geistigkeit und lebloser
> Hohlheit bedroht ist."[48]

Engel ist der Meinung, daß der Regisseur Bernhard Reich, „betäubt vom Dogma des Zeitstils, entfleischt und entsinnlicht. Dieses durchaus bühnenmögliche Werk wird vergast und verflüchtigt sich selbst vor dem willigsten Publikum." Engel erkennt das schauspielerische Können einiger Hauptdarsteller an: „Falsch geleitet, trat dennoch eine neue starke Kraft hervor: Liselotte Denera. Neben ihr Eugen Klöpfer und ebenfalls neu, Charlotte Hagenbruch."

Die schärfste Kritik dieser Inszenierung stammt von Siegfried Jacobsohn, der mit einem kurzen Satz die Besprechung zusammenfaßt: „Ein Schlachten wars." „Man miete sich einen Dramaturg und mindestens einen Regisseur", war Jacobsohns Empfehlung![49]

Auch Ludwig Sternaux, der das Stück als solches nicht preist, hat nur Negatives über die Regie des Bernhard Reich zu sagen: „Dazu

eine Regie, ..., die das Gegenteil von dem erreichte, was zu erreichen ihr Ehrgeiz war: Erstarrung."[50]

Franz Köppen ist zweifelsohne einer der recht wenigen Theaterkritiker, die die Berliner Aufführung positiv rezensieren. Köppen schreibt lobend:

> „Bernhard Reich zeichnete verantwortlich, und ihm ist für das Ergebnis um so mehr zu danken, als er mit mittleren Schauspielerkräften arbeiten mußte.... John Heartfields Bühnenbild mühte sich um Ersatz für den freien Himmel Indiens und hatte im Wechsel der Beleuchtung vielfach starken koloristischen Reiz."[51]

Die Kritiker gehen in ihren Besprechungen auf die zeitbedingten Gründe ein, die die allgemeine Rezeption Tagores in Deutschland erklären. Für Fritz Engel, zum Beispiel, ist Tagore „der große Heilsrufer aus dem Osten", der, „obgleich jetzt in Mode, ... wirklich ein Gottgesandter" ist. Engel fährt in diesem Ton fort: Tagore sei „ein Priester, jawohl, aber kein Pffaff', und er hämmert nicht, wie unsere wirren Revolutionsdichter und selbsternannten Menschheitsverbesserer, stammelnde Worte auf die Kanzel." Tagore sei gleichzeitig ein „Denker, Dichter, Sänger. Dies alles in einem, verdient er das Ohr Europas, voran Deutschlands, das sich immer nach dem Rauschen des Ganges und nach der Weisheit des Ostens gesehnt hat."[52]

Engels Aussagen beziehen sich hier nicht auf ein bestimmtes Werk von Tagore, malen aber ein Bild des sozio-kulturellen Hintergrundes im damaligen Deutschland, der für die Aufnahme Tagores maßgebend gewesen ist. Engel benutzt das Wort „Mode", das auf die kurzlebige Beliebtheit

Tagores in Deutschland hinweist. Der verlorene Krieg hatte einen schwankenden Glauben mit sich gebracht; das erklärt wohl Engels ausgesprochene Neigung, die zeitsymptomatisch ist, in Tagore einen „Priester", einen „Gottgesandten" zu sehen.

Jacobsohn sieht keinen „Priester" in Tagore, jedoch spricht er von einem „gottlosen" Publikum. „Die Weisheit des Brahmanen auf der Berliner Bühne von heute? Eben weil das Publikum gott-los ist, soll seine verhärtete Seele dessen bewußt werden..."[53]

Fritz Engel ist nicht der einzige Theaterkritiker, der sich über die deutschen Dichter der Zeit skeptisch äußert. Bernhard Diebold bemerkt zum Beispiel in seiner Rezension der Uraufführung von Der König der dunklen Kammer: „Was unsere junge Dichtung in Verzweiflung und tobender Ekstase sich erzwingen will: den Weg zur Seele, zur Seele, die Gottes ist — ihn weist der Inder Rabindranath Tagore in verklärter Gewißheit..."[54]

Zweifellos lag es an der Zeit, daß eine exotische Dichtung wie Tagores Drama Der König der dunklen Kammer begierig aufgenommen wurde. Ein Kritiker, der die Frankfurter Aufführung rezensierte, schreibt folgendes:

> Tagore „schreitet über die Trümmerstätten Europas....; für den verlorenen Thron der Herrschenden verkündet er [Tagore] das Reich des wahren, beglückenden Königtums in Gott."[55]

Ein weiterer Kritiker schreibt fast jauchzend:

> „Tagore, Dank!
> Dank auch der Leitung unseres Schauspielhauses,

> die dieses Werk in Ton und Wort, in Fleisch und Blut vor uns entstehen ließ, sich freudig vor unsere Stadt und unser Land zum Mittler der indischen Botschaft machte. Gerade in diesem Augenblick grüßen wir dieses Werk mit gedoppelter Freude...."[56]

Die bedeutsame Rolle des zeitlichen Hintergrundes für Tagores Rezeption wird auch im folgenden Zitat aus einer Besprechung der Berliner Aufführung von dem König der dunklen Kammer hervorgehoben.

> „Der Weg von Indien nach Mitteleuropa wurde dem Dichter Tagore durch den Weltkrieg gebahnt. Das ist nicht so sehr banal realistisch, als in jenem anderen Sinne aufzufassen, der auf Zusammenhänge und Ähnlichkeiten zwischen dem Gemütszustand des Dichters und seines Publikums ausgeht. In das materialistische Zeitalter vor 1914 hätte der geruhsam milde, sanft elegische, mit Düften und orientalisch mythischer Weisheit versponnene Inder schlecht hineingepaßt. Wir mußten schon erhebliche Entbehrungen durchkosten und ethischen Überschuß an Unnaivität verlieren, ehe unsere überreizten und in zuviel Beziehungen verwickelten Nerven des Gemütes einer so zartblütig schimmernden Seelenkost wieder fähig wurden."[57]

Trotz des satirischen Tons macht der Verfasser deutlich, daß die Nachkriegszeit für die Rezeption Tagores sehr geeignet war. Der Kritiker Haubach weist indirekt auf die Botschaft Tagores hin, indem er ihn als „Sprecher zeitbedingender Kräfte" nennt. Haubach schreibt:

> „Daß das Frankfurter Theater Tagore aufführte, bleibt trotz aller Einwände eine wichtige Tat.

> Denn er ist ein Sprecher zeitbedingender Kräfte. Deshalb ist es selbstverständlich richtig, ihn zum Reden zu bringen."[58]

f) SCHLUSSWORT

Zusammenfassend sei folgendes festgehalten:

Der König der dunklen Kammer ist kein bühnenwirksames Schauspiel; daher erntete es keinen großen Erfolg auf der deutschen Bühne der zwanziger Jahre. Daß das Drama von Tagore keinen dauerhaften Platz im deutschen Spielplan erhielt, lag ebenso am Stück selbst wie an der Inszenierung. Die Theaterkritiker waren sich zum großen Teil dessen bewußt, daß man nicht „mit marktgängigen Maßen diese Dichtung messen" dürfte; darum lieferten sie ausführliche Inhaltsinterpretationen, um die Botschaft des Stückes zu verdeutlichen. Die Zeit war, wie oben gezeigt wurde, sehr geeignet für die Aufnahme dieses religiös-philosophischen Bühnenspiels. In Schneiders Bühnenführer schreibt Emil Engelhardt zum Beispiel:

> „... Wenn auch dieses Drama von allen Dichtungen Tagores das auf den ersten Blick undurchsichtigste ist, so stehen doch seinem Verständnis für den innerlichen und aufnahmewilligen Hörer, keine unüberwindlichen Schwierigkeiten im Wege...."[59]

Abgesehen von der Einschränkung, die Engelhardt mit dem Adjektiv „innerlich" macht, reichte die Bereitschaft des Hörers, das „undurchsichtigste" Werk Tagores aufzunehmen, doch nicht aus; denn das Bühnenwerk erlebte nur einen kurzfristigen Erfolg in Deutschland. Der Mangel

an der dramatischen Wirkung wurde bereits erwähnt, um die mäßige Rezeption von Tagores Der König der dunklen Kammer zu erklären. Hinzu kommen der fremdländische und daher nicht leicht zugängliche Stoff und der mangelhafte dramatische Aufbau des Stückes; beide beeinträchtigten die Rezeption stark. Abschließend soll hier Franz Köppen zitiert werden, denn er hebt den Grund der mangelnden Rezipierbarkeit dieses Werks im Ausland hervor.

Köppen spricht von einer „nicht zu überbrückenden Distanz", die „zwischen den Werken — zumal auch dem Spiel vom König der dunklen Kammer — und uns" entsteht; denn „Tagore kleidet — nach unseren ästhetischen Anschauungen — seine Philosophie, seine Symbole nicht in Vorgänge, die uns ohne weiteres begreifbar sind. Nicht nur daß sie — immer nach unserem Gefühl und unseren Vorstellungen — der dramatischen Spannung und Schlagkraft ganz entbehren: sie entziehen sich auch an sich, in ihrer Materie, unserem Verständnis. Vielleicht weil sie irgendwie im Historischen des indischen Volkstums verwurzelt sind und unsere Vorkenntnisses zum Verständnis nicht ausreichen."[60]

ANMERKUNGEN ZU: DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

1. 1920/21 neu aufgelegt; 1946 neu gedruckt. 1961, 1964 und 1971 erschienen weitere Auflagen. Rājā ist in Band X des Gesamtwerkes von Tagore, Rabindra Rachanabali, enthalten.

2. 1935 neu aufgelegt: 1954 neu gedruckt; die späteren Auflagen erscheinen 1960/61, 1964, 1976.

3. Vgl. Vorwort zu Arupratan (Visva-Bharati: Calcutta, 1976), S. 5.

4. "William Rothenstein Papers", Nr. 75 (Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.).

5. Im Bengalischen können die konjugierten Hauptverben ohne entsprechende Pronomen allein stehen. Die Pronomen und Hilfsverben in Klammern stammen von der Verfasserin.

6. Original, S. 86, Z. 11, 12, 13; S. 87, Z. 2, 3, 4.

7. Siehe Original, S. 87, Z. 1.

8. Obwohl im Originaltext der Indikativ Präsens gebraucht wird, wird hier der Konjunktiv verwendet. In der gesprochenen bengalischen Sprache wird kaum ein Unterschied zwischen Indikativ und Konjunktiv gemacht. Der Kontext ist für den Sinn maßgebend. An dieser Stelle geht aus dem Kontext hervor, daß Surangama die Existenz des Königs für keinen Augenblick in Frage stellt.

9. K.R. Srinivasa Iyengar, Rabindranath Tagore (Bombay: Popular Prakashan, 1965), S. 49.

10. ebda.

11. Edward Thompson, Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist (London: Oxford University Press, 1926), S. 218.

12. Berliner Tageblatt, 5.3.1921. - Fritz Engel rezenziert die Berliner Aufführung.

13. Die Rheinlande, Bd. 31, 1921/22, S. 59.

14. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore und seine besten Bühnenwerke (Berlin: Schneiders Bühnenführer, 1922), S. 30.

15. Thompson, S. 220.

16. Thompson, S. 219.

17. ebda.

18. Siehe Anhang S. 360.

19. Rudolf Frank bespricht die Uraufführung am Frankfurter Schauspielhaus. - Siehe Anhang S. 339.

20. Siehe Anhang, S. 362.

21. Bernhard Diebold schreibt über die Uraufführung. - Siehe Anhang, S. 337.

22. Siehe Anhang, S. 347.

23. Siehe Anhang, S.

24. Name der Zeitung nicht feststellbar; Datum: 5.3.1921. - Die Kritik betrifft die Berliner Inszenierung. - Siehe Anhang, S. 358.

25. Siehe Anhang, S. 342.

26. Die Weltbühne, Jg. 17, I (1921), S. 285.

27. Siehe Anhang, S. 358.

28. Siehe Anhang, S. 359.

29. Berliner Courier, Nr. 107.

30. Siehe Anhang, S. 344.

31. Siehe Anhang, S. 345.

32. Neue Blätter für Kunst und Literatur, Jg. 3 (1920/21), S. 60.

33. Die Gesamtaufführungszahl für den König der dunklen Kammer ist 26.

34. Die Rheinlande, Bd. 31 (1921/22), S. 137.

35. Neue Blätter für Kunst und Literatur, S. 59.

36. Neue Schaubühne, Jg. 3 (1921), S. 18.
37. ebda.
38. Siehe Anhang, S. 342.
39. ebda.
40. Siehe Anhang, S. 339.
41. Neue Blätter für Kunst und Literatur, S. 59 f.
42. "Theater, Musik und Kunst." Siehe Anhang, S. 343.
43. Siehe Anhang, S. 347.
44. Siehe Anhang, S. 364-365.
45. Siehe Anhang, S. 361.
46. ebda.
47. Berliner Tageblatt, 5.3. 1921.
48. ebda.
49. Die Weltbühne, Jg. 17, I (1921), S. 286.
50. Siehe Anhang, S. 359.
51. Siehe Anhang, S. 363.
52. Berliner Tageblatt, 5.3.1921.
53. Die Weltbühne, S. 285.
54. Siehe Anhang, S. 337.
55. „Theater, Musik und Kunst." Siehe Anhang, S. 343.
56. Siehe Anhang, S. 341.
57. Berliner Courier, Nr. 107.
58. Neue Schaubühne, S. 19.
59. Engelhardt, S. 39.
60. Siehe Anhang, S. 362.

4. VISARJAN: DAS OPFER

a) EINFÜHRUNG

Das Drama Visarjan (1890) fällt in die erste Schaffensphase Rabindranath Tagores; es wird in Indien als eines seiner besten Dramen angesehen. Tagore bearbeitet darin das Thema eines seiner Jugendromane, Rajarshi,[1] den er für die von der Familie herausgegebene Jugendschrift Bālak verfaßt hatte. Im Jahre 1916 übersetzte Tagore das Stück aus dem Bengalischen ins Englische und nannte es Sacrifice (1917).[2] Die deutsche Fassung Das Opfer, die von Helene Meyer-Franck und Heinrich Meyer-Benfey stammt und die ihre englische Vorlage Sacrifice genau wiedergibt, kam 1920 beim Kurt-Wolff-Verlag heraus. Am 16. Oktober 1921 wurde das Stück in Gera im Rahmen einer Morgenfeier uraufgeführt. Aus den Aufführungskritiken ist zu entnehmen, daß sich der Aufführungstext von dem beim Wolff-Verlag erschienenen Text unterscheidet. Man hat sich offensichtlich darum bemüht, die Handlung vereinfacht darzubieten.

Da der Autor selbst die englische Übersetzung seines Dramas Visarjan angefertigt hat, ist hier ein Vergleich des Originals mit der Übersetzung auf der sprachlichen Ebene zunächst weniger interessant; es gilt vielmehr herauszuarbeiten, welche formalen und inhaltlichen Änderungen, die ihrerseits die Charaktergestaltung und schließlich die Bühnenwirksamkeit beeinflussen, Tagore in die übersetzte Fassung bewußt eingeführt hat. Danach soll eine komprimierte sprachliche Untersuchung unternommen werden. Zuerst soll der Inhalt der deutschen Übersetzung zusammengefaßt werden.

b) INHALTSANGABE

Die Handlung spielt im Tempel der blutrünstigen Göttin der Hindus; das Volk bringt am Altar der Göttin Kali Blutopfer, um ihre Gunst zu erwerben. König Govinda, gerührt vom Leid eines Bettelmädchens, dessen Zicklein als Blutopfer geschlachtet wurde, verbietet das Blutopfer. Der König rechtfertigt das Verbot mit der Erklärung, daß die Göttin ihm erschienen sei und mitgeteilt habe, sie wünsche sich keinerlei Blutopfer. Damit gerät der Herrscher des Landes in eine öffentliche Konfrontation mit dem Oberpriester Raghupati. Das Volk ist entsetzt, so auch die Königin.

Der Raghupati-Schüler Jaising, den der König auch sehr liebt, ist verzweifelt. Jaising will seinem Meister gehorchen und verspricht, der Göttin das Königsblut zu bringen. Er kann sich allerdings doch nicht überwinden, diese gräßliche Tat zu begehen. Darum ersticht er sich selbst mit dem Trost, daß auch in seinen Adern königliches Blut fließt. Der freiwillige Opfertod seines Lieblingsschülers überzeugt Raghupati von der Sinnlosigkeit seines bisherigen Glaubens. Er wirft die Statue der Göttin aus dem Tempel und ist bereit, mit dem Bettelmädchen den Tempel zu verlassen.

Im Original wird diese Haupthandlung durch weitere, unterstützende Nebenhandlungen ergänzt. Im folgenden soll nur auf die wichtigen inhaltlichen Unterschiede eingegangen werden.

Als erste fällt die 5. Szene des 1. Aktes auf, in der die Bürger auftreten und ein lebhaftes, den Volkscharakter entfaltendes Gespräch führen. Ihre Ängste und Freuden, ihr Singen und Tanzen verleihen dem

Drama Visarjan den volkstümlichen Rahmen, der in der Übersetzung fehlt. Hinzu versucht der Oberpriester Raghupati in dieser Szene, den Nayan Rai davon zu überzeugen, den König als Verräter zu sehen. Raghupati will das Blutopfer durchführen, koste es, was es wolle.

Die Bürger treten in der 1. Szene des 3. Aktes wieder auf, und Raghupati will sie davon „überzeugen", daß die Göttin Kali ohne Blutopfer beleidigt wäre und sich darum abgewendet hätte. Der blinde Glaube der Bürger bestärkt den Oberpriester in seinem Kampf gegen den König, was der dramatischen Steigerung der Handlung ein bedeutendes Element hinzufügt. Das verängstigte Volk fleht den König an, das Opferverbot aufzuheben. König Govinda versucht vergeblich, an die Vernunft des Volkes zu appellieren. An dieser Stelle erscheint Aparna, die das entsetzte Volk sieht und von seinem großen Kummer erfährt; statt auch entsetzt zu sein, dreht sie mit großer Selbstverständlichkeit und Zuversicht die Statue der Göttin wieder zurück. Der gutgläubige Jaising begreift nun, daß es der Oberpriester gewesen sein muß, der die „frevelhafte Tat", nämlich das Bild der Göttin ursprünglich umzudrehen, begangen hat. Sein bisheriger tiefer Glaube an die Unfehlbarkeit Raghupatis wird erschüttert. Verzweifelt ruft er aus: „Nur die Lüge siegt" (vgl. Orig. S. 81).

Die 2. Szene des 3. Aktes enthält eine Nebenhandlung: Der König wird von einem drohenden feindlichen Angriff unterrichtet. Gleich nach diesem Schock entdeckt Govinda seinen eigenen Bruder Nakshatra Rai, der ihm auflauert, um ihn zu ermorden. Der großherzige König verzeiht dem Bruder, nachdem dieser gestanden hat, daß der Oberpriester hinter dem Mordplan stehe.

Eine weitere Nachricht erreicht den König in der 1. Szene des 4. Aktes; Chandpal, der „treue" Minister, ist zur feindlichen Moghul-armee übergetreten. Alle diese Ereignisse treffen den König schwer; als die Feinde ihren Sieg verkünden (3. Sz., 4. Akt), will der gutherzige Govinda lieber in die Verbannung gehen als gegen den eigenen Bruder kämpfen.

Der bengalische Text hat im Grunde auch das gleiche Ende wie Das Opfer, allerdings mit dem großen Unterschied, daß Govinda im Opfer sein Königtum weiterhin behält, denn hier fallen die Attacken der Feinde weg.

Die weitausschweifende Handlung in Visarjan enthält eine Fülle von recht langen, zum Teil monologartigen Reden der drei Hauptgestalten Raghupati, Jaising und Govinda.

Die Verkürzung des Inhalts in der Übersetzung ist natürlich nicht folgenlos geblieben. Zunächst soll untersucht werden, wie weit sich das Thema im Opfer von dem in Visarjan unterscheidet.

c) DAS THEMA

In der deutschen Übertragung wird das Thema als Machtstreit eingeführt. Es erweckt den Eindruck, als ob es nur um einen Kampf zwischen dem Thron, dem König Govinda, und dem Altar, dem Oberpriester Raghupati, ginge. Dagegen ist es die „Liebe", die als Leitmotiv durch das ganze Stück Visarjan zieht. Sowohl Aparna als auch Govinda stehen für einen der Tagoreschen Leitsätze: mit Liebe dient man Gott am besten.

Es ist die „Liebe" zu Menschen, zu Lebewesen, von der Rabindranath Tagore in Visarjan singt. Govinda und Aparna, die Prediger der „Liebe", bemühen sich, die anderen, wie z. B. die Kali-gläubigen Raghupati, Jaising und Gunavati, von der Kraft der „Liebe" zu überzeugen. Im Nachwort zu Visarjan wird recht ausführlich davon berichtet, wie der Dichter selbst seinen Schülern in Santiniketan die Bedeutung der Idee „Liebe" in Visarjan interpretiert hatte.[3] Alle fünf Synonyme für „Liebe" in der bengalischen Sprache[4] spielen in Visarjan eine Rolle. Das deutsche Wort „Liebe" im Opfer beschränkt die Vielseitigkeit des Liebesbegriffes und führt damit zu einer Sinnverengung dort, wo man von „Liebe" spricht.

Rabindranath Tagore hat ausdrücklich betont, daß er das Stück Visarjan absichtlich mit Gunavatis Bitte an die Göttin Kali um einen Sohn begonnen habe, denn sie, so argumentierte der Dichter, wisse, was „Liebe" bedeute; Königin Gunavati sehne sich nach der „Liebe" zu einem winzig kleinen Lebewesen, einem Kind, aber sie sei nicht imstande zu begreifen, daß das Blutopfer Leben koste; sie handle also gegen die „Liebe", wenn sie Lebewesen als Opfer für die Göttin schlachten lasse. Auch die wiederholten Liebesbeteuerungen ihres Ehemannes können ihr nicht zur Vernunft verhelfen. Erst am Schluß, als ihr Glaube keine Stütze mehr für sie bedeuten kann, erkennt sie, daß nur die menschliche Liebe — ihre Liebe zu ihrem Gemahl — wirklich sinnvoll sein kann. Darum kehrt sie ohne Zögern zu ihrem König zurück.

Noch blinder ist der Glaube Raghupatis, der erst durch den Opfertod Jaisings den Sinn der „Liebe" begreifen kann. Sicherlich hat der

grausame Raghupati auch vorher „Liebe" gekannt; die Erschütterung, die Jaisings Tod in ihm auslöst, spricht dafür, daß Raghupati Jaising wahrhaftig geliebt hatte. Aber er hatte doch nicht begriffen, daß es dort, wo Mord, Rache und Blut herrschen, keine echte „Liebe" geben kann. Der freiwillige Tod Jaisings im Stück sei deshalb notwendig, erklärt Tagore, weil der Oberpriester erst danach — nachdem er, wenn auch indirekt, seinen eigenen Lieblingsschüler Jaising zum Tode geführt hat — aufwacht und sich bewußt macht, daß es ohne „Liebe" keinen echten Glauben geben kann. Damit setzt Tagore noch einmal die menschliche Liebe dem Glauben gleich und weist buchstäblich daraufhin, daß Raghupatis „Liebe" bislang deswegen gehaltlos geblieben ist, weil er mit Blutopfern die Gunst der Göttin hat erwerben wollen.

Die veränderte Bühnenanweisung in der Übersetzung fällt an dieser Stelle auf: als Raghupati den Tod Jaisings vernimmt, wird er sich der Sinnlosigkeit seines Glaubens bewußt und wirft dem Hindubrauch gemäß das steinerne Bild der Göttin ins Wasser. In der Übersetzung wirft Raghupati „das Bild der Göttin hinaus" (KW, S. 47). Der Übersetzer Tagore führt hier etwas an, was dem im Vordergrund stehenden hinduistischen Glauben nicht entspricht.

Das Thema in Visarjan sei dadurch gegeben, betont Tagore im bereits erwähnten Nachwort zum Stück, daß hier zwei Ideen, nämlich „Liebe" und „Macht", in Konflikt geraten; König Govinda will „Liebe" preisen, durch „Liebe" alles gewinnen; für den Oberpriester Raghupati ist es notwendig, daß seine „Macht" anerkannt wird. Auffallend ist, daß der Dichter das Wort „Macht" verwendet und „Glaube" ungebraucht läßt.

Offensichtlich sind für Tagore die Wörter „Liebe" und „Glaube" austauschbar. Denn zunächst erkennt Raghupati die „Liebe" nicht an und will im Namen des Glaubens nichts anderes als Macht erlangen. Am Ende des Stückes kehrt der wahre „Glaube" in dem Augenblick zurück, wo Raghupati in Aparnas Vaterruf Seligkeit empfindet und der Sieg der „Liebe" den Schlußstrich unter das Drama zieht.

Daß das Drama in der Übersetzung im Vergleich zum Original verlagert wird, wirkt sich auch auf die Charakterzeichnung aus, die unter den massiven Auslassungen zu leiden hat. Im folgenden sollen daher die Charaktere der Aparna, Jaising, Raghupati und Govinda etwas genauer betrachtet werden, um feststellen zu können, inwiefern sie sich vom Original unterscheiden.

d) CHARAKTERZEICHNUNG

Die vier Hauptgestalten des Dramas Aparna, Raghupati, Jaising und Govinda kommen in der übersetzten Fassung des Visarjan kaum zu ihrer ursprünglichen Geltung. Der zusammengedrängte Text hat eindeutig der Charakterdarstellung in dem Opfer geschadet. Die Gestalt der Aparna, zum Beispiel, die in Visarjan als Symbol der „Liebe" im Kampf gegen die „Macht" siegt, ist im Opfer durch das massive Streichen des Originaltextes zu einer kümmerlichen Figur reduziert worden. Diese Behauptung soll näher erläutert werden.

Das erste Auftreten der Aparna in Visarjan (I.1) hat mannigfaltige

Wirkungen. Ihr Leid, verursacht durch das Töten ihres lieben Zickleins als Blutopfer für die Göttin Kali, bewegt den König Govinda dermaßen, daß er ein Blutopferverbot verkündet. Erst durch jammervolle Klage der Aparna wird der an Kali glaubende Raghupati-Schüler Jaising stutzig. Er fühlt sich, Aparnas Jammer anhörend, innerlich zerrissen zwischen Menschlichkeit (diese äußert sich als Liebe, die sofort mit der Erscheinung Aparnas in ihm geweckt wird) und seinem bisherigen Glauben.

Diese zwei Wirkungen, erzeugt durch Aparnas Auftritt, bringen die Handlung ins Rollen; denn der königliche Entschluß, den alten religiösen Brauch des Blutopfers abzuschaffen, und Jaisings Schwanken zwischen Liebe und Gehorsam sind zweifelsohne die wichtigsten Elemente der dramatischen Handlung. Aparnas liebevolle, an Jaising gerichtete Worte in Visarjan (I, 1; S. 19), daß er ihr verzeihen möge und den Tempel verlassen solle, bleiben im Opfer unausgesprochen. Auch das Liebesgespräch zwischen Aparna und Jaising in der 3. Szene des 1. Aktes fällt in der Übersetzung weg. Das erklärt, warum die Liebe zwischen Aparna und Jaising — ein maßgebendes Faktum im Original — im Opfer als Randerscheinung nur einen unbedeutenden Platz erhält.

Das Lied der Aparna in der 2. Szene des 3. Aktes (S. 57 f.) wird ausgelassen; ihr liebesuchendes, einsames Herz fühlt sich von Jaising angezogen, und das offenbart sich durch jenes Lied; kaum hat sie das Lied beendet, wird sie von Raghupati entdeckt, der sie aus dem Tempel fortjagt. Da das Lied in den Zuschauern mitleidige Gefühle erweckt, gewinnt das Hinauswerfen der Aparna aus dem Tempelhof eine tragische Dimension, die in der Übersetzung verloren geht.

In der nächsten Szene fordert Raghupati Jaising auf, Aparna wegzuschicken, nachdem er die beiden zusammen gefunden hat und nachdem Jaisings wachsender Zweifel an seinem bisherigen Glauben augenscheinlich geworden ist. Raghupati fürchtet sich vor Aparna, denn er merkt wohl, welche Anziehungskraft sie auf Jaising ausübt. Die beiden Vertreibungsszenen haben in der Übersetzung keinen Platz gefunden, was natürlich nicht folgenlos bleibt.

Wenn Jaising das Bettelmädchen Aparna im Auftrag Raghupatis aus dem Tempel fortschicken will, bricht diese zum einzigen Male in Zorn aus, verdammt in scharfen Worten den Oberpriester und deutet drohend an, daß er seinen Schüler Jaising nicht ewig wird halten können. Dieses fast schockierende, einmalige Auftreten der Aparna, in dem sie in ihrem Wutausbruch dem Fanatiker Raghupati beinahe gleicht, wird ausgelassen und damit der Gestalt eine kräftige, ausdrucksvolle Eigenschaft geraubt.

Noch eine weitere Szene, in der die Gestalt der Aparna glänzt, — die 1. Szene im 3. Akt —, ist gestrichen worden. Nachdem Raghupati sich darum bemüht hat, dem Volk zu „beweisen", daß die Göttin sich ohne Blutopfer beleidigt fühlte und darum sich vom Volk abgewendet hätte, dreht Aparna mit tiefer Zuversicht das Bild der Göttin um und versichert dem Volk damit die Gunst und die Liebe der Göttin. Hier erscheint sie wie eine Antagonistin dem Protagonisten Raghupati gegenüber, denn kein anderer Charakter ist stark genug gezeichnet worden, um den schreckenerregenden Raghupati in der Öffentlichkeit zu entlarven. Dieser Augenblick ist von großer Wichtigkeit in der Charakterzeichnung der Aparna: Aparna öffnet sowohl dem Volk als auch dem Raghupati-Schüler Jaising die Augen.

Aparna erweckt im übrigen einen liebebedürftigen, bescheidenen Eindruck; hier aber ist sie in ihrer Ausdruckskraft genau so stark wie Raghupati. Da auch diese Szene in der Übersetzung nicht vorhanden ist, leuchtet es ein, warum westliche Tagore-Experten wie Edward Thompson folgender Meinung sein können:

> "Aparna, the beggar-girl, on whose deeds the whole plot turns, does not interest."[5]

Es ist hiermit festgestellt, daß die Gestalt der Aparna auch in der Übersetzung ihre ursprüngliche Funktion, die Handlung ins Rollen zu bringen, beibehält; sie verliert jedoch ihre Ausdruckskraft. Außerdem wird ihre zweite Funktion als Bindeglied zwischen Raghupati und Jaising, zwischen Govinda und Jaising und zwischen Raghupati und Govinda vernachlässigt. Sie ist wahrhaftig aus einer Hauptgestalt in Visarjan zu einer Nebenfigur in Das Opfer umgestaltet worden.

Die Charakterzeichnung des Jaising leidet daran, daß seine Gespräche mit Aparna entweder ganz ausfallen oder recht kurz gehalten werden. Auch seine Worte an Aparna gleich zu Beginn des Visarjan (I.k.S.19) erscheinen nicht in der Übersetzung. Als Ergebnis kommt seine Liebe zu Aparna, die mit der ersten Begegnung der beiden zu keimen anfängt und mit dem Fortschreiten der Handlung wächst, wie unverhofft vor, weil jenes ausschlaggebende Gespräch ausfällt.

Der Übersetzer, Tagore selbst, streicht leider einige der wichtigsten Sätze aus dem Munde Jaisings am Ende der ersten Szene (S. 19) und fügt etwas hinzu, was der Charakterdarstellung Jaisings eher schadet als hilft. Er läßt Jaising ziemlich zusammenhanglos ausrufen: „.... komm mit mir, mein Kind, ich will für dich tun, was ich kann. Wenn die Götter nicht helfen, müssen Menschen helfen" (KW, S. 1). Dem strenggläubigen Jaising

kann der Zuschauer die letzten Worte schwer abnehmen, besonders wenn er die entsprechende Stelle in Visarjan kennt; dort lädt Jaising Aparna zu einer Hütte ein mit dem Versprechen, daß er „heute" den Gast wie eine Göttin anbeten wolle. Diese Einladung kommt nicht unvorbereitet, denn kurz zuvor hat Aparna Jaising darum gebeten, den Tempel zu verlassen, woraufhin Jaising selbstfragend ausgerufen hatte, wohin er gehen solle. Die Antwort darauf, nämlich dorthin, wo Liebe ist, kommt aus der Ferne; sie stammt von König Govinda, der von der Bühne abgeht (vgl. S. 19). Hiermit ist die Grundlage für Jaisings Einladung hergestellt, die in der Übersetzung nicht vorhanden ist. Jaisings innerliche Zerrissenheit und Unentschlossenheit kann nur ungenügend zum Ausdruck kommen, denn seine zahlreichen Gespräche mit Raghupati und Aparna werden entweder beschnitten oder ganz fortgelassen.

Die Darstellung der Gestalt des Govinda weist Mängel auf. Der Ausfall von wichtigen Aussagen der Aparna in der 1. Szene führt dazu, daß Govindas tieftrauriger Ausruf im Original („Warum soviel Schmerz, warum soviel Blut, wer könnte mir sagen", vgl. S. 18)daraufhin weist, wie sehr das Leid des Bettelmädchens das königliche Herz bewegt hat; und konsequenterweise wird der König dadurch veranlaßt, das Verbot des Blutopfers zu erlassen.

Die eheliche Beziehung zwischen Govinda und Gunavati ist kaum beleuchtet worden. Govindas Schmerz, daß seine Gemahlin lieblos nur darauf harrt, daß er das Verbot des Blutopfers ihr zuliebe aufheben würde, bleibt unberücksichtigt. Die Liebesbeziehung zwischen dem königlichen Ehepaar spielt im Original keine unbedeutende Rolle. König Govinda erscheint

dort mehrmals vor seiner Königin, um sie von seiner stetigen Liebe (PREM) zu überzeugen und um den ehelichen Liebesbund bestätigt zu wissen. Die Königin hat aber im Augenblick kein Ohr und kein Verständnis für die liebenden Worte des Königs. Gunavatis wiederholter Versuch, den König liebevoll überreden zu können, macht den König nur noch sympathischer. Es ist eindeutig, daß Tagore den Gegensatz zwischen Govinda und Gunavati hervorheben wollte. Die entgegengesetzten Charaktere der Ehepartner in ihren unterschiedlichen Liebes- und Relgionsauffassungen boten Tagore Material dafür an. Im Kontrast wirkt jede Gestalt besonders; so glänzt der Charakter Govindas im Verhältnis zu seiner selbstsüchtigen Gemahlin.

Es wurde bereits gesagt, daß Aparna und Govinda im Stück als „Prediger" der Liebe erscheinen. Mit Aparna stellt Tagore sowohl die sich hingebende Liebe (PREM/BHALOASHA) einem Liebhaber gegenüber dar, als auch die Kindesliebe (BHAKTI) zum Vater oder zu einer väterlichen Person wie Raghupati. König Govinda dagegen symbolisiert die Liebe eines Mannes zu seiner Ehefrau, die fürsorgliche Liebe zu seinem Volk (PRITI) und zu seinen Anhängern wie Druva und Jaising (SNEHA). Es ist kaum zu übersehen, daß Govinda die Lebensauffassung Tagores repräsentiert; Govindas Liebes- und Religionsauffassungen unterscheiden sich im Grunde nicht von denen Tagores.[6]

Gunavati übersieht die Liebe Govindas, indem sie ihren eigenen Glauben übertreibt; Tagore „untersagt" diesen Glauben, der menschliche Beziehungen vernachlässigt. Mit Govinda gestaltet Tagore seinen Glauben, daß man sich durch menschliche Liebe Gott selbst annähern könne; weder die Darbringung von Blutopfern, noch die Anbetung von Statuen sind dafür

notwendig. Solange aber Gunavati die Gedanken Govindas nicht anerkennt, bringt sie ihm keine große Liebe entgegen. Erst in der Schlußszene wacht sie auf und wird gewahr, daß es keine blutdürstige Göttin gibt, die ihr den gesuchten Halt geben kann. Nur der Liebesweg zu ihrem König bleibt ihr jetzt offen.

Govinda und Gunavati bilden das Parallelpaar zu Raghupati und Aparna. Es gelang Rabindranath Tagore, seine eigene Liebesauffassung von verschiedenen Aspekten zu beleuchten, indem er die Beziehungen dieser vier Figuren zueinander in ihren verschiedenen Stadien gestaltete. Die ausführlichen Streichungen jedoch, von denen der Charakter des Govinda und nicht zuletzt auch die Gestalt der Gunavati betroffen sind, bedeuten einen gewissen Verlust für das Stück.

Der widerspruchsvolle Charakter Raghupatis, in dessen Herzen gleichzeitig Haß, Rache, Glaube und Liebe zu finden sind, ist in Visarjan die gelungenste Charakterzeichnung, aber die Streichungen in der Übersetzung treffen auch diesen Charakter. Der größte Widerspruch in Raghupati spiegelt sich in seiner Haltung Aparna gegenüber; ein Vergleich der Szene, in der Raghupati Aparna vom Tempelhof verweist, mit der Schlußszene, in der Raghupati in Aparnas „Vater"-Ruf Seligkeit empfindet, offenbart diesen Widerspruch. Raghupatis Furcht, daß Aparna Jaising vom Tempel weglocken könnte, wird im Opfer nicht deutlich. Eine Beziehung zwischen Raghupati und Aparna wird keineswegs hergestellt. Darum erscheint im Schlußbild die neue Haltung Raghupatis Aparna gegenüber als etwas Gezwungenes, Unbefriedigendes. Mit Recht findet Thompson Raghupatis „plötzlich" veränderte Haltung als „sudden and unreasonable" (S. 99).

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der gewaltige Ausfall des Originaltextes zweifelsohne zur lückenhaften Charakterzeichnung im Opfer geführt hat. Außerdem werden die zwischenmenschlichen Verhältnisse, großenteils die Liebesbeziehungen ungenügend beleuchtet, was seinerseits die Gestaltung des Themas beeinträchtigt.

Eine Strukturanalyse wird nun durchgeführt, um festzustellen, welchen dramatischen Gewinn oder Verlust die knappere Form des Opfer mit sich bringt.

e) STRUKTURANALYSE

Die Tagore-Forscher sind davon überzeugt, daß die Dramen der ersten Schaffensphase des Dichters unter einem starken Einfluß Shakespeares gestanden haben. Darunter fällt auch das Stück Visarjan. „Shakespearean influence is evident in the plots which hinge on disguise, deception, eavesdropping, mistaken identity and unnecessary deaths — and in the narrative method of interlocking incidents and alternating scenes."[7]

Rabindranath Tagore hat jedoch nirgendwo von seinen ausländischen Vorbildern gesprochen. Die Akt- und Szeneneinteilung des Visarjan, dessen dramatischen Aufbau Tagore mehrmals umgearbeitet haben soll,[8] läßt an die dramatische Technik Shakespeares denken.

Das Stück Visarjan besteht aus 5 Akten und 21 Szenen (je 5 Szenen im 1. und 3. Akt, je 4 Szenen im 2. und 5. Akt und 3 Szenen im 4. Akt). Merkwürdigerweise ließ Tagore in der englischen Übersetzung Sacrifice

sowohl Akt- und Szeneneinteilung als auch die Ortsangaben fallen. Das ganze Geschehen findet also an einem Ort ohne jegliche Unterbrechungen statt. Vom Dichter her liegt keine Erklärung für diese vorgenommene Änderung in der dramatischen Struktur des Stückes vor. In der Kurt-Wolff-Ausgabe der deutschen Fassung wird für Das Opfer eine AUFTRITTEINTEILUNG unternommen,[9] die jedoch in der neuesten Ausgabe des Hyperion Verlags (1961) wieder fallengelassen wird. Die Erklärung dafür ist wohl darin zu sehen, daß man sich dort darum bemüht hat, die englische Übersetzung formal und sprachlich noch genauer wiederzugeben.

Die Szeneneinteilung des Visarjan wird im Opfer (KW) nicht konsequent beibehalten; Szenen werden vor- oder nachgeschoben, was teils unbegründet zu sein scheint. Szenen werden auch willkürlich geschnitten. In der 5. Szene des 1. Aktes in Visarjan, zum Beispiel, hetzt der Oberpriester Raghupati den Heerführer Nayan Rai auf. Der Raghupati-Schüler Jaising ist zugegen. Nachdem Nayan Rai Raghupati von seinem tiefen Glauben an die Göttin Kail überzeugt und die Bühne verlassen hat, fühlt sich auch Jaising in seinem Glauben stark und spricht in diesem Sinn: „Laß uns stark sein im Glauben...." (vgl. S. 41). Im Opfer hört der 6. Auftritt mit Nayan Rais Abgang von der Bühne auf, und der 7. Auftritt setzt dort mit den obigen Worten Jasings ein. Diese Spaltung einer Szene in zwei ist kaum zu rechtfertigen, denn Jaisings Aussage macht Sinn nur im Zusammenhang der Äußerung von Nayan Rai. Da sich Jaisings Imperativsatz direkt auf Nayan Rai bezieht, steht er wirkungslos am Anfang des 7. Auftritts, wenn Nayan Rai dem Zuschauer nicht mehr ganz gegenwärtig ist. Diese Szeneneinteilung fordert also keineswegs die Bühnenwirksamkeit.

Das gleiche gilt für den 10. Auftritt, der im Original zum 9. Auftritt gehört. Auch hier wird eine kaum zu erklärende Teilung der Szene vorgenommen, indem der Inhalt des 9. Auftritts in den 10. verlagert wird. Der Sinn wird verdunkelt, da Jaisings erstaunte Fragen nicht unabhängig vom Gespräch des Raghupati mit Nakshatra verstanden werden können.

Der unbegründete Wechsel in der Szenenordnung soll mit dem folgenden Beispiel belegt werden. Die 2. Szene des 2. Aktes wird im Opfer an die Stelle der 1. Szene gesetzt (8. Auftritt), und die 3. Szene des 2. Aktes wird gestrichen. Es sei daran erinnert, daß die 2. Szene zwar knapp, jedoch von Bedeutung ist. Aparna, nach Jaising suchend, begegnet Raghupati, der sie aus dem Tempel hinauswirft. Die Szene gewinnt rückwirkend mehr an Bedeutung, weil gleich im nächsten Auftritt (II, 3) der verwirrte Jaising im Tempelhof erscheint und monologartige Gespräche mit Raghupati und Aparna führt. Aparna versucht, Jaising aus dem Tempel zu locken, da sie fürchtet, daß Jaising dort gefährdet ist; Raghupati andererseits sorgt dafür, daß Jaising seinem Glauben an die Göttin Kali treu bleibt. In der Übersetzung folgt Jaising nicht dem Auftritt der Aparna. Der 9. Auftritt im Opfer bringt dagegen Raghupati, Jaising und Nakshatra zusammen, was im Original in der 1. Szene des 2. Aktes geschieht.

Rabindranath Tagore, vermied jede Bühnenanweisung; in Visarjan wird nur der Schauplatz für jede Szene bekanntgegeben. Der Spielort wechselt primär zwischen dem Palast und dem Tempel; es ist entweder der „Saal im Palast", wo der König seinen Hof hält (I, 2; III, 2; IV, 3;

v,2), oder der „Innenhof des Palastes", wo die Königin ihr Reich hat (I, 4; III, 3; V, 3). Mit der Bezeichnung „Tempel" sind drei Ortsangaben zusammengefaßt: 1. der „Tempel" als solcher, womit wohl der „Innenraum" gemeint ist (I, 1 und 3; II, 2; II, 1; IV, 1 und 4); 2. der „Tempelhof" (I, 5; II, 3 und 4; IV, 2); 3. die „Treppen zum Tempel" (III, 4).

In Sacrifice wird gleich am Anfang der Schauplatz als „A Tempel in Tippera" (S. 405) angegeben, und während des fortlaufenden Geschehens wird keine weitere Ortsangabe gemacht. Das Gleiche gilt auch für Das Opfer; in den beiden Ausgaben (Kurt-Wolff- und Hyperion-Verlag) wird am Anfang der Spielort „Ein Tempel in Tippera" genannt, aber in den folgenden Auftritten wird auf einen Schauplatzhinweis verzichtet, da recht offensichtlich ist, daß entweder der „Tempel" oder der „Palast" als Spielort dient.

Es ist allgemein bekannt, daß Tagore die ersten Aufführungen seiner Dramen im Schulhof von Santiniketan[10] veranstaltete. Die Freilichtbühne ermöglichte dem Dichter, der gleichzeitig als Regisseur, Bühnenbildner und recht häufig auch als Darsteller auftrat, mit wenigen oder gar keinen Bühnendekorationen auszukommen. Darum — man ist geneigt, das anzunehmen — ist es wahrscheinlich für den indischen Dichter selbstverständlich gewesen, auch die Ortsangaben, die einzige Art der Bühnenanweisungen in Visarjan, zu streichen, um der Freiheit des ausländischen Regisseurs einen größeren Spielraum für die Wahl der Bühnendekoration zu gewähren.

Die Spieldauer der englischen Fassung Sacrifice wie auch der deutschen Fassung wurde durch die vielen Streichungen im Originaltext erheblich

gekürzt. Aber auch eine Änderung der Spielzeit trat ein; die Spielzeit in Visarjan dehnt sich über einige Tage. Die Feststellung der genauen Spielzeit ist nicht möglich; König Govinda macht eine ungenaue Zeitangabe (IV, 1), als er davon benachrichtigt wird, daß sich sein alter, treuer Minister Chandpal der Moghularmee, die das Reich Govindas bedroht, verbündet hat. Govinda ruft aus: „was hat wohl die Erde in den letzten zwei bis vier Tagen befallen...?" (S. 102). Der Oberpriester macht eine genauere Zeitangabe; er verlangt zunächst von Jaising und dann von Nakshatra Rai in der l e t z t e n Nacht des Monats „Sravana" der Göttin Kali das Königsblut als Opfer zu bringen. Als der Gefangene Raghupati im Gerichtshof vor dem König steht (IV, 1), bittet er diesen um z w e i Tage Zeit, und zwar um die letzten zwei Tage des „Sravana", wie er betont. Der Leser nimmt gezwungenermaßen an, daß Jaising sich in der letzten Nacht des „Sravana" ersticht. Das wird heißen, daß vom Spielanfang bis zum Schluß mindestens zwei, wenn nicht mehrere Tage verflossen sind.

Die Spielzeit im Opfer verkürzt sich auf einen einzigen Tag. Zwar wird „die letzte Nacht des Sravana" nie erwähnt, doch der Oberpriester betont in seinem ersten Gespräch mit der Königin Gunavati: „H e u t e werden wir in deinem Namen ein besonderes Opfer bringen..." (KW, S. 9).[11] Im Laufe des Geschehens erzwingt Raghupati von Jaising das Versprechen, daß er das Königsblut zum Altar der Göttin bringen wird, bevor die Mitternachtsstunde schlägt (vgl., KW, S. 35). Auch Raghupati, der offensichtlich am gleichen Tag vom König gefangen genommen wird, bittet den König nur um e i n e n Tag und nicht um zwei. Außer diesen drei Zeitangaben sagt Jaising ausdrücklich: „Wenn die Göttin nach königlichem Blut dürstet, so will ich es ihr noch vor Abend bringen" (KW, S. 45).

Diese Zeitangabe „noch vor Abend" ersetzt die „letzte Nacht im Sravana" des bengalischen Textes. Da sich Jaising bald darauf ersticht, wird recht deutlich, daß das ganze Geschehen nur einen Tag dauert.

Hier taucht die berechtigte Frage auf, was das Drama durch die vielen inhaltlichen Streichungen und die Abkürzung der Spielzeit gewinnt. In Sacrifice hat Tagore nicht nur lange Reden kurz gehalten, sondern auch die Handlung wesentlich anders gestaltet. Am auffallendsten ist wohl das Streichen der überflüssigen Nebenhandlungen und das daraus resultierende Hervortreten der Handlung. Die vielen kleinen Nebenhandlungen verhindern den fließenden Verlauf der Haupthandlung. Deshalb ist das Weglassen der Nebenhandlungen, vom dramatischen Aufbau her gesehen, ein großer Gewinn für Das Opfer. Das Auslassen der unbedeutenden Handlungen ermöglicht die Kürzung der Spielzeit, die ihrerseits das dramatische Element in der Handlung unterstreicht.

Auch das schon erwähnte kurze Wort „heute" (KW, S. 9) als Zeitangabe trägt zur dramatischen Handlung bei. Auf das trosterteilende Versprechen des Oberpriesters („Heute werden wir...") teilt die Königin Gunavati mit, daß ihre Opfergabe bereits unterwegs sei. Sofort gewinnt die Handlung den Charakter der Gegenwärtigkeit, und das Interesse des Zuschauers am folgenden dramatischen Geschehen wird erregt. Außerdem wirkt diese Mitteilung der Königin als ein weiterer nützlicher Hinweis für das Fortschreiten der Handlung, denn die Ankunft dieser angekündigten Opfergabe im Tempelhof führt später zur öffentlichen Konfrontation zwischen dem König und dem Oberpriester. Die Konfrontation endet mit der Gefangennahme des Oberpriesters, dessen Bitte um einen Tag vom König gewährt wird.

Die fehlende, exakte Zeitangabe in Visarjan nimmt der Handlung die lebendige Gegenwärtigkeit, die im Opfer sichtbar ist.

Die kurze Spieldauer im Opfer (das gleiche gilt für Sacrifice) bringt noch einen weiteren Vorteil mit sich. In Visarjan wird Nakshatra Rai vom König ertappt, aber aus brüderlicher Liebe wird ihm großzügig verziehen (III,2), nachdem er dem König gestanden hat, daß er von Raghupati zum Königsmord aufgefordert worden sei. Diese Szene widerspricht dem königlichen Urteil in der 1. Szene des 4. Aktes, in der der König, um die Gerechtigkeit aufrechtzuerhalten, den eigenen Bruder wie auch den Oberpriester für acht Jahre verbannt. Dieser unübersehbare Widerspruch taucht im Opfer nicht auf. Es wäre auch kaum möglich gewesen, an einem einzigen Tag (Der Spieldauer im Opfer!) den Nakshatra Rai zu zwei äußerst unterschiedlichen Arten verurteilt zu finden. Zwar bemüht sich Raghupati auch im Opfer, den Königsbruder für seinen Plan eines Königsmordes zu gewinnen, doch bevor sich Nakshatra Rai zur Tat aufraffen kann, überwindet sich Jaising und entschließt sich zu dieser gräßlichen Tat. Die widerspruchsvolle Vergebungsszene konnte konsequenterweise wegfallen.

Die Streichung der feindlichen Angriffe, geleitet von Nakshatra Rai, hat einen maßgebenden Effekt auf die Schlußszene. In Visarjan will König Govinda, als er die von dem siegreichen Bruder gestellten grausamen Bedingungen erfährt, auf einen Gegenangriff verzichten und lieber in die Verbannung gehen. König Govinda akzeptiert diesen drastischen Wandel des Schicksals als Strafe Gottes und gibt damit dem Kali-Fanatiker Raghupati in seiner Behauptung recht, daß das Blutopferverbot „den Fluch des Brahmanen" und „die Rache der Göttin Kali" hervorgerufen haben muß.

Im Opfer trifft den König Govinda am Ende keine Gottesrache und kein Schicksalsschlag. Er steht da in seinem königlichen Glanz, dem es nicht nur gelungen ist, das Blutopferverbot durchzuführen, sondern auch zu beweisen, daß menschliche Güte und Liebe über allem steht. Dieser Schluß entspricht dem Glauben des Dichters: „Um Gott zu lieben, muß der Mensch Gottes gesamte Schöpfung lieben."[12] Damit setzt Tagore die Liebe der Religion gleich; ohne Liebe kann man Gott auch mit dem erwählten Opfer nicht dienen.

Die dramatischen Vorteile bestätigen die herrschende Meinung: „As usual with Tagore, the English version of Sacrifice is less elaborate than the original Bengali and gains of dramatic restraint and concentration."[13] Emil Engelhardt preist das Stück: „Man kann von dieser Dichtung ohne jede Einschränkung sagen, daß sie aus einem Guß an uns vorüberzieht, kein Wörtlein zu viel und kein Strich zu wenig."[14] Dabei darf allerdings nicht vergessen werden, daß Engelhardt keinen Vergleich zwischen Visarjan und Das Opfer zieht.

f) ZUSAMMENFASSUNG

Von der bisherigen Analyse des Opfer im Vergleich zum Original Visarjan können drei Schlüsse gezogen werden. Die übersetzte Fassung des Visarjan weist zwei schwerwiegende Nachteile auf: die Darstellung des Themas einerseits und die Charaktergestaltung des Stückes andererseits zeigen Mängel auf; dagegen aber gewinnt drittens Das Opfer strukturmäßig, weil der Stoff in einer wesentlich strafferen Form als im Original

dargeboten wird.

An dieser Stelle empfiehlt sich eine sprachliche Untersuchung der Texte.

g) ÜBERSETZUNGSANALYSE

Das Opfer hatte die von dem Dichter stammende englische Vorlage Sacrifice, die keine wörtliche Wiedergabe des Originals Visarjan ist. Die Frage nach der Qualität der englischen Übertragung kann kaum gestellt werden, da anzunehmen ist, daß die Abweichungen im englischen Text von dem Autor-Übersetzer Tagore bewußt gewollt waren. Die deutsche Übertragung der englischen Fassung muß ihrerseits als gelungen bezeichnet werden. Die folgenden Beispiele sollen diese Behauptung belegen. Zunächst ein kurzes Beispiel:

Der bengalische Name M a h a m a y a — ein weiterer Name der Göttin Kali — wird zu einem ganzen Satz im Englischen: „... the Goddess, who weaves the Web of this World-illusion" (S. 405); der Satz wird im Deutschen genau wiedergegeben: „die Göttin, die das Gewebe dieser Scheinwelt webt" (KW, S. 9). Nun ein längeres Beispiel:

> Raghupati sagt Aparna: „My sweet child! 'Father' did you say? Do you rebuke me with that name? My son, whom I have killed, has left that one dear call behind him in your sweet voice." (S. 427)

Zum Vergleich:

> „Mein liebes Kind: Vater sagtest du? Soll dieser Name ein Vorwurf sein? Mein Sohn, den ich getötet habe, hat

den geliebten Namen in deiner süßen Stimme zurückgelassen." (KW, S. 48).

Ein weiteres Beispiel:

Jaising: „Listen to the cry of thy children, Mother, let there be only flowers, the beautiful flowers for thy offerings, — no more blood. They are red even as blood, these bunches of hibiscus. They have come out ot the heartburst of the earth, pained at the slaughter of her children. Accept this. Thou must accept this. I defy thy anger. Blood thou shall never have redden thine eyes. Raise thy sword. Bring thy furies of destruction. I do not fear thee." (S. 49).

Auf deutsch:

„Mutter, hör auf den Ruf deiner Kinder! Laß dir die Blumen, die schönen Blumen zum Opfer genügen — verlange nicht Blut! Sieh, auch sie sind rot wie Blut, diese Eibischbüschel. Sie sind dem Herzen der Erde entsprossen, das blutete beim Gemetzel Ihrer Kinder. Nimm sie! Du mußt sie annehmen! Ich trotze deinem Zorn. Blut bekommst du nicht. Ja, blick mich nur mit zornroten Augen an! Erhebe dein Schwert! Rufe die Furien der Vernichtung! Ich fürchte dich nicht." (KW, S. 34).

Viele solcher Beispiele könnten angeführt werden, um zu zeigen, daß den deutschen Übersetzern eine gute Übersetzung der englischen Vorlage gelungen war. Die relativ neue deutsche Übersetzung des Stückes, die beim Hyperion-Verlag erschien, kommt dem englischen Text an manchen Stellen noch näher. Die folgenden Beispiele zeigen das:

„our mother is all caprice" (S. 405),
„wer kennt die Launen unserer großen Mutter" (KW, S. 9)

„Unsere Mutter ist voll Launen" (Hy.,S. 121).

Zweites Beispiel:

„Again and again I have suffered.
But my strength is gone, My heart breaks" (S. 422).

In der KW-Ausgabe heißt es:

„Leid auf Leid habe ich gelitten. Jetzt kann ich nicht mehr. Mein Herz ist gebrochen." (S. 40).

und:

„Immer und immer habe ich gelitten. Jetzt kann ich nicht mehr. Mir bricht das Herz." (Hy., S. 139).

Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß, zieht man die entsprechenden Textstellen aus dem Original zum Vergleich heran, die oben zitierten Sätze aus der KW-Ausgabe dem Bengalischen genauer entsprechen als die entsprechenden Sätze in der Hy-Ausgabe. Man hätte zum Beispiel keine bessere Wiedergabe des Originalsatzes finden können als „Wer kennt die Launen unserer großen Mutter" (vgl. Orig. S. 16). Der Satz „Unsere Mutter ist voll Launen (Hy, S. 121) entspricht keineswegs dem Originalsatz vollkommen.

Das Gleiche gilt auch für das zweite Beispiel: „Leid auf..." (Vgl. Orig., S. 93).

Mit dem nächsten Beispiel soll gezeigt werden, daß, trotz einiger Abweichungen, die Wiedergabe der betreffenden Textstelle in beiden Übersetzungen zufriedenstellend ist. Die wörtliche Wiedergabe des Originals auf deutsch wäre:

Govinda: „Der Gottheit. Dann kann ich Nakshatra nicht tadeln. Ich habe gesehen, der Mensch verliert in Gottes Namen seine Menschlichkeit. Hab keine Angst, geh an deine Arbeit! Ich werde achtgeben."
(vgl. Orig., S. 68).

Im Englischen heißt es:

> „To the Goddess? Then I cannot blame him. For a man loses his humanity when it concerns his gods. You go to your work and leave me alone." (S. 418).

Der KW-Text lautet:

> „Der Göttin? Dann kann ich ihn nicht tadeln. Denn der Mensch verliert seine Menschlichkeit, wenn es sich um seine Götter handelt. Geh du an deine Arbeit und laß mich allein!" (S. 33).

Das Ersetzen des Nomens Nakshatra durch das Pronomen und die Änderung, die im letzten Satzteil eingetreten ist, sind für den Sinn der Aussage nicht wesentlich.

Reden, die tiefe Gefühle ausdrücken, werden mit großer Sorgfalt wiedergegeben, Jaisings Rede an die Göttin Kali, die bereits oben zitiert wurde, dient als Beleg für diese Behauptung.

Die folgenden Textbeispiele sollen einige Einführungen und Auslassungen hervorheben. Gleich zu Beginn fällt auf, daß der erste Satz, den die Königin in Form eines Ausrufs ausspricht, in der Übersetzung zu einer Frage wird: „Was ich nur bei der Mutter verbrochen habe!" (vgl. Orig. S. 15). Die englische Übersetzung lautet: „Have I offended thee, dread Mother?" (S. 405). Der deutsche Text gibt den Satz wörtlich wieder: „Hab ich dich beleidigt, furchtbare Mutter?" (KW, S. 9).

Es ist auffällig, daß im Bengalischen kein Adjektiv vorhanden ist. Außerdem werden Zeilen 11 bis 17 gestrichen.

Im folgenden Beispiel tritt eine Veränderung ein, die von Tagore beabsichtigt gewesen sein muß! Nakshatra sagt:

"Are we, then, to come down to the level of Buddhists, and treat animals as if they have their right to live? Preposterous!" (S. 408).

In der deutschen Fassung heißt es:

„Sind wir denn auf den buddhistischen Standpunkt herabgekommen, daß wir Tiere behandeln, als hätten sie ein Recht zu leben? Welch ein Widersinn!" (KW, S. 14)

Der Originaltext lautet vollkommen anders; dort werden die Mohammedaner statt der Buddhisten genannt, was auf den jahrhundertealten Streit zwischen den Hindus und den Mohammedanern hinweist. Das Ersetzen der „Mohammedaner" durch „Buddhisten" deutet auf die Tatsache, daß sich Tagore in der Zwischenzeit dem Buddhismus sehr genähert hatte. Schließlich verflossen 26 Jahre zwischen Visarjan (1890) und dem Herstellen seiner englischen Fassung Sacrifice (1916).

Im Vergleich zu Visarjan ist der Ausfall des gesprochenen Textes in Sacrifice ausschlaggebend. Die Wechselreden des königlichen Ehepaares bilden keine Ausnahme. Das erste Gespräch der Königin Gunavati mit dem König Govinda wird teils gekürzt, teils modifiziert.

Königin Gunavati sagt: „If you have no doubt in your decision, do not cross my faith. Let me perform my worship according to my l i g h t ."[15]

Govinda: „I promised my Goddess to prevent sacrifice of life in her Tempel, and I must carry it out."

Gunavati: „I also promised my Goddess the blood of three hundred kids and one hundred buffaloes, and I will carry it out, you may leave me now."

Govinda: „As you wish." (S. 4!10)

Der deutsche Text gibt die Stelle treu wieder:

Gunavati: „Wenn du daran nicht zweifelst, so laß wenigstens m e i n e n Glauben unangetastet! Laß mich die Göttin auf meine Weise ehren!"

Govinda: „Ich habe meiner Göttin versprochen, Blutvergießen in ihrem Tempel zu hindern, und ich muß mein Versprechen halten."

Gunavati: „Und ich habe meiner Göttin das Blut von dreihundert jungen Ziegen und von hundert Büffeln versprochen und werde auch mein Versprechen halten. Jetzt, bitte, laß mich allein!"

Govinda: „Wie du wünschest." (KW, S. 18).

Die exakte Wiedergabe der Originaltextstelle auf deutsch wäre:

Gunavati: „.... Bleib du mit deiner eigenen Gewißheit — laß mir das Tor frei — ich bringe meiner Mutter[16] mein Opfergebet."

Govinda: „Gnädige, den Befehl der Mutter kann ich nicht mißachten."

Gunavati: „Auch ich nicht. Der Mutter bin ich verpflichtet. Darum muß ich nach Schriften und Gebräuchen die Gebete verrichten. Geh, bitte, geh!"

Govinda: „Wie du befiehlst, hohe Königin!" (vgl. S. 32).

Die Redeweise, wie sie im Original vorkommt, ist knapper als in der übersetzten Fassung. Auffallend wirkt die Erwähnung der Zahl der Opfertiere. Im Original verspricht die Königin in ihrem ersten Gespräch mit dem Oberpriester diese bestimmte Zahl der Opfertiere als Zeichen ihrer Danksagung an die Göttin, wenn sie — Gunavati — ein Kind gebären würde. In der englischen Version taucht an der entsprechenden Stelle die Zahl der Opfertiere allerdings nicht auf. Sie wird hier offensichtlich genannt,

Der deutsche Text gibt die Stelle wörtlich wieder:

> „Ein Wink deiner Augen genügt, die Götter sind vor Schmach gerettet, und der Brahmane darf wieder seinen heiligen Dienst verrichten. Gedeihe und nimm zu an Fülle und Schönheit bis zum Ende aller Tage!"
> (KW, S. 19 f.)

In der entsprechenden Stelle im Original wird nicht vom „Wink" geredet, sondern vom Befehl der Königin, der die Götter vor Schmach rettet und dem Brahmanen die „Macht" zurückgibt. Die groteske Veränderung trifft allerdings den letzten Teil der Aussage. Im Original spricht Raghupati zur Königin:

> „... gelobt seid ihr, solange der Teufel des jüngsten Tages nicht aufsteht." (vgl. S. 34).

Allein die Sprache des letzten Satzes, geschweige denn der Inhalt, wirkt sehr störend in den beiden Übersetzungen.

h) SCHLUSSBETRACHTUNG

Eine vergleichende Untersuchung des Schauspiels Das Opfer mit dem Original Visarjan kann aus den folgenden Gründen nicht ausschließlich auf sprachlicher Ebene durchgeführt werden.

1) Da ein Großteil des Originaltextes in der Übersetzung ausfällt, wird der übrige Text zusammengedrängt und zum Teil neu zusammengestellt. Darum wird ein genauer Textvergleich Wort-für-Wort nicht nur mühselig, sondern auch wenig sinnvoll.

2) Der Ausfall vieler landesüblicher oder religionsbezogener Ausdrücke, Adjektive und Metaphern nimmt der Originalsprache die Kraft. Die Umschreibung der Namen, zum Beispiel, hindert die spontane Wirkung der ursprünglich symbolhaften Wörter.

3) In der Prosa-Übersetzung des lyrischen Textes geht der Rhythmus, der Tagores Dramen auszeichnet, verloren.

4) Die deutsche Übersetzung bleibt der englischen Vorlage treu, doch die englische Übertragung des Originals ist im beschränkten Sinne eine neue Dichtung; denn dort vollzieht sich ein Wandel des Themas, der Handlung, der Struktur und teils auch der Charaktere. Der Inhalt wird gekürzt, das Thema anders verlagert und die Handlung vereinfacht.

Folgende Schlüsse ergeben sich aus der Analyse des Dramas Das Opfer als solches:

5) Die Struktur dieses indischen Bühnenstückes kann, wenn auch nur in beschränktem Maße, mit der Struktur eines Dramas vom Typus des tektonischen, aristotelischen oder auch klassischen Dramas verglichen werden. Der Opfertod Jaisings kann als Katharsis bezeichnet werden; denn dieser Augenblick der Erschütterung erweckt sowohl die Furcht — Furcht vor Raghupatis grausamer Natur — als auch Mitleid: Mitleid erstens mit dem Bettelmädchen Aparna, dem Jaisings Tod tiefe Schmerzen zufügt, und auch mit dem Oberpriester Raghupati, der offenbar Jaising väterlich liebt. Beide Gläubigen, die Königin Gunavati und Raghupati, erkennen die Sinnlosigkeit ihres Glaubens

und greifen nach neuem Halt. Ihre Erkenntnisse sind keineswegs vergleichbar mit Erkenntnissen der klassischen Dramen, jedoch führt der Vergleich nicht zu weit.

6) Die Hauptcharaktere des Opfer sind keine Märchenfiguren; sie sind mit ihren Wünschen und Enttäuschungen, der Rache und Sehnsucht lebensnah gezeichnet worden. Wenn überhaupt ein Vergleich der Charaktere Raghupatis oder König Govindas, oder auch Jaisings mit den Hauptgestalten der beiden anderen Dramen, Amal im Postamt und dem König in Der König der dunklen Kammer, gezogen werden sollte, würde sich herausstellen, daß die Charaktere im Opfer wesentlich dramatischer und auch glaubwürdiger gezeichnet worden sind.
Edward Thompson kritisiert die Charaktergestaltung in Sacrifice, beziehungsweise im Opfer. Die Charaktere seien, „irresponsible, waifs swayed by the strong wind of their creator's emotion, puppets in the grip of a fiercely-felt idea" (S. 99). Thompson behauptet weiter: „the conversions are not worked out psychologically, in the case of either Jaising or Raghupati" (S. 99). Er findet das Ende „sketchy, hastily compressed as if the poet's intention were flagging and so dropped abruptly to a fore-ordained conclusion" (S. 99); Thompson basiert seine Behauptung auf Raghupatis „sudden and unreasonable" Haltung am Ende. Er gibt allerdings indirekt zu, daß der Hauptcharakter, Raghupati, wirkungsvoll gezeichnet worden ist. Thompson stellt eine Beziehung zwischen dem Autor und dem Charakter Raghupati her und schreibt:

„Raghupati lives on the stage when the Poet impersonates

him; and he lives in the play precisely because he is the Poet." (S. 99).

Selbstverständlich behält Thompson Recht in seiner Behauptung, daß die Charaktergestaltung im Opfer lückenhaft ist.

7) Der massive Text-ausfall im Vergleich zum Original führt zu fehlenden Anknüpfungspunkten in der Struktur, was seinerseits die Aufnahme des Stückes beeinträchtigt.

Lila Ray weist darauf hin, daß Visarjan „some of the faults common to the Bengali Theatre of the time" enthalte. Es seien „too many characters, too little stage-action and too many episodes" vorhanden. Ray fährt fort: „If the characters have to describe and comment upon too much off-stage action", was auch in Visarjan geschieht, „they are apt, beyond a certain point to become involved in a swirl of words... the actors orate."[17] Zwar macht Lila Ray die Bemerkung im Blick auf das Original, doch diese Kritik trifft zum großen Teil auch die übertragene Version. Obwohl die Haupthandlung in der Übersetzung wesentlich wirkungsvoller als im Original dargeboten wird, geschieht auch hier recht wenig auf der Bühne selbst, und vieles wird nur berichtet.

8) Auslassungen haben dazu geführt, daß die Zahl der Charaktere in Das Opfer verringert werden konnte. Dennoch erscheinen einige Figuren auf der Bühne, die von keiner großen Bedeutung sind. Man denke an Dhruva, Nayan Rai oder auch Chandpal!

9) Für die Aufnahme des Stückes in Deutschland muß bereits der Titel, Das Opfer, der sehr zeitgemäß war, eine Rolle gespielt haben. Günter Rühle hat zum Beispiel darauf hingewiesen, daß der Begriff

„Das Opfer" häufig von den zeitgenössischen deutschen Schriftstellern gebraucht wird. Als Beleg seiner Aussage gibt Rühle folgende Beispiele:

Es heißt in den Gewaltlosen: „Durch unser Opfer wird die Welt neu."[18] Oder Kaisers Eustache und Kornfelds Maria vollziehen durch ihr Opfer den Schritt in die Erneuerung.[19] Rühle ist der Meinung, daß es eine „Tat- und Erneuerungsphilosophie" sei, die das Drama in der Zeit stützt. Hasenclever, Rubiner, Toller sollten argumentiert haben, „daß die Erneuerung im Einzelnen geschehen könne."[20]

Diese „Tat- und Erneuerungsphilosophie" zieht auch durch das Drama Tagores. König Govinda ist, — so ließe sich argumentieren —, von dieser „Philosophie" besessen, wenn er sich gegen alle, sogar seine Gemahlin, in Widerspruch setzt, um einen uralten Brauch abzuschaffen. Am Schluß steht der Oberpriester Raghupati da als „erneuerter Mensch", erneuert durch die Tat Jaisings, der sich opfert, um Frieden zu schaffen. Daher erscheint der vom Leben geschiedene Jaising als Held, und der König Govinda gibt ihm zu Recht die für die Göttin gedachte Blumen. Kurt Hillers Formulierung, daß „Held ist, wer sich opfert, nicht wer geopfert wird",[21] trifft das Wesentliche in der Figur Jaisings.

10) Auch Tagores Widmung, die er für die übersetzte Fassung geändert hat, muß die Deutschen der Nachkriegszeit sehr angesprochen haben. Die Widmung lautet:

> „Ich widme dies Stück den Helden, die tapfer für den Frieden eintraten als man Menschenopfer für die Göttin des Krieges forderte."[22]

Wenn man sich daran erinnert, daß Tagore das Original, Visarjan, einem seiner Neffen gewidmet hat, muß man annehmen, daß Tagore sich während der Übersetzung seines ausländischen Publikums bewußt war. Er dachte offensichtlich an den Krieg, dessen Wirkung in Indien längst nicht so spürbar war wie in Europa, und nahm daher seiner Widmung die persönliche Note.

11) Jedoch spricht die geringe Zahl der Aufführungen[23] für die ungünstige Aufnahme des Stückes durch das deutsche Publikum. Die wenigen Aufführungsrezensionen reichen nicht aus, um ein Urteil über die Inszenierungen abzugeben.

12) Der Hauptgrund für das Scheitern des Stückes auf der deutschen Bühne lag wohl an der Thematik, die ohne Vorkenntnisse des sozio-religiösen Hintergrunds schwer rezipiert werden kann. Selbst für die Inder behandelt Tagore hier ein recht zeitgebundenes Thema: Hinduismus gegen Buddhismus,[24] das für die ausländischen Zuschauer gewiß ohne Reiz bleiben muß.

13) Daß das Stück überhaupt auf der deutschen Bühne erschien, lag vor allem an der Zeit, in der Rabindranath Tagore den Deutschen als „trostgebender Heiliger" erschien. Die Qualität der deutschen Übersetzung, die Form wie auch die Bühnenwirksamkeit waren für die Aufnahme des Stückes von untergeordneter Bedeutung im Vergleich zu dem orts- und zeitgebundenen Thema des Dramas.

14) Schließlich muß erwähnt werden, daß das Original Visarjan als bühnenwirksames Werk allgemeine Anerkennung gefunden hat. Edward

Thompson, begeister von einer Aufführung in Kalkutta, in der der Dichter selbst als Raghupati auftrat, schrieb:

> „I believe the Passion and magnificient emotion of Sacrifice will carry it through a stage performance, a century hence..." (S. 99).

Von den früheren Dramen Tagores wird Visarjan für eines der besten gehalten. Dem stimmt auch Thompson zu:

> „His early plays reach their highest dramatic point in Sacrifice." (S. 98).

Ein indischer Literaturkritiker erklärt Visarjan als „one of the best plays of Tagore. In the stage performance too its superiority is proved."[25] Emil Engelhardt spricht nicht von der Bühnenwirksamkeit des Stückes, bezeichnet aber die Dichtung als „eine Krönung von Tagores Lebenswerk."[26]

ANMERKUNGEN - DAS OPFER

1. Tagore hat Edward Thompson die Entstehungsgeschichte des Rajarshi wie folgt erzählt:
„Ich wolte für 'Balak' schreiben und hatte eine Idee. Ich wollte Rammarayan Basu besuchen. Der Zug war überfüllt, und ein Engländer wollte die Lampe nicht verhüllen lassen; so brannte sie hell die ganze Nacht, und ich konnte nicht schlafen. Aber ich döste vor mich hin und träumte von einem Vater und einem Mädchen vor einem Tempel.Blut rannte über die Stufen herab, und das Mädchen war tieftraurig. 'Warum ist da Blut?' fragte sie immer wieder und versuchte es wegzuwischen. Ihr Vater war sehr erregt, konnte jedoch keine Erklärung geben; so suchte er sie zu beruhigen, in Wirklichkeit wollte er sich beruhigen. Ich erwachte und beschloß, diese Szene in meine Geschichte einzubauen. Ich verwendete auch die Geschichte von dem Raja von Tripura, der den Vaishnavismus in seinem Staat einführte und durch seinen Bruder deshalb verbannt wurde." Rabindranath Tagore: Eine Anthologie, hrsg. von Amiya Chakravarty (Freiburg: Hyperion, 1961), S. 375.

2. Tagore befand sich auf einer Reise nach Japan, und die Übersetzung soll in sehr kurzer Zeit angefertigt worden sein.

3. Vgl. S. 123-127.

4. Die fünf Synonyme für „Liebe" in bengalischer Sprache sind:
1) „Bhakti" steht für die „heilige Liebe"; 2) von „Prem" spricht König Govinda seiner Gemahlin gegenüber; das Wort „Bhalobasha" ist austauschbar mit „Prem." 4) Govinda empfindet „Sneha" Jaising oder Druva gegenüber. 5) Zwischenmenschliche Liebe kann als „Priti" verstanden werden.

5. Edward Thompson, Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist (London: Oxford University Press, 1926), S, 99.

6. Seltsam scheint es jedoch, daß Tagore, der wiederholt in Visarjan aufgetreten ist, nie den Govinda gespielt hat; seine Lieblingsrolle war die des Raghupati. Im hohen Alter hat Tagore auch die Rolle des jungen Jaising gespielt.

7. Amar Mukerjee, „Rabindranath Tagore", World Theatre, Vol. 5, Sept. 1956, S. 125.
Siehe auch: Mary Carolyn Davies, „India's Shakespeare and Tasso in One", Form and Century, Vol. 51, 1915, S. 140-144.

8. Die in dieser Arbeit benutzte Ausgabe gilt als die endgültige Fassung. Von der englischen Übersetzung ist keine zweite Fassung bekannt.

9. Insgesamt 15 Auftritte.

10. Von Tagore gegründetes Internat; seit Jahrzehnten ist es als Universität anerkannt.

11. Alle Hervorhebungen stammen von der Verfasserin. Jedem Kali-gläubigen Hindu ist die letzte Nacht des „Sravana" eine besondere Nacht, wo man der Göttin besondere Opfer bringt, „um sie gnädig zu stimmen." Darum legt auch die Königin, die die Göttin um einen Sohn bittet, einen so großen Wert auf das „heutige" Blutopfer.

12. Nilendranath Bhanja, Das religiöse Weltbild bei Rabindranath Tagore (Gelnhausen: Schwab, 1964), S. 149.

13. K.R.S. Iyengar, Rabindranath Tagore (Bombay: Popular Prakashan, 1965), S. 57.

14. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore und seine besten Bühnenwerke (Berlin: Schneider Bühnenführer, 1922), S. 65.

15. Hier handelt es sich offenbar um einen Druckfehler.

16. An solchen Stellen sind „Mutter" und „Göttin" Synonyme.

17. Lila Ray, „The Plays of Tagore", Indo-Asian Culture, 6 (July 1957), S. 81.

18. Günther Rühle, Zeit und Theater vom Kaiserreich zur Republik, 1914-1925, Bd. 1 (Berlin: Propyläen, 1975), S. 36.

19. ebda.

20. Rühle, S. 37.

21. Zitiert nach Rühle, S. 36.

22. Das Opfer, Kurt-Wolff-Verlag, 1920.

23. Das Stück erlebte 13 Aufführungen: siehe: Kap. II. A. „Aufführungsstatistiken", S. 70f. Da nur eine geringe Zahl der Aufführungskritiken ausfindig gemacht werden konnte, wird hier darauf verzichtet, sie einzeln zu besprechen. Die Kritiken werden dem Anhang beigefügt.

24. Die Vorfahren Rabindranath Tagores waren Hindus. Tagores Vater trat der damaligen bahnbrechenden sozio-religiösen Bewegung bei, die als Protest gegen den Hinduismus und gegen die rückschrittlichen Gebräuche der Hindu-Gesellschaft entstand.
1828 wurde BRĀHMA-SAMĀJ, die Gesellschaft der „Brāhma"-Gläubigen, von Rāja Rāmohan Ray (1782-1833) gegründet. Obwohl sich die „Brāhma"-Religion zum großen Teil auf die philosophischen Ideen der Hindus stützt, verachtet sie die hinduistische Verehrung von Götterbildern. Der Einfluß der christlichen und buddhistischen Lehren auf diese neu entstandene Religion ist sehr groß gewesen.
Tagore wuchs in der „Brāhma" - Samāj auf und engagierte sich in seinen früheren Lebensjahren stark für die „Brāhma" - Religion. Langsam entwickelte sich seine eigene Religionsphilosophie, die keine Religionsschranken kennt. Der Einfluß des Buddhismus und auch der Vaishnavic-Religion auf Tagore ist unbestritten. Das Opferverbot in Das Opfer ist ein deutlicher Beweis dieses Einflusses. Zu Tagores Religionsauffasung siehe:
    1) Nilendranath Bhanja, Das religiöse Weltbild bei Rabindranath Tagore (Gelnhausen: Schwab, 1964).
    2) S. Estborn, The Religion of Tagore (Madras, N.P. 1949).
    3) Hanna Kiel, „Die Religion des Dichters", Genius, 3 (1921), S. 162 - 170.

25. Sukumar Sen, History of Bengali Literature, rev. ed. (New Delhi: Sahitya Akademi, 1971), S. 277.

26. Engelhardt, S. 65.

5. DĀK GHAR: DAS POSTAMT

a) EINFÜHRUNG

Dāk Ghar (1911) entstand in der späten, dichterisch recht fruchtbaren Schaffensphase des Dichters. Neben dem Dāk Ghar sind noch zwei andere Werke dieser Epoche sehr bekannt: der Gedichtband Gitanjali und das symbolreichste Drama Der König der dunkeln Kammer.

Dāk Ghar enthält sämtliche leitmotivische Gedanken und Themen, die in allen seinen späteren Werken wiederkehren; es sind „Sehnsucht", „Tod", „Gottesliebe", „das Eins-Werden der menschlichen Seele mit dem UNIVERSALEN, mit Gott". Einige dieser Ideen lassen sich in den Aussagen des Autors über die Entstehungsgeschichte des Stückes, die im Nachwort zu Dāk Ghar knapp zusammengefaßt wird, aufspüren.

> „Plötzlich, als ich Dāk Ghar schrieb, erwachten in meinem Herzen heftige Gefühle....Eine Sehnsucht nach irgendetwas und Gedanken an den Tod drückte ich in Dāk Ghar aus.... Welches Glück, wenn man das Unaussprechliche und dennoch Bewegende gestalten könnte! ... Die Sprache ist lyrisch ... Im Herzen spürte ich keinen tiefen Abschiedsschmerz. Die schillernde Freude über das Fortgehen hatte mich ergriffen ..."[1]

Es wird wiederholt darauf hingewiesen, daß AMAL, die Hauptgestalt in Dāk Ghar, mit dem Dichter wesensverwandt ist. In den autobiographischen Schriften findet man den jungen Rabindranath wie Amal häufig im Raum eingesperrt am Fenster sitzend, von der Sehnsucht nach der Außenwelt durchdrungen. „The longing felt by Amal is significantly similar to Tagore's own at that age", schreibt Sujit Mukherjee.[2] Die folgende Briefstelle

unterstreicht das Sehnsuchtsmotiv, das Leitmotiv des Dramas:

> „... I remember, at the time when I wrote my own feeling which inspired me to write it. Amal represents the man whose soul has received the call of the open road--he seeks freedom from the enclosure of habits sanctioned by the prudent and from walls of rigid opinion built for him by the respectable."[3]

1913 übersetzte Devabrata Mukherjee in London das Drama Tagores ins Englische. Bevor der MacMillan Verlag 1914 das Buch The Post Office herausgab, erschien es 1913 in einem Privatdruck der „India Society, London."[4] Es handelt sich offensichtlich um ein Mißverständnis, wenn die deutschen Übersetzer ausdrücklich erklären, daß die deutsche Übersetzung „nach der von Rabindranath Tagore veranstalteten englischen Ausgabe" angefertigt wurde. Außer der Übersetzung von D. Mukherjee liegt nämlich keine weitere englische Übersetzung vor.

b) INHALTSANGABE

Madhav, der sich bisher nur darum bemüht hatte, zu Geld zu kommen, hat erst kürzlich ein Waisenkind zu sich genommen und damit einen neuen Sinn im Leben entdeckt; er empfindet neuerdings eine Freude am Geldverdienen, denn das Geld kommt nun dem Pflegekind, Amal, zugute. Zum großen Kummer Madhavs siecht aber der zarte Amal dahin. Madhav holt sich Rat beim Dorfarzt, der nur zu verordnen weiß, Amal im Zimmer einzusperren, um die herbstliche Luft und Sonne zu meiden. Amal bittet um die Erlaubnis, wenigstens am Fenster sitzen zu können. Dort holt er sich die wichtige

Lebensspeise; die Unterhaltung mit den Vorbeigehenden läßt Amal noch von der Zukunft träumen, in der er sich als Milchmann durch die Dorfstraße ziehend vorstellt. Er sehnt sich nach einem Brief von dem König, dem das vor dem Fenster liegende „Postamt" gehören soll. Daraus entsteht auch der Wunsch, später ein königlicher Postbote zu sein. Ein andres Mal wünscht Amal sich die Freiheit eines Eichhörnchens. Mit dem Blumenmädchen ist er bereit, Blumen pflücken zu gehen. Der Gongschlag des Wachmannes hat etwas Seltsames für den kranken Jungen. Alle Sehnsüchte und Wünsche des empfindlichen Knaben werden in seinen Unterhaltungen mit dem Pflegevater, dem Milchmann, dem Wachmann, dem Dorfvorsteher, dem Blumenmädchen Sudha und vor allem mit dem Väterchen (der auch gleichzeitig „Fakir" ist und allerlei märchenhafte Geschichten erzählt) ausgedrückt.

Amals glühende Sehnsucht nach dem Königsbrief steigert sich im zweiten Akt. Hier sitzt er nicht mehr am Fenster, sondern liegt im Krankenbett. Der Dorfarzt weiß keinen Rat; der verzweifelte Madhav sucht nach Rat; der polternde Dorfvorsteher spielt noch böse Streiche; der tröstende Fakir läßt den fieberträumenden Amal weiterhin auf den bald ankommenden Königsbrief hoffen. Der unerwartete, angsterregende Lärm an der Haustür bringt den Herold des Königs in die Krankenstube; er kündigt den königlichen Besuch an. Sofort darauf erscheint der Leibarzt des Königs, der die geschlossenen Türen und Fenster öffnen läßt; Licht und Luft strömen herein; der selige Amal, den „königlichen Brief" in der Hand haltend, schläft ein. Das Blumenmädchen Sudha hält ihr Versprechen; sie hat Amal nicht vergessen und bringt ihm die letzten Blumen.

c) DIE DEUTSCHE ÜBERSETZUNG

Die erste deutsche Übertragung des Dramas Dāk Ghar stammt von Gustav Landauer und seiner Gemahlin Hedwig Lachmann. Als Vorlage diente die englische Version des Stückes The Post Office.

1918 wurde Das Postamt im Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt. Einige Theaterrezensenten erwähnten die Namen der Übersetzer im Zusammenhang mit der Sprache des Bühnenspiels. Konsequenterweise nimmt man an, daß die Ausgabe, die beim Kurt-Wolff-Verlag erschien, auch als Aufführungstext diente.

1959 brachte der Hyperion-Verlag eine neue Ausgabe des Postamts heraus; als Übersetzer werden G.M. Muncker und A. Haas genannt. Bis auf einige übersetzbare sprachliche Unterschiede treten hier keine thematischen oder strukturellen Änderungen ein.

1961 wurde ein neuer Aufführungstext für das Deutsche Theater in Göttingen angefertigt. Zwei in Göttingen studierende Bengalen, also Landsleute von Tagore, Biswadev Mukherjee und Manindra Basu, übersetzten das Drama mit Hilfe des Regisseurs Dieter Munck direkt aus dem Bengalischen ins Deutsche. Dieser Text weicht in vieler Hinsicht von der Landauer-Lachmannschen Übersetzung ab; darum wird hier ein ausführlicher Vergleich der beiden deutschen Übertragungen--KW und GÖA[5]-- unternommen. Die Hy-Fassung wird zusätzlich zum Vergleich herangezogen.

Die folgende Analyse der Übersetzungen wird auch zeigen, daß die englische Fassung eine sinngetreue Übertragung des Originals ist und daß die KW sich darin auszeichnet, den englischen Text fast unverändert wiederzugeben.

d) VERGLEICH DER DEUTSCHEN ÜBERSETZUNGEN

i. Schon auf der ersten Seite fällt eine Lautschriftänderung auf: MADHAV, zum Beispiel, wird mit O statt A geschrieben: MADHOV. Hier wird die englische Schreibweise mit A zugunsten der bengalischen Aussprache des Vokals, A zu O, geändert. Dieses Prinzip ist allerdings nicht konsequent durchgeführt worden; AMAL, zum Beispiel, bleibt unverändert. Einige andere Namen dagegen machen ebenso die Vokaländerung mit: BADOL, SCHOROT (GöA, S. 17), RAMAYON (S. 11).

ii. Der GöA erweitert den Originaltext meist durch kleine Satzteile, ohne jedoch Bedeutungswandel herbeizuführen. Das erste Beispiel wäre:

Der Arzt sagt zu Madhav:

„The patient needs the most scrupulous care." (PO, S. 2).

Der KW-Text lautet:

„Der Patient muß die sorgsamste Pflege haben." &S. 8).

In der GöA-Ausgabe heißt es:

„... Ihr müßt dem kleinen Patienten die allersorgfältigste Pflege geben!" (S. 2).

Hier wird also aus einem indikativischen Satz ein Imperativsatz, der einen Superlativ einfügt.

Das Zufügen eines Zeitadverbs verlängert den nächsten Satz:

Der Wachmann sagt zu Amal:

„Der König schickt ganz kleine Briefchen an kleine Jungen." (KW, S. 43).

Im GöA heißt es:

„Der König schickt bisweilen auch an kleine Jungen
Briefe; ganz kleine, winzige." (S. 12).

Änderungen, die inhaltliche Vorteile erbracht haben, sollen im folgenden angesehen werden.

1) VORTEILE INHALTLICHER ART

iii. Die Übersetzer des GöA führen dort geschickt Latein ein, wo im Originaltext Sanskrit gebraucht wird. Der Dorfarzt zitiert gern aus den medizinischen Schriften in Sanskrit, um den Eindruck eines Gelehrten zu erwecken. Er erschreckt damit den armen Madhav, der um sein neuerworbenes Glück, sein Pflegekind Amal, bangt.

Der beabsichtigte Effekt des Wechsels vom Bengalischen zu Sanskrit geht in der englischen und auch in den beiden deutschen Übersetzungen (KW und Hy) verloren, denn dort findet kein Wechsel von einer modernen Alltagssprache zu einer klassischen Sprache, der Sprache der Gelehrten statt. Der GöA erfüllt die dichterische Absicht auf Umwegen, nämlich durch die Wiedergabe des Sanskrit-Zitats auf Latein. Sehr natürlich und sinnvoll wirkt die Reaktion Madhavs darauf:

„Genug! Verschont mich mit Eurem Latein. Mit soviel
Wissenschaft macht Ihr mir nur Angst." (GöA, S. 2)

Die Aussage Madhavs ist nicht wesentlich anders in den Parallel-Zitaten, doch trotzdem ist die Wirkung nicht so beeindruckend, weil der Wechsel der Sprachen fehlt:

„O, geht, werft mir Eure Schriften nicht an den Kopf;
Ihr macht mich nur ängstlicher." (KW, S. 8).

Und:

„Ach geht, bleibt mir mit Euren Büchern doch vom Leib;...."
(Hy, S. 8).

Oder:

„Oh, get along, don't fling your scriptures at me;
you only make me more anxious..." (PO, S. 2).

iv. Ein kurzer, aber inhaltswichtiger Hinweis ist im Ausruf Madhavs auf die ärztliche Verschreibung (davon wird weiter unten die Rede sein) enthalten: „... Es geht um ein Kind."

Bis dahin hat der Zuschauer kaum erfahren, wen die Fürsorge Madhavs und die ärztlichen Ratschläge betreffen. Madhavs Gespräch mit dem Arzt enthüllt wenig Information über die Identität der Person, über die gesprochen wird; was Madhav gleich am Anfang des Stückes sagt, bietet nicht viel mehr als dunkle Andeutungen:

„In was für einem Zustand bin ich! Ehe er kam, lag
nichts daran; ich fühlte mich so frei. Nun aber,
wo er gekommen ist, der liebe Himmel weiß, woher,
ist mein Herz angefüllt von seinem teuren Ich;
und mein Heim wird kein Heim sein, wenn er fortgeht.
Doktor, meint Ihr, er ---." (KW, S. 7).

Aus dieser gefühlvollen Rede, einer Art Bekenntnis Madhavs, wird der Zuschauer nicht klug; es wird kein Name genannt; die Beziehung zwischen Madhav und „ihm" bleibt verhüllt. Madhavs Ausruf, wie er nur im GöA vorkommt, daß es um ein Kind gehe, ist ein willkommener Hinweis. Es kann eingewendet werden, daß das Wort „Kind" auch in den anderen Übersetzungen an jenen Stellen (KW, S. 9; Hy, S. 12) auftaucht und keine Besonderheit des GöA ist. Der Unterschied zwischen „armes Kind" (KW und Hy), „poor child" (PO, S. 2) und „Es geht um ein KIND" ist unübersehbar. Denn „armes Kind" kann schließlich auch einem Erwachsenen gelten, und deshalb ergibt sich keine logische Folgerung, daß hier von einem Kind

die Rede ist.

2) DRAMATURGISCHE VORTEILE

v. Mit einigen unauffälligen, aber doch bedeutenden Hinzufügungen und Auslassungen gewinnt der GöA dramaturgische Vorteile. Das folgende Beispiel soll zeigen, wie das Schauspielerische allein durch die Sprechart hervorgehoben werden kann.

Der Dorfarzt schreibt vor, den kranken Amal ganz rigoros im Zimmer einzusperren, woraufhin Madhav sagt:

> „Armes Kind! Es ist sehr hart, ihn den ganzen Tag ins Zimmer einzusperren." (KW, S. 9).

Der Hy-Text lautet:

> „Armes Kind! Den ganzen Tag ihn im Haus halten; das ist sehr schwer." (S. 12).

Auf Englisch:

> „Poor child, it is very hard to keep him indoors all day long."[6] (PO, S. 2)

Und der GöA ändert die Stelle:

> „Den ganzen Tag im Haus, auf keinen Fall ins Freie: Es geht um ein Kind! Es ist besonders schwer..." (S. 2).

Von den Parallel-Zitaten tritt der einzige unvollendete Satz im letzten Zitat hervor; dieser wird durch ein Komma unterbrochen und hört mit einem Doppelpunkt auf.

Dieses unterbrochene Sprechen hilft, den Gedankengang des Sprechers, Madhavs, augenscheinlicher zu machen. Madhav empfindet es als hart, seinen kleinen Pflegesohn den ganzen Tag im Zimmer einzuschließen; durch den Betonungswechsel im Satz -- statt„Armes Kind" beginnt der Ausruf

mit „Den ganzen Tag" -- hebt Madhav die Härte der ärztlichen Verordnung hervor. Obwohl Madhav den Satz nicht zu Ende führt, gelingt es ihm, dem Zuschauer seine Gedanken und damit gleichzeitig seine Bedenken mitzuteilen.

Dieser Prozeß des gleichzeitigen Denkens und Sprechens -- fast ein stotterndes Sprechen während des Denkens -- macht erstens Madhav sympathischer und zweitens die Szene wirkungsvoller. Selbst beim Lesen entsteht bereits ein Bild Madhavs, der fürsorglich auf der Bühne hin- und hergeht und versucht, sich mit der ärztlichen Empfehlung zufrieden zu geben.

vi. Nicht selten fehlen Regieanweisungen in Tagores Dramen besonders in einer Situation wie der folgenden.

Das Väterchen, das im GöA „der alte Mann" heißt, erscheint und Madhav ruft aus:

„O, je, verdammt noch mal, da kommt nun gerade Väterchen",

worauf Väterchen bemerkt:

„Nun, nun, ich beiß dich ja nicht."[7] (KW, S. 11).

Es ist anzunehmen, daß Madhav den Satz „für sich" oder „beiseite" spricht, denn es ist schwer vorstellbar, daß Madhav ihn direkt dem alten Mann sagt. Man kann kaum daran glauben, daß Madhav die Höflichkeit ganz und gar verliert und eine solche Unfreundlichkeit hörbar laut sagt, um die Reaktion des Väterchens hervorzurufen. Angenommen, Madhav spricht den Satz „leise" oder „für sich", dann kann der alte Mann schlecht antworten: „Nun, nun, ich beiß dich ja nicht." Diese Trostworte von Väterchen an Madhav setzen voraus, daß er Madhav überhört hat. Ein

dramaturgischer Hinweis wird hier vermißt.

Die Göttinger Übersetzer fügen Regieanweisungen hinzu, und nun erscheint der Mann auf der Bühne nach Mahav rufend, was im Original nicht geschieht.

„Madhav (für sich): Mein Gott, Väterchen! (ihm zugewandt)
Was willst Du? Du kommst nicht sehr gelegen." (GöA, S. 3).

Der alte Mann antwortet wie selbstverständlich darauf:

„Keine Angst, ich werd' dich schon nicht beißen."

vii. Hiermit tritt eine deutliche Verbesserung der Dialogsituation ein. Da die Aussage Madhavs in zwei Teilen geschieht (zunächst „für sich" und dann „dem alten Mann zugewandt"), ist die Antwort des alten Mannes als konsequente und fließende und nicht als abrupte Reaktion aufzufassen. In diesem handlungsarmen Drama können die Bühnenanweisungen die Gesten und Bewegungen der Personen hervorheben und dabei zur Belebung des Bühnengeschehens beitragen.

Im GöA sind weitere Regieanweisungen in den Text eingeflochten worden. Bevor der Arzt, zum Beispiel, von der Bühne abgeht, zieht er seine Taschenuhr und sagt „Ich muß gehen..." (GöA, S. 3) Das Auf-die-Uhr-Schauen, das im Original fehlt, macht den Abgang des Arztes sehr natürlich.

viii. Noch natürlicher wirkt das „Lebewohl" des „zerstreuten" Madhav. Zu merken wäre, daß das Wort „Lebewohl" im Original nicht vorkommt.

Die Natürlichkeit einer Bühnensituation beeinflußt die Aufnahme des Dramas. Selbst die kleinen Hinzufügungen steuern hier der Natürlichkeit bei.

ix. Eine sehr wirksame Ergänzung ist im folgenden Beispiel vorhanden. Nachdem das Väterchen eine Weile mit Madhav geredet hat, will er gehen. Im Original als auch in den übersetzten Fassungen (KW, Hy und PO) verabschiedet er sich und geht von der Bühne ab; im GöA dagegen steht: „(... will abgehen, bleibt aber dann noch einmal kurz stehen) wie heißt er denn?" (S. 4). Diese Regieanweisung, dazu die eingeführte Frage bringen dem Stück einen unverkennbaren dramaturgischen Gewinn. Der Name des Helden wird nun bekanntgegeben. Es wirkt sehr natürlich, nach dem Namen des Jungen zu fragen, über den man sich ziemlich ausführlich unterhält. Die natürlich-menschliche Neugier wird durch die Regieanweisung schauspielerisch-selbstverständlich gemacht.

Hinzu kommt die Tatsache, daß der Zuschauer mit dem Namen „Amal" vertraut gemacht und auf den Auftritt Amals vorbereitet wird. Die Auskunft über Amal ist damit vollständig. Der Auftritt des Väterchens im 1. Akt dient dazu, den Helden in seiner Abwesenheit bekanntzumachen und seine Verbindung mit Amal anzudeuten, die erst im 2. Akt eine wichtige Rolle spielen wird.

Doch die Übersetzer des GöA gaben sich mit dieser Textstelle noch nicht zufrieden. Sehr gründlich haben sie die Vorbereitung für Amals Auftritt treffen wollen und nahmen auch die folgende Möglichkeit wahr.

x. Rabindranath Tagore gab seinen Gestalten bedeutungsvolle, symbolische Namen, die zwar dem Inder vielsagend sind, dem Ausländer aber ohne eine Erläuterung nur fremdländisch bleiben müssen. Der Name „Amal", wie auch alle anderen Namen, hat eine Bedeutung, die im Original nirgendwo erläutert wird. Selbstverständlich entsteht auch kein Bedürfnis bei

indischen Zuschauern, eine Deutung des Namens zu hören! Die bengalischen Übersetzer des Dāk Ghar aber müssen es als gewissen Verlust empfunden haben, wenn die ausländischen Zuschauer nicht erführen, wofür der Name „Amal" steht. Deshalb, nimmt man gern an, ließen sie wohl den alten Mann die symbolische Bedeutung des Namens „Amal" aussprechen: „Amal: Der Reine...!" (GöA, S. 5).

Diese zusätzliche Information überträgt das Privileg des Inders auch auf den ausländischen Zuschauer und erhöht damit die Aufnahmefähigkeit des Dramas. Der Zuschauer ist nun in die Lage versetzt, einen Zusammenhang zwischen dem Gehalt des Stückes und dem symbolischen Namen der zarten Person Amals zu entdecken.

xi. Eine weitere eingefügte Regieanweisung ist im folgenden Beispiel zu sehen. Amal erzählt seinem Pflegevater von seiner Sehnsucht, fortzuwandern und alles zu sehen. Auf die Frage Madhavs, was es dort soviel zu sehen gäbe, sagt Amal:

> „Siehst du den fernen Berg, den man von unserem Fenster aus sieht -- ich habe oft das Verlangen, hinter diese Berge zu gehen und dann geradeaus weiter." (KW, S. 20).

Dieses „Siehst du den fernen Berg ..." ist unbefriedigend, denn einerseits sollen die Worte ein Hinweis auf den Berg sein, den Amal dem Pflegevater zeigt, aber andererseits wird durch den folgenden Relativsatz („... den man ... sieht.. ") die Klarheit des Satzes zerstört. Es ist nämlich nicht mehr eindeutig, ob Madhav tatsächlich „den fernen Berg" sieht oder ob hier nur vom „fernen Berg" geredet wird. Die Undeutlichkeit ist in der englischen Übersetzung und auch im Original vorhanden. Ein Bühnenhinweis, wo und wie die Sprechenden stehen, wäre an dieser Stelle

wünschenswert.

Der GöA enthält an der entsprechenden Stelle einen Hinweis. Dort steht:

> „Amal (besinnt sich einen Augenblick, schließlich richtet sich sein Blick auf das Gebirge, das in der Nähe des Dorfes aufsteigt). Dort den Berg will ich sehen und..." (S. 6).

Hier muß Amal Madhav nicht auf den fernliegenden Berg hinweisen; die Regieanweisung sorgt dafür, daß sowohl Madhav wie auch die Zuschauer Amals Blick folgen.

xii. Der GöA wirkt wesentlich bühnenwirksamer im Vergleich zu allen vier Fassungen (Original, PO, KW und Hy), wenn die folgende Gesprächssituation sehr genau betrachtet wird.

Amals Herz schlägt vor Freude, als er hört, daß der Wachmann ihn sogar dem König vorführen könnte. Amals Freude aber dauert nur einen Augenblick, denn er erinnert sich daran:

> „... der Doktor wird mich nicht ausgehen lassen. Kein einziger Mensch darf mich mitnehmen. Ich muß den ganzen Tag hierbleiben."

Der Wachmann sagt darauf:

> „Der Doktor wird dich nicht lassen, armer Bursch!
> Ich merke! Dein Gesicht ist blaß, und du hast
> dunkle Ringe um die Augen. Deine Adern treten aus
> deinen mageren Händen heraus." (KW, S. 37).

Hier geht es ausschließlich um die Aussage des Wachmanns, die im Englischen heißt:

> „Doctor won't let you, poor fellow! So I see!
> Your face is pale and there are dark rings round your

eyes. Your veins stick out from your poor thin hands." (PO, S. 24).

Die beiden Übersetzungen weichen vom Original nicht ab. In dem GÖA teilt sich die Aussage des Wachmanns wie folgt:

„Der Doktor wird dich nicht ausgehen lassen? Wieso?"

Amal: „Man sagt, ich sei krank."

Wachmann: „O ja, dein Gesicht ist blaß und du hast dunkle Ringe um die Augen." (S. 10).

Es fällt auf, daß der Wachmann den ganzen Satz Amals wiederholt: „Der Doktor ... lassen", und er fragt nach der Ursache des ärztlichen Verbotes, was nicht einmal im Original geschieht. Es wird Amal kein Anlaß gegeben, den Grund der ärztlichen Empfehlung mitzuteilen; es wird dem Wachmann überlassen zu merken, ob und wie krank Amal wohl aussehe. Das lange Aufzählen vom Wachmann („Dein Gesicht ... Händchen heraus") ist auf der Bühne wenig wirksam verglichen mit dem folgenden:

1. Das Unterstreichen der Mitteilung durch Wiederholung: „Der Doktor..."
2. Fragestellung: „Wieso!"
3. Antwort Amals: „Man sagt ..."
4. Feststellung: „O ja..."

Das Unterbrechen der Aussagen bringt eine gewisse Belebung auf die Bühne, die in den anderen Texten nicht vorhanden ist. Auch das Auslassen des letzten Satzes des Wachmannes („Deine Adern ... heraus") kann dadurch gerechtfertigt werden, daß dieser Aufführungstext einer bestimmten Bühnensituation entsprechen soll; es ist durachaus denkbar,

daß Amals Hände dem Wachmann nicht sichtbar sind.

xiii. Als letztes sei eine weitere vorteilhafte Änderung genannt. Madhav verabschiedet sich von Amal:

„Ich muß fort zur Arbeit -- aber Liebling, du wirst nicht hinausgehen, hörst du!"

Amal: „Nein, ich gehe nicht. Aber Onkel, ich darf doch in diesem Zimmer an der Straßenseite bleiben." (KW, S. 27).

Dagegen: „Ich muß jetzt an meine Arbeit und du, du wirst nicht hinauslaufen! Versprochen?"

Amal: „Versprochen. Aber ich darf hier in diesem Zimmer bleiben, Onkel, nicht?" (G-A, S. 8).

Folgendes fällt auf:

1. „hinausgehen" wird durch „hinauslaufen" ersetzt, was einem kleinen Kind besser entspricht;
2. die zusätzliche Frage „Versprochen?", die noch durch Wiederholung betont wird, macht den Dialog echter, lebhafter als im KW-Text, der an dieser Stelle sowohl das Original (vgl. S. 19) als auch die englische Übertragung (s. 16) wörtlich wiedergibt.

3) NACHTEILIGE ÄNDERUNGEN

Die wenigen Nachteile, die im GöA überhaupt zum Vorschein kommen, entstehen aus Streichungen und Änderungen sprachlicher Art. Einige Auslassungen betreffen die Gestalt Madhavs, worauf sofort eingegangen wird.

i. Der GöA „verschont" Madhav durchgehend im Text, besonders in einer Situation wie der folgenden:

Madhav ist von Natur aus an Geld interessiert; früher soll er nur leidenschaftlich Geld verdient haben, seitdem er aber Amal zu sich genommen hat, ist er darüber beglückt, daß das Geld Amal zugute kommen wird. Seltsam, daß Madhav trotz der veränderten Gesinnung zunächst an das Finanzielle denken muß, als der Herold des Königs den Besuch des Königs ankündigt. Er möchte diese einmalige Gelegenheit wahrnehmen und flüstert darum Amal ins Ohr:

> „Mein Kind, der König liebt dich. Er will selbst kommen. Bitte ihn um eine Gnade. Du weißt, wie kümmerlich es um uns bestellt ist." (KW, S. 100).

Im Hy-Text und in der englischen Übersetzung ist der gleiche Sinn vorhanden.

> „Madhav flüstert in Amals Ohr: Mein Kind, der König hat dich lieb. Er kommt persönlich. Erbitte ein Geschenk von ihm. Du kennst doch unsere bescheidenen Verhältnisse." (Hy, S, 76).

Auf Englisch:

> „My child, the King loves you. He is coming himself. Beg for a gift from him. You know our humble circumstances." (PO, S. 73).

Amal versucht, den Pflegevater mit der Mitteilung zu beruhigen:

> „Mach dir darum keine Sorge, Onkel. Ich habe mir schon was ausgedacht." (Hy, S. 79).

Madhavs erwartungsvolle Frage an Amal erweckt auch das Interesse der Zuschauer: „Was ist denn, mein Kind?" (Hy, S. 77). Freudig teilt Amal mit, er wolle den König darum bitten, ihn zu einem königlichen Postboten zu machen. Diese völlig unerwartete Nachricht trifft Madhav; ungläubig ruft er aus: „Ach weh mir, ist das alles?" (KW, S. 101);

oder, „Ach, ist das alles?" (Hy, S. 77).

Diese Reaktion Madhavs fällt auf, da die von ihm behaupteten „kümmerlichen" Verhältnisse durch seine eigenen Aussagen widerlegt werden. Im Gespräch mit dem Väterchen hat Madhav zu verstehen gegeben, daß er gar nicht so arm sei:

> „...Und da sollte das Kind eines andern angesegelt kommen und all das liebe Geld, das mit soviel Not verdient worden war, durchbringen ..." (KW, S.12 f.).

Bald drauf sagt er:

> „Früher war verdienen eine Art Leidenschaft bei mir; ich konnte einfach nicht anders, mußte für Geld arbeiten. Jetzt verdiene ich Geld, und da ich weiß, daß es alles für dieses liebe Kind ist, wird das Geldverdienen eine Freude für mich." (KW, S. 13).

Aufgrund dieser Aussagen kann man kaum annehmen, daß Madhav in bescheidenen Verhältnissen lebt. Auch der Vorsteher Pantschanan bestätigt das Gefühl, das es Madhav finanziell gut gehen müßte. Pantschana sagt zu Amal:

> „... Madhav ist neuerdings teufelsmäßig geschwollen. Er hat ein bißchen was auf die hohe Kante gelegt: und so reden alle Tage Könige und Padischahs mit seinen Leuten ..." (KW, S. 50).

Darum bringt Madhavs Ausruf („Ach weh mir ist das alles?") seine allzu menschliche Natur sehr deutlich zum Vorschein. Seine fürsorgliche Liebe zu Amal hat die irdischen Wünsche nicht besiegen können. Die Göttinger Übersetzung läßt diesen Charakterzug Madhavs unbeleuchtet. Die Parallelstelle lautet:

Madhav: „Mein Kind, Amal, der König hat Dich lieb. Er kommt persönlich zu Dir, Du mußt ihn bitten, daß er ..." (GöA, S. 27).

Madhav vollendet seinen Satz nicht; der Zuschauer erfährt nicht, worum Amal den König bitten sollte. Amals Antwort, daß er bereits daran gedacht habe, den König um etwas zu bitten, wird hier gestrichen. Damit ist die dramatische Spannung, die durch Madhavs hoffnungsvolle Frage („Was ist denn, mein Kind,") erzeugt wird, nicht vorhanden. Die Übersetzer lassen den Madhav gutmütig und sympathisch erscheinen, indem sie auch seinen Ausruf drastisch ändern. Auf Amals Ankündigung, daß er den König darum bitten werde, ihn [Amal] zu einem Postboten zu machen, sagt Madhav, auf Amals Wunsch eingehend:

„Wenn Du meinst." (GöA, S. 28).

Mit dieser Zubilligung „wenn Du meinst" verändert sich das Madhav-Bild des Originals. Ein weiteres Beispiel belegt die Behauptung, daß die Göttinger Übersetzung den Madhav positiver darstellt.

In der letzten Stunde Amals befiehlt der Leibarzt des Königs, die Lichter in Amals Zimmer auszulöschen; gleich daraufhin schläft Amal ein. Madhav, dem die Atmosphäre ungeheuer wird, fragt Väterchen:

„Warum stehst du wie eine Bildsäule und faltest die Hände? -- Ich bin so aufgeregt. Sage, sind gute Vorzeichen da? Warum verdunkeln sie das Zimmer? Wie soll Sternenlicht helfen?"

Väterchen antwortet scharf:

„Still, UNGLÄUBIGER!"[8] (KW, S. 103).

In der englischen Fassung heißt es:

„Madhav (addressing Gaffer): What are you standing there for like a statue, folding your palms? -- I am nervous, -- say, are there good omens? Why are they darkening the room? How will starlight help?"

„Gaffer: Silence, UNBELIEVER." (PO, S. 74).

Beide Übersetzungen geben damit die Textstelle im Original recht genau wieder. Nur ein einziges Wort wird geändert. Im Original heißt es nämlich:

„... wie soll Sternenlicht MIR helfen?" (vgl., Orig., S. 72).

Madhavs Unruhe spricht für seinen Unglauben. Er fürchtet sich vor dem nahenden Tod. Er sieht darin, anders als das weise Väterchen, kein göttliches Walten; Madhav gelingt es nicht, den tieferen Sinn dieses Augenblicks zu begreifen. Der Mangel an Madhavs Glauben kommt im GöA nicht zum Ausdruck, denn dort sagt Madhav:

„Weshalb stehst Du wie Dein eigenes Denkmal da, faltest die Hände und schweigst? Ich bin aufgeregt. Warum muß das Zimmer dunkel sein?"

Alter Mann: „Sei doch still, Madhav." (S. 28).

Hier fehlt nicht nur das gewichtige Wort „Ungläubiger", sondern zwei volle Sätze fallen aus, die den Unglauben Madhavs begründen würden und in allen anderen Fassungen vorhanden sind. Die Aufforderung: „Sage, sind gute Vorzeichen da?" zeigt Madhavs Unfähigkeit, das überirdische Geschehen zu deuten. Er hofft auf gute Zeichen, die er aber nur mit Hilfe anderer verstehen kann. Diese Frage, Madhavs Charakter zeigend, ist im GöA gestrichen.

Dem eindeutig erdgebundenen Madhav können die Sterne nicht helfen.

Dem symbolischen Hinweis, daß einem nur das himmlische Licht helfen könne, wenn das irdische Licht ausgeht, kann Madhav nicht begreifen. Er fühlt sich unwohl, da das Licht in Amals Zimmer gelöscht wird und nur die Sterne das Zimmer erleuchten. Der Ausfall der Frage „wie soll Sternenlicht helfen?" ebnet den Weg für den Wegfall des Vorwurfes „Ungläubiger."

Noch etwas, obwohl Unwesentliches, wird im GöA fortgelassen, was allerdings wiederum Madhav betrifft. Madhav erscheint im 2. Akt ganz aufgeregt und wirft dem Väterchen vor, daß er und Amal sehr unbedacht gewesen seien, da sie jedem von Amals Traum, eben jenem königlichen Brief, erzählt haben. Madhav fürchtet sich nämlich vor dem spottsüchtigen Dorfvorsteher.

Madhav: „Habt Ihr eine Ahnung, in was für schreckliche Geschichten Ihr mich hineinbringt, Ihr zwei?"

Väterchen: „Was gibt's denn?"

Madhav: „Ich höre, Ihr habt das Gerücht aufgebracht, der König habe sein Postamt hier eröffnet, um an Euch beide Botschaften zu senden..."
„... Unser Vorsteher Pantschanan hat es anonym den König wissen lassen."

Väterchen: „Ist uns nicht bekannt, daß dem König alles zu Ohren kommt?" (KW, S. 84).

Madhav: „Und warum seht Ihr Euch denn nicht vor? Warum des Königs Namen unnütz im Munde führen? Ihr werdet mich ins Verderben stürzen, wenn Ihr das tut." (KW, S. 85).

Dieser Wortwechsel zwischen Madhav und dem Väterchen trägt zur

Handlung nichts Wesentliches bei, und damit wäre die Streichung auch gerechtfertigt. Doch die Stelle ist nicht überflüssig, da sie den Charakter Madhavs aus einem anderen Blickwinkel zeigt. Madhav liebt sein angenommenes Kind Amal; doch bringt er kein Verständnis für die Phantasien und die Träume des zarten Knaben auf. Er will aus Amal am liebsten einen Gelehrten machen. In die realistische Welt Madhavs findet Amals Sehnsucht nach dem Königsbrief keinen Eingang. Der eventuelle Ärger mit dem böswilligen Bürgermeister ist für den lebenstüchtigen Madhav von größerer Bedeutung. Er will von jenem königlichen Brief nichts wissen, aber er hat seinen weltlichen Wunsch parat, als der allmächtige König den kranken Amal besuchen soll. Durch die Streichung dieser kurzen Episode gewinnt das Originalbild Madhavs in der Göttinger Übersetzung andere Farben.

Noch eine kleine sprachliche Änderung, die Madhav wesentlich verändert, soll in Betracht gezogen werden. Madhav wird sich bewußt, daß wenig Hoffnung für das Leben des kleinen Amal besteht und es nur noch einen Weg gibt, den Jungen zu retten.

Madhav erzählt dem Väterchen:

> „Der Doktor sagt, ... es ist nicht viel Hoffnung für sein Leben. Es gibt nur einen Weg, ihn zu retten, ihn nämlich vor Herbstwind und Sonne zu behüten." (KW, S. 14).

Die KW-Fassung weicht auch hier nicht von der englischen Vorlage, die Ihrerseits die Originalstelle genau wiedergibt.

> „... there isn't much hope for his life. There is only one way to save him..." (PO, S. 7).

Dagegen sagt der Madhav im GöA:

„Wenn ich ihn retten will, sagt der Doktor..." (S. 4).

In den ersten Zitaten kommt der verzweifelte Madhav sehr bescheiden vor; der Madhav des GöA, dagegen, tritt selbstsicherer auf, indem er die Verantwortung, Amal zu „retten", bewußt auf sich nimmt.

ii. Zuletzt sei eine weitere Auslassung erwähnt, die dieses Mal den Dorfvorsteher Pantschanan betrifft. Pantschanan spielt noch böse Streiche mit dem sterbenden Amal und gibt ihm statt des ersehnten Briefes ein leeres Blatt. Wenige Minuten darauf lärmt es an der Haustür:

„(Es klopft außen)

Madhav: Was ist das? -- Wer ist das? Was mag das bedeuten!

Stimme (von außen): Öffnet das Tor!"

Der verängstigte Madhav wendet sich an den Vorsteher:

„Vorsteher -- ich hoffe, es sind keine Räuber."

Der Dorfvorsteher behauptet gern sein Amt und fragt:

„Wer ist da, Pantschanan, der Vorsteher, fragt. -- Fürchtet Ihr Euch nicht, solchen Lärm zu machen: Der Lärm hat aufgehört! Pantschanans Stimme dringt durch. -- Jawohl, zeigt mir nur die ärgsten Räuber!" (KW, S. 96).

Pantschanans selbstbestätigende, kurzlebige Annahme, daß der Lärm deswegen aufgehört habe, weil seine Stimme durchgedrungen sei, hat eine komische Wirkung; denn gleich stellt sich heraus:

„Madhav (mit dem Kopf aus dem Fenster): Kein Wunder, daß der Lärm aufgehört hat. Sie haben das äußere Tor zertrümmert." (KW, S. 97).

Die Göttinger Übersetzung gibt die Situation in einer knapperen Form wieder:

„(Es klopft draußen)
Madhov: Was ist los? Wer ist denn da?
(Stimme des Herolds) Öffnet!
Madhov: Das ist draußen am Hoftor.
Bürgermeister: Wer ist da? Der Bürgermeister fragt, wer da ist? Was ist das für eine Art, derart zu lärmen? Aha, sie geben's auf." (GöA, S. 26).

Hier entsteht ein verändertes Bild von dem prahlenden Pantschanan im Original. Da die englische Übersetzung den Originaltext rechtgenau wiedergibt, sei ein Blick auf die parallele Textstelle geworfen.

„(A knocking outside)
Madhav: What's that? -- Who is it? -- What a bother!
Voice (from outside)
Open the door.
Madhav: Headman, I hope, they're not robbers.
Headman: Who's there? -- It is Panchanan, the headman, who calls. -- Aren't you afraid to make that noise? Fancy! The noise has ceased! Panchanan's voice carries far. -- Yes, show me the biggest robbers!" (PO, S. 69 f.).

Der englische Text unterscheidet sich von der KW in keiner Weise. Es ist der GöA, worin der wichtigtuende Bürgermeister seinen Reiz ein wenig verliert. Der Ausfall der beiden Sätze („Pantschanans Stimme dringt durch. -- Jawohl, zeigt mir nur die ärgsten Räuber!") bedeutet eine wesentliche Änderung der Gestalt des Dorfvorstehers. Auch die komische Wirkung kann der GöA nicht hervorrufen, weil Madhavs Feststellung, daß das Außentor eingeschlagen sei, ausbleibt.

iii. Bei einem Vergleich der drei deutschen Texte fällt die gewählte Sprache der Göttinger Übersetzung auf. Die Bearbeiter des GöA verzichten teilweise auf die Umgangssprache, mit deren Hilfe Tagore die Charaktere im Zusammenhang ihres sozialen Milieu auszeichnet, und greifen auf eine gehobene Sprache zurück, die, zum Beispiel, weder Madhavs Ausbildung noch seinem sozialen Milieu entspricht. Das sei im folgenden belegt.

Es ist vom Text her anzunehmen, daß Madhav keine besondere Ausbildung genossen hat; er wünscht sich nämlich, daß er eine höhere Ausbildung hätte genießen können. Madhav sagt zu Amal:

> „Aber Kind, meinst du, wie sich das gelohnt hätte, wenn ich hätte studieren können." (KW, S. 19).

Wenn dieser Madhav im GöA ein gehobenes Deutsch spricht, empfindet man das als Stilbruch. Madhav spricht, zum Beispiel, zum Väterchen:

> „Nun, Du läßt Dich hier zwar selten blicken, aber Du erinnerst Dich vielleicht, daß meiner Frau über viele Jahre hinweg der Gedanke sehr lieb war -- da wir selbst kinderlos blieben -- ein Kind anzunehmen." (GöA, S. 3).

Wie leicht und einfach klingt im Kontrast das Englische:

> „You remember, how my wife was dying to adopt a child?" (PO, S. 5).

Die KW liefert an dieser Stelle eine der schlechtesten Wiedergaben des Englischen und damit auch des Originals:

> „Denkt's Dich noch, wie mein Weib danach schmachtete, ein Kind anzunehmen?" (S. 12).

Hier fällt die Sprache aus dem Rahmen. Dem Englischen, wie auch

dem Original, nähert sich die Übersetzung im Hy-Text.

„Du weißt doch noch, mein Weib war ganz verrückt danach,
ein Kind anzunehmen." (S. 14).

Die gehobene Sprache im GöA, die sich durch die grammatikalisch-komplexen Konstruktionen auszeichnet, ist recht ungewöhnlich für einen einfachen Menschen wie Madhav. Wie bereits oben gesehen, werden hier sechs Sätze gebraucht, um eine einzige Mitteilung zu machen. Diese Sätze sollen hier kurz angesehen werden.

Der Hauptsatz, „Nun, Du läßt ..." ist erstens überflüssig, und zweitens widerspricht er dem Eindruck, den Madhav im Original erweckt. Dort entsteht sicherlich nicht das Gefühl, daß Väterchen bei Madhav gern gesehen wird. Auch das folgende Zitat aus dem GöA bestärkt dieses Gefühl:

„Madhav (für sich): Mein Gott, Väterchen!
(Ihm zugewandt) Was willst Du? Du kommst nicht
sehr gelegen." (S. 3).

Der konjunktionale Satz „... aber Du erinnerst ..." leitet den folgenden abhängigen Aussagesatz ein:

„..., daß meiner Frau über..."

Das gute Deutsch „Du erinnerst Dich..." hätte man im Mund Madhavs eventuell überhören können, wenn es nicht mit dem folgenden Satzbau, der umständlichen Sprechweise und der seltsamen Wortauswahl zusammenhinge. Dieses Sprechen, das sehr unnatürlich wirkt, ist weder bei Madhav noch bei Tagore, den man im Original kennenlernt, vorstellbar.

Der Gliedsatz „..., daß meiner Frau..." wird durch einen Gedankenstrich unterbrochen; man läßt den schlichten Madhav seinen „abhängigen

Aussagesatz" noch begründen: „-- da wir selbst kinderlos blieben..."; und erst danach führt Madhav mit Hilfe eines Infinitivsatzes die Mitteilung zu Ende.

iv. Wenn man bedenkt, daß alle diese Sätze auf eine einzige Frage des Väterchens hin aus dem Munde Madhavs strömen, müßte man annehmen, daß es den Übersetzern daran gelegen sei, den Originaltext zu erweitern. Diese Annahme läßt sich mit dem Hinweis auf einen praktischen Grund rechtfertigen. In den zwanziger Jahren wurde Das Postamt meistens mit einem weiteren Stück eines anderen Autoren aufgeführt, wahrscheinlich um den Theaterabend auszufüllen.[9] Häufig wurden aber auch Matineen oder Nachmittagsvorstellungen gegeben, um möglicherweise die Abendkasse unbeeinträchtigt zu lassen. In den Nachkriegsjahren wurde wiederholt eine Gedichtlesung vor oder nach der Aufführung veranstaltet. Die Göttinger Premiere des Postamtes im Jahre 1961 verzichtete auf die Aufführung eines zweiten Stückes. Der dritte Mitarbeiter des Aufführungstextes war, wie bereits erwähnt, der Regisseur Dieter Munck; man fragt sich, ob es Munck zu verdanken sei, daß der Aufführungstext länger als der des Originals ausfiel.

v. Die Tendenz, den Text zu erweitern, wurde an einer früheren Stelle als vorteilhaft gezeigt. Die Vorliebe für lange Sätze und für einen komplizierten Satzbau kann jedoch nachteilige Wirkungen haben, wie das folgende Beispiel zeigt:

Madhav sagt zu Väterchen:

> „Jetzt arbeite ich in dem Bewußtsein, daß das Geld, das ich durch meine Arbeit verdiene, für ihn ist, für diesen wunderbaren kleinen Kerl. Da wird das Geldverdienen zum Vergnügen." (GöA, S. 4).

Die Anhäufung von Gliedsätzen -- einem Hauptsatz folgt ein unterbrochener konjunktionaler Satz, ein Relativsatz und ein attributiver Einschubsatz -- bringt Steifheit in die Rede. Das wird augenscheinlich, wenn diese Textstelle mit den Paralleltextstellen verglichen wird.

In der KW heißt es:

„Jetzt verdiene ich Geld, und da ich weiß, daß es alles für dieses liebe Kind ist, wird das Geldverdienen eine Freude für mich." (S. 13).

Hier sind die Konstruktion der Sätze und die Wortwahl wesentlich einfacher, so wie es der „Ausbildung" und dem Niveau des Madhav entspricht. Die englische Fassung ist in der KW sorgfältig wiedergegeben.

„Now I make money, and as I know it is all for this dear boy, earning becomes a joy to me." (S. 6).

Das idiomatische „make money" gibt das entsprechende Verb im Original direkt wieder. Die Parallelstelle im Hy-Text lautet:

„Jetzt mach ich Geld, und weil ich weiß, daß es für ihn ist, alles nur für diesen lieben Jungen, schau, da wird mir das Geldverdienen eine Freude." (S. 15).

Mit diesem eingeschobenen Attributsatz sieht dieses Zitat dem aus dem GöA sehr ähnlich, obwohl die Auswahl der Wörter die Stelle im GöA am auffälligsten macht.

vi. Einige weitere Beispiele sollen aufzeigen, wie bewußt gewählte Wörter und lange Sätze den Redefluß der Sprechenden behindert.

1.) Der Doktor sagt zu Madhav gleich am Anfang:

„Wenn ihm im Buch des Lebens weiterzuleben bestimmt ist, dann wird er leben." (GöA, S. 2).

Die genaue Übertragung des Originals ist in der englischen Übersetzung zu finden:

> „If there's life in his fate, then he will live long." (PO, S. 1).

In der KW heißt es:

> „Wenn in seinem Schicksal Leben geschrieben steht, dann wird er lange leben." (S. 7).

Der Nebensatz sieht im Hy-Text schlichter aus:

> „Wenn Leben ihm bestimmt ist, wird er lange leben." (S. 11).

Zweifellos wird der Satz im GöA erstens durch das „Buch des Lebens" und zweitens durch die Zufügung des Infinitvs „weiterzuleben" komplizierter gestaltet.

2.) Ein längeres Beispiel:

Madhav antwortet Amal:

> „Nein, wie können sie? Früh und spät schinden und schuften sie über ihren Büchern und haben für nichts anderes Augen. Nun, mein kleiner Mann, Du sollst gelehrt werden, wenn Du erwachsen bist; und dann wirst Du zu Hause sitzen und so dicke Bücher lesen, und die Leute werden von dir reden und werden sagen, er ist ein Wunder." (KW, S. 18 f.).

Das entsprechende Zitat aus dem Englischen zeigt, daß die deutsche Übertragung zufriedenstellend ist.

> „No, how can they? Early and late they toil and moil at their books, and they've eyes for nothing else. Now, my little man, you are going to be learned when you grow up; and then you will stay at home and read such big books, and people will notice you and say, 'He's a wonder'." (S. 10).

Der Hy-Text gibt die Stelle ein wenig verändert wieder:

> „Nein, wie könnten sie denn auch? Früh und spät mühen und plagen sie sich über ihren Büchern und schauen gar nichts anderes an. Und nun, mein kleiner Mann, wirst Du auch ein Studierter werden -- wenn Du groß bist. Dann wirst Du zu Hause bleiben und solche dicke Bücher lesen, und die Leute werden mit dem Finger auf Dich zeigen und sagen: ‚Er ist ein Wunder'." (S. 19).

Viel wortreicher und länger ist die Parallelstelle im GöA:

> „Nein, wie könnten sie? Die gelehrten Leute schinden sich von früh bis spät mit ihren Büchern herum; etwas anderes als ihre Bücher schauen sie überhaupt nicht an. Du sollst auch so ein Gelehrter werden, wenn Du erwachsen bist. Du wirst dann ununterbrochen zuhause bleiben, wirst dicke Bücher lesen, und die Leute werden über Dich reden und sagen: ‚Er ist ein Wunder an Gelehrsamkeit'." (S. 5).

Die gehobene Sprache wird sofort mit dem eingeschobenenen Konjunktiv erzeugt; dann wird ein Reflexivpronomen gebraucht statt des alliterierenden Verbpaares „schinden und schuften." Vier kurze Sätze werden erweitert:

a) „... etwas anderes ...nicht an"; der Satz wird hier ausgefüllter.

b) „... Du sollst auch so... bist." Hier ist ein Vergleich eingeschoben worden.

c) „... Du ununterbrochen ... bleiben"; das Adjektiv „ununterbrochen" ist überflüssig, und das Verb „bleiben" ist nicht so bildhaft wie das „sitzen" im Original und auch in zwei Übersetzungen (KW und PO). Schließlich spricht Madhav zu einem kleinen Kind, das alles in „Bildern" sieht und spricht.

d) „Er ... Wunder an Gelehrsamkeit"; die Ergänzung nimmt hier dem Ausdruck die Natürlichkeit.

Vor allem ist zu merken, daß die väterliche Anrede Madhavs „mein kleiner Mann" ausbleibt. Der Madhav im Original kennt offensichtlich keinen Unterschied zwischen „gelehrt" und „Gelehrter" und sagt darum „gelehrt", was die Göttinger Übersetzer nicht zulassen.

vii. Ein weiteres Beispiel wäre:

Amal sagt zu Madhav:

„Aber ich rede so gern mit Fremden." (KW S. 26).

Das Original lautet in der englischen Übersetzung:

„But I love to talk to strangers." (PO, S. 15).

Die Parallelstelle im GöA heißt:

„Es macht mir Spaß, mit den fremden Leuten zu sprechen." (S. 7).

Hier werden ein Adjektiv und ein Infinitv hinzugefügt. Man vergißt beinah, daß der sprechende Amal noch nicht lesen kann.

viii. Die Vorliebe, Originalsätze zu erweitern, ist auch im folgenden Beispiel zu sehen. Dort spricht der Wachmann zu Amal:

„... weil ich Dich kraft meines Wächteramtes abführen kann. (GöA, S. 10).

Im Original gibt der Wachmann seine Macht nicht an; eher spielerisch fragt er den Jungen:

„Suppose I march you off then?" (PO, S. 23).[10]

In der KW-Ausgabe heißt es ähnlich:

„Und wenn ich dich jetzt abführe?" (S. 36).

Anders sieht es im Hy aus:

„Stell Dir mal vor, ich sperr' Dich ein, na?" (S. 32).

Aber auch hier ist der Fragesatz beibehalten worden, und der Wächter versucht nicht, den kleinen Amal einzuschüchtern, wie es im GöA geschieht.

ix. Im folgenden Beispiel ändert sich die Aussage des „Blumenmädchens" Sudha. Sudha kommt, wie sie es Amal versprochen hatte, mit Blumen, aber Amal ist bereits aus dem Leben geschieden. Da bittet sie den Generalarzt des Königs:

„Willst Du ihm für mich ein Wörtchen ins Ohr flüstern?" (KW, S. 104).

Auf Englisch:

„Will you whisper a word for me in his ear?" (S. 76).

Der Hy-Text, zum Vergleich:

„Willst Du für mich ein Wort in sein Ohr flüstern?" (S. 79).

Viel förmlicher spricht sie im GöA:

„Willst Du ihm von mir etwas ausrichten, wenn er wach geworden ist?" (S. 28).

Das Ersetzen des Wortes „flüstern" durch „ausrichten" ist unbegreiflich, besonders weil es das Bild der kleinen Sudha verzerrt. Sudhas kindliches Unwissen, daß Amal nicht wieder wach wird, ist durch den Nebensatz („wenn er wach geworden ist") hervorgehoben. Der schlichte Fragesatz der anderen Fassungen erfüllt jedoch vollkommen die Funktion, Sudhas Ahnungslosigkeit zum Vorschein kommen zu lassen.

x. Abschließend seien zwei Textbeispiele angeführt, die sich auf den „Helden" Amal beziehen.

1.) Amal bittet den Milchmann:

„Bring mir die Melodie bei, ja, willst Du?"

Milchmann: „Aber Kind, Dir die Melodie beibringen -- Was für ein Gedanke!" (KW, S. 33).

Die Hy-Ausgabe gibt die Stelle anders:

„... zeig mir doch, bitte, wie man richtig ruft."

Der Milchmann ruft aus:

„Du liebe Zeit, wie man richtigt ruft? Was Du nicht alles willst!" (S.30).

Der GöA ändert die Stelle wesentlich:

„... und dann zeigst Du mir, wie man die Trage trägt und endlos dicke Milch ausruft und alles andere."

Der Milchmann antwortet:

„Was Dir so einfällt. Warum solltest Du denn dicke Milch ausrufen?" (S. 9).

Amal, der Träumende, ist hingerissen von der MELODIE; wenn er diese Melodie hört, bekomme er „Heimweh", hat er dem Milchmann gerade erzählt; er versucht, die Melodie des Milchmanns nachzuahmen, wenn der Milchmann die Bühne verlassen hat. Die Trage interessiert Amal weniger. Darum ist der phantasiereiche Amal, wie Tagore ihn im Dāk Ghar zeichnet, echter im KW-Text als im GöA.

2.) Der GöA läßt den kleinen Amal an mehreren Stellen wie einen Erwachsenen reden. Ein exemplarisches Beispiel wäre:

Amal sagt zu dem Wachmann:

„Ich fürchte nur, der Doktor wird mich nicht hinlassen." (GöA, S. 11).

„Aber der Doktor wird mich nicht ausgehen lassen." (KW, S. 40).

Ähnlich ist der Hy-Text:

„Aber der Doktor wird mich nicht herauslassen." (S. 34).

Die englische Fassung lautet:

„But doctor won't let me out." (S. 26).

Der einleitende Teil, der der logischen, bedachten Sprechweise der Erwachsenen entspricht, ist nur im GöA vorhanden, und er steht dem zarten, romantischen Amal schlecht.

e. ZUSAMMENFASSUNG

i. Anhand der Textbeispiele wurde gezeigt, daß es den deutschen Übersetzern der KW-Ausgabe, die für die damalige Rezeption Tagores in Deutschland maßgebend gewesen ist, gelungen ist, die englische Vorlage exakt wiederzugeben.

ii. Hier wurde ein Vergleich der verschiedenen deutschen Fassungen des Postamts unternommen. Die beiden deutschen Ausgaben, die KW und die Hy, wurden von deutschen Übersetzern angefertigt; wie schon in der Einleitung erwähnt, erarbeiteten zwei Bengalen mit dem betreffenden Regisseur den GöA und führten wesentliche Änderungen ein. Auf diese Änderungen wurde in diesem Kapitel ausführlich eingegangen.

In der Rezension der Göttinger Aufführung schrieb Sonja Luyken:

> „In Göttingen nun haben sich die Theaterleute mit den Indologen der Universität zusammengetan: Manindra Basu, Biswadeb Mukherjee und Regisseur Dieter Munck erarbeiteten eine deutsche Fassung des Postamts, der nichts Sentimentales anhaftet. Einige Wendungen fielen sogar reichlich handfest aus, so daß sich Straßendeutsch in den Text mischte -- was

sich jedoch korrigieren läßt."[11]

iii. Im Vergleich zu den vier vorliegenden Übersetzungen des bengalischen Originals Dāk Ghar ist der GöA am bühnenwirksamsten.

a) Das Mitwirken eines Regisseurs am Text macht sich in den eingeführten Redewendungen und Bühnenanweisungen bemerkbar.

b) Dadurch werden die Dialoge lebhafter und lebensechter.

iv. Allerdings ist der Text stellenweise nachteilig erweitert worden.

v. Es ist am GöA deutlich zu sehen, daß die drei Bearbeiter des Stückes das Ziel anstrebten, Das Postamt dem heutigen deutschen Publikum leichter zugänglich zu machen.

vi. Es sei daran erinnert, daß die ersten deutschen Übersetzer den Text für keine bestimmte Inszenierung angefertigt haben. Darum ist die KW-Fassung des Postamtes vor allem eine literarische Übertragung, bei der weder auf die Spielbarkeit noch auf die Rezipierbarkeit durch das deutsche Theaterpublikum geachtet wurde. Es gibt jedoch auch keinen Grund für die Annahme, daß die Aufnahme des bekannten Dramas von Tagore auf der deutschen Bühne an der Übersetzung gescheitert sei. Die zahlreichen Aufführungen sprechen im Gegenteil für den großen Erfolg des Postamtes im Deutschland der zwanziger Jahre.

f. AUFFÜHRUNGSKRITIKEN

Die Aufführungsstatistiken haben gezeigt, daß zwischen 1918 und 1929 Das Postamt 314 mal aufgeführt wurde. Im Vergleich zu drei anderen Stücken von Tagore ist die Beliebtheit des Postamtes eindeutig. Im folgenden sei eine Auswahl der zahlreichen Aufführungen getroffen; vier Inszenierungen werden anhand der Rezensionen ausführlicher besprochen. Sie sind 1) die Uraufführung am Düsseldorfer Schauspielhaus, 2) die bekannt gewordene Inszenierung von Jürgen Fehling in Berlin, 3) die Inszenierung von Otto Zarek in München und 4) die Aufführung in Chemnitz, dem heutigen Karl-Marx-Stadt.

1) DIE URAUFFÜHRUNG[1]

Die Inszenierung betreute Friedrich Märker, Lenelore Schubert[2] spielte Amal, und die Bühnenbilder wurden von Knut Ström entworfen. Fast ohne Ausnahme weisen die Kritiker darauf hin, daß Tagores Drama mit dem Drama Gerhart Hauptmanns Hanneles Himmelfahrt wesensverwandt sei.

„Tagores Spiel", schreibt der Kritiker der Düsseldorfer Nachrichten (26.4.1918) „... ist die Himmelfahrt einer indischen Hannele: schwebend, duftig und traumumsponnen wie Gerhart Hauptmanns jugendliche Dichtung."

Mit ähnlichen Worten fängt der Rezensent der Düsseldorfer Zeitung[4] seine ausführliche Kritik der Aufführung an: „Das Postamt, das anklingt

an Hauptmanns Hannele: auch hier die Himmelfahrt einer Kindesseele, ihre Spiele, Träume und Visionen in den letzten Stunden vor dem Heimgang."

Etwa das Gleiche erscheint auch in der Frankfurter Zeitung (29.4.1918):

> „Das Postamt, eine Dichtung, die stofflich mit Hauptmanns 'Hannele' verwandt ist, ohne wie dieses eigenes dramatisches Leben zu offenbaren. Hingegen ist das Werk des indischen Nobelpreisträgers getragen von einer zarten Innigkeit des Gefühlsausdrucks und einer unbewußt sich offenbarenden Lebensweisheit, ..."

Der Vergleich der beiden Dramen wird im Zusammenhang auch anderer Inszenierungen hervorgehoben[5] und von einigen Kritikern im Detail ausgeführt; doch darauf wird hier nicht weiter eingegangen.

Eine Reihe von Kritikern betonen das Exotische in Tagores Bühnenspiel und benutzen eine ausgesprochene bilderreiche Sprache, wenn sie den Inhalt besprechen. Zum Beispiel:

> „.... Und das ist nun wundersam zu sehen, wie der Knabe mit seinen kranken, blassen, verlangenden Händen sie alle zu sich herüberzieht in seinen Kindertraum, wie er jeden, der da gleichgültig vorüberkommt, mit dem Fünklein Himmelslicht erfüllt, das in der Kindersehnsucht brennt, und wie er aus ihnen auf einem Krankenbett die Pyramide baut, die bis zu den Sternen steigt und ihn aus Krankheit und Not in das ewige Gold des Himmels trägt...."[6]

Impressionistische Bilder häufen sich auch in einigen Rezensionen, um das Märchenhafte im Stück hervorzuheben.

Es heißt zum Beispiel:

> „Eine blumenzarte Vision wächst aus dem Dunkel; ein leichtes Haus mit Wänden, die durchscheinend werden, wenn ein Dichter

sein Auge auf ihnen ruhen läßt. Durchscheinend wie die entfliehende Seele des sterbenden Kindes, das vor dem Scheiden noch einmal seine drängende Sehnsucht in die unbekannte Welt werfen will, die hinter phantastisch blauenden Bergen aufleuchtet... Das Leben wird Märchen, das Märchen ist Leben, alles Theater verschwindet. Reinste Empfindung dringt in die Seele, als säße man in tiefer Nacht vor den schönen stillen Blättern eines wundersamen Buches..."[7]

Impressionistische Züge machen sich selbst in der Auswertung der Inszenierung bemerkbar. Folgende Zeitungsausschnitte mögen als Belege dienen:

1.) „... Friedrich Märker, beraten von Knut Ström, gab dem pastelfeinen Gedicht dieses unvergleichlich zarte szenische Leben."[8]

Oder:

2.) „... Nur eine ganz zarte und leise Kunst kann diese Illusion auch von der Bühne aus schaffen. Knut Ströms Bühnenbild macht es trotzdem wahr: ist es nicht wie ein Netz, aus lauter Sonne gewoben? ..."[9]

3.) Das Schauspielhaus trug zum Erfolg der Inszenierung bei: „... Lenelore Schubert als Knabe Amal war zart und innig; sie verkörperte das halb wache, halb träumende Suchen der Kinderseele, ihr Sehnen nach höherem Leben, nach nachschaffender Kunst, und war als kranker Erlöschender überzeugend. Auch ihre Partner... gaben ihr Bestes; fast alle ... hatten auch die Haltung, in der uns fahrigen Europäern der Orientale so überlegen ist..."[10]

Oder:

4.) „... Die Kunst Frl. Lenelore Schuberts, die unwirkliche

> Inszenierung und Spielführung im Verein mit der Übersetzung von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann vermochten dem feinen Werkchen den exotischen Duft seines Ursprungs in hohem Maße zu wahren."[11]

Als letztes soll darauf hingewiesen werden, daß als einziger Kritiker Joseph A. Stritzko von „geringer Bühnenfähigkeit" des Stückes spricht.[12]

2) BERLINER AUFFÜHRUNG

Die Berliner Volksbühne „ließ zum ersten Mal in Berlin Rabindranath Tagore zu Worte kommen mit dem sehr zarten, märchenhaften, mystischen und duftigen Bühnenspiel Das Postamt", berichtet Die Schöne Literatur.[1] Lucie Mannheim spielte den AMAL unter der Regie von Jürgen Fehling, Guido Herzfeld trat als Väterchen auf, und die Bühnenbilder wurden von Hans Strohbach entworfen. Am gleichen Abend wurde die Komödie der Irrungen von Shakespeare gegeben. „Der indische Dichter und Philosoph hatte an [dem Abend] den zwar quantitativ geringeren, aber darum doch nicht minder wertvollen Anteil. In dieser Einabend-Ehe des Symbolikers vom Ganges und des Schwans vom Avon erwies sich keiner als der schwächere Teil. Allerdings, man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen, als diese beiden Dichter...", heißt es in einer Aufführungsrezension.[2]

Mit dieser Inszenierung erwarb sich der Regisseur Fehling in der Theaterwelt hohe Anerkennung. In einer Würdigung Fehlings schreibt Siegfried Melchinger folgendes:

> „Abenteuerlicher Fehling: er holte gleich zum nächsten Schlag aus: Shakespeare! Nun es war ein kleiner Shakespeare, die 'Komödie der Irrungen'; er strich das Stück so zusammen, daß es, auf der nackten elisabethanischen Bühne, ein Spaß wurde, aber den Abend nicht füllte. Was ließ er nach der Pause spielen? Keiner würde es heute wagen: 'Das Postamt' von Tagore! Ein damals hochgerühmtes und vielgespieltes Stück, eine Art indisches 'Hannele' ... Fehling ließ die Lyrik strömen und die schöne Trauer um sich greifen... Dieser Abend war der Durchbruch. BERLIN HATTE FEHLING ERKANNT!"[3]

Melchingers Angabe, daß Das Postamt nach der Pause gegeben wurde, stimmt mit den folgenden Angaben weiterer Aufführungsrezensionen nicht überein: "Shakespeares 'Komödie der Irrungen' ... beschloß den Theaterabend";[4] „Ein toller Wirbel schließt den Abend."[5]

Die Inszenierung wird von den Theaterkritikern der Zeit einstimmig gelobt. Die weiter unten angeführten Rezensionen zeigen, daß Melchinger mit seiner obigen Bemerkung („Berlin hatte Fehling erkannt") vollkommen recht hatte:

> „Der Spielleiter Jürgen Fehling gab dem Postamt einen guten Rahmen, ... den Mitwirkenden den rechten Ton..."[6];

oder:

> „Es gilt bei einer Aufführung, vor allem die Melodie der Tagoreschen Dichtung einzufangen. Wie dieses in der Volksbühne gelang, das war geradezu überraschend... Jürgen Fehling, der die Aufführung leitete, hat sich damit unter die begabtesten und hoffnungsvollsten Regisseure Berlins ... gereiht. Wie er das Tempo nahm, das Bildhafte ordnete, wie er alles Lyrische zart aufklingen

ließ und eine schwebende Einheit schuf - das war ernsteste Leistung."[7]

Ein letztes Beispiel:

„Der Regisseur Jürgen Fehling behandelt die fremde Blume mit der Zartheit und Vorsicht, die sie beanspruchen darf. Kein grober Ton stört die reine und süße Melodie des Spiels."[8]

Dem Erfolg dieser Inszenierung trug auch das Schauspielerische bei, wie die folgenden Zitate zeigen:

Fehling „unterstützten besonders Lucie Mannheim, die den vergehenden Knaben blumenhaft rührend beseelte, und Guido Herzfeld als alter Landstreicher, dessen Herzensgüte das zitternde Flämmchen des schwindenden Lebens mit gaukelnder Phantasie für eine kleine Weile noch nährte... Auch die übrigen Darsteller hatte die Spielleitung glücklich ins Ganze gefügt."[9]

Und an anderer Stelle:

„Lucie Mannheim als Amal überwand den Widerstand, der in ihrer etwas reifen Erscheinung liegt: sie war echt im kindlichen Ton, ehrlich im Ausdruck der überschatteten Sehnsucht. Noch höher stand Guido Herzfeld als spielendes Väterchen voll schlichter Zuversicht und weiser Kindlichkeit. Auch sonst hatten die Typen den rechten, einfachen Strich, besonders viel reizvoller Natürlichkeit Claire Rollmann als kleines Blumenmädchen."[10]

In einer weiteren Kritik, die das Werk in vorsichtiger Weise negativ beurteilt, heißt es:

> „Der zarte lyrische Schmelz, der auf diesem süßen klingenden Märchenspiel liegt, wurde von der behutsamen Regie Jürgen Fehlings und den beiden Hauptdarstellern Lucie Mannheim und Guido Herzfeld gewahrt. Dieser ein Fakir des Märchens Gestalt, wie aus 1001 Nacht. Lucie Mannheim, Amal, mit dem klugen Knabengesicht, dem rührenden, zarten Stimmchen und dem Leidenszug in dem verfallenen Gesicht, in aller Schlichtheit ergreifend. Stark war der Beifall."[11]

Unter anderem fällt hier auf, daß der Rezensent den Begriff „Märchenspiel" benutzt, der so häufig für Tagores Dramen verwendet wird. Auch andere Kritiker bezeichnen das Postamt kaum mit dem Begriff Drama. Als Beispiel mag das folgende Zitat gelten:

> „Tagores symbolische Märchendichtung vom kranken Knaben Amal ... hat die feinfühlige Magie früher Maeterlinck-Dramen... Die Aufführung ... stimmt das Gespinst auf einen leise schwingenden Legendenton ab, schleppt allerdings manchmal mehr als nötig ist."[12]

Das NICHT-DRAMATISCHE wird durch den Gebrauch beider Begriffe „Märchen" und „Legende" hervorgehoben. Nach Behl darf man „das szenisch gegliederte Gedicht ... nicht für ein Drama nehmen."[13] In einer weiteren Kritik heißt es, daß die „beiden Bühnenspielbilder Tagores ... sich eigentlich der Bühne" entzögen.[14] Der Kritiker bringt den Begriff

MYSTIK hinein, um sowohl den Gehalt als auch die Wirkung des Stückes anzudeuten. Es heißt:

> „Wenn die Bühnenspielbilder dennoch einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterließen, der troz der darauf folgenden Koboldkomödie sich nicht hinwegwischen ließ, so zeugt dies eben von der starken, poetischen Kraft des indischen Mystikers.
> Mystik auch in diesen beiden Bildern, deren Gehalt nur liebevolles Nachdenken herauszuschälen vermag..."[15]

Abschließend sei daran erinnert, daß einige Werkrezensionen darauf aufmerksam machten, daß von den vier aufgeführten Stücken Tagores Das Postamt am bühnenwirksamsten sei, denn es habe „eine Art HANDLUNG." Aus den Aufführungskritiken läßt sich jedoch kein ähnlicher Schluß ziehen. Auch bei der besten Inszenierung kam eher das Märchenhafte, das Indische zum Ausdruck und nicht so sehr das Dramatische. Das hat aber offensichtlich den Erfolg der Inszenierung nicht beeinträchtigt.

Für die Wirkungsgeschichte Tagores im Deutschland der zwanziger Jahre ist die Inszenierung des Postamtes von Fehling von höchster Bedeutung; denn es ist nicht nur der Regisseur Jürgen Fehling, der mit dieser Inszenierung in Berlin anerkannt wurde, sondern es wurde auch der indische Autor Rabindranath Tagore durch jene Inszenierung in der deutschen Theaterwelt berühmt.

3) MÜNCHNER AUFFÜHRUNG

Die Erstaufführung in den Münchner Kammerspielen[1] fand am 21. Mai 1921 statt; Otto Zarek führte die Regie, und Elisabeth Bergner spielte die Hauptrolle (Amal). Die folgenden Schauspieler besetzten die Nebenrollen:

Grete Jacobsen	-	Sudha
Arnold Marle	-	Väterchen
Ferdinand Martini	-	Madhav
Karl Ernst	-	Arzt
August Mombert	-	Milchmann
Christan Kanssler	-	Wachmann
H. Welle	-	Dorfvorsteher
L. Donath	-	Herold des Königs
Otto Framer	-	Generalarzt

Die Neue Schaubühne berichtet darüber, daß die Inszenierung gut gewesen sei und die Dichtung „sehr unbefangen" auf die Bühne übertragen worden sei.[2]

Die Aufführung wird in den Münchner Nachrichten vom 23.5.1921 ausführlich besprochen. Das Postamt sei „eine zarte hintergründige Spielerei mit dem sehnsüchtigen Leben und Sterben des indischen Knaben Amal." Der Kritiker interpretiert das Stück und zieht im Hinblick auf das Religiöse Vergleiche zwischen Tagore und Strindberg. Er schreibt:

> „Eine fröhliche Gottseligkeit waltet in dem rührenden Spielchen, eine Gottseligkeit etwa von der Art, wie sie der späte Strindberg in seinen letzten Akten auszubreiten

> pflegt, wenn seine Gestalten sich durch die dunkelsten Dunkelheiten des Lebens durchgekämpft haben. Bei Tagore gibt es keinen Kampf, sondern ein schon beseligendes Hinstreben zur Seligkeit."

Auch von Otto Zarek wird der Vergleich zwischen Strindberg und Tagore gezogen:

> „Das Postamt, die erschütterndste Dichtung, die (ohne materielle Handlung) um das Sein und das Sterben, das Erleuchtetwerden eine Tragödie der Urerlebnisse wölbt. Was Strindberg mühsam gelang, dem Begriff nur durch die innere Erregung der Szene ohne das Symbol des materiellen Agre dramatische Wirkung zu geben, bewältigt Tagores von letzter Gefühlsunmittelbarkeit durchzitterte Szenerie."[3]

Es sei erwähnt, daß weder Zarek noch der Kritiker der Münchner Nachrichten, Hermann Sinsheimer, Das Postamt mit Hanneles Himmelfahrt vergleicht. Der Rezensent Richard Braungart dagegen schlägt einen anderen Titel für das Stück vor, und zwar „Amals Himmelfahrt", „denn der Parallelen mit Hauptmanns Hannele-Traumdichtung sind so zahlreiche, daß es kaum möglich ist, sie nicht zu bemerken und die selbstverständlichen Folgerungen nicht daraus zu ziehen." Braungart meint, der Titel Das Postamt sei „höchst prosaisch" und klinge „vor allem für einen Inder... ganz unmöglich europäisch."[4]

Nach einer interpretierenden Inhaltsangabe folgert Braungart dann schließlich so:

> „Das Ganze verklingt wie das deutsche Gegenstück in melodramatischen Sphären, also in einer Art dichterisch-musikalisch-szenischer Narkose."[5]

Braungart übt keine negative Kritik am Stück selbst; er schreibt: „Im Postamt finden wir alles wieder, ... was wir an Tagore von Anbeginn geliebt haben..."; und weiter heißt es: „eine unendlich feine und edle Menschen- und Dichterseele verschenkt sich in den Werken dieses Inders, der wie ein ERLÖSER in unser CHAOS geschritten kommt."[6] Damit weist Braungart unzweideutig auf die Zwischenkriegszeit hin, in der Tagore von den meisten Deutschen als „Erlöser" empfangen wurde; und sein Werk übte, so geht es aus dem von Braungart gebrauchten Begriff NARKOSE hervor, auf das Publikum eine betäubende Wirkung aus.

Auch Otto Zarek weist in seiner Besprechung auf die Verhältnisse jener Zeit hin und deutet an, daß Tagore und sein Werk dem damaligen Deutschen etwas anzubieten habe:

> „Tagore ist die Bestätigung einer Sehnsucht des europäischen Menschen nach Kultur... Sein Werk ist die entscheidende Offenbarung von Erlebnissen, die dem heutigen Menschen wieder umrißhaft sichtbar und in schamhafter Erkenntnis als Werte deutlich werden."[7]

Es ist auffallend, daß fast jede Rezension der Aufführung auf die Zeit und auf Tagores Rolle in dieser Zeit hinweist. Sinsheimer beginnt seine Rezension zum Beispiel folgendermaßen:

> „Um den Dichter Tagore ist das sanft fließende Licht einer Gottheit, deren Wesen umfassend und unpersönlich genug ist, daß alle an sie glauben können. Darum ist Tagore einer von den angenehmen Geistern, denen das verwirrt geisternde Europa so gern sein Heil anvertrauen möchte."[8]

Braungart geht auf die Inszenierung selbst kaum ein; er berichtet kurz, daß Das Postamt „immerhin auch sehr respektvoll empfangen" wurde.

Elisabeth Bergner habe „den kranken Amal äußerst zart" angefaßt. Die schauspielerische Kunst Elisabeth Bergners wird auch von Sinsheimer hervorgehoben:

> „... das Ganze wurde bis zur Ermüdung zerdehnt, um schließlich in ein vages Melodrama auszuarten... Das Indische gähnte... Wäre nicht Frl. Bergner als Amal von einer seltenen Variationsfreudigkeit gewesen, so wäre Tagore durchgefallen. Frl. Bergner aber spielte den verträumten Knaben... so echt und überlegen, daß der Genuß, ihrer Leistung zu folgen, über die von der Regie etablierten Lücken hinweghalf."[9]

Es sei darauf hingewiesen, daß der Regisseur Zarek von den Rezensenten zwar kaum erwähnt wird, die Inszenieurng zweifelsohne jedoch beachtlich gewesen sein muß; wie die Aufführungsstatistiken nämlich zeigen, erlebte die Aufführung 13 Wiederholungen im Jahre 1921 und 7 Wiederholungen im darauf folgenden Jahr.

4) DIE CHEMNITZER AUFFÜHRUNG

Zuletzt soll hier die Inszenierung im Chemnitzer Alten Stadttheater besprochen werden. Es ist bekannt,[1] daß die Chemnitzer Volksbühne (gegr. Juli 1920), die keine eigene Bühne besaß, dafür sorgte, daß das Stück von Tagore in den Spielplan 1921-1922 des Alten Stadttheaters aufgenommen wurde. Das Postamt wurde mit dem „Zwiegespräch" von Leo Tolstoi, Der Fremde und der Bauer, aufgeführt; Georg Braatz führte die Regie, und zu den Hauptdarstellern gehörten:

Charlotte Förster (Amal)

Georg Braatz (Madhav)

Paul Förster (Der Dorfvorsteher);

Ludwig Holler, Paul Milbradt und Flory Jacobi traten in Nebenrollen auf.

Das Chemnitzer Tageblatt vom 11. November 1921 brachte die folgende Ankündigung:

> „Am Sonntag [13.11.1921] kommen die beiden Neuheiten 'Das Postamt', eine Bühnenspiel von dem indischen Dichter Rabindranath Tagore, und 'Der Fremde und der Bauer', ein Zwiegespräch von Leo Tolstoi, zur Aufführung. 'Das Postamt' hatte breits anderwärts eine Reihe glänzender Erfolge zu verzeichnen."

Der Theaterkritiker der Neue(n) Schaubühne berichtete kurz von der Aufführung mit folgenden Worten:

> „Tagores Postamt [wurde]... mit viel Beschaulichkeit und einiger Musikalität übrigens, aber ohne viel Kontakt mit dem lärmgewohnten Publikum" gegeben.[2]

In der Aufführungsrezension schrieb Gustav Brendel, daß „Tagores Bühnenspiel... natürlich kein Drama in unserem Sinne" sei. Das „Postamt" sei ein Symbol. „Das Ganze eine indische Version von 'Hanneles Himmelfahrt', ganz Märchenstimmung und zarter dichterischer Hauch."[3] Das Exotische, Fremdländische wird auch von diesem Kritiker betont und dient als Erklärung dafür, warum es schwer sei, das Stück an einer westlichen Bühne zu inszenieren.

> „Es ist klar, daß unsere grobe westliche Bühnenkunst einem solchen zarten Duftgewebe aus den Schleiern der Maja hilflos gegenüber stehen muß. Es konnte daher bei der Wiedergabe auf unserem Theater sich nur um ein mehr oder minder glückliches, ehrliches Bemühen handeln, dem ganzen Duft dieser Exotischen Dichterblüte nahe zu kommen."[4]

Eine Rezension ähnlichen Inhalts erscheint am nächsten Tag (15.11.1921) in derselben Zeitung in wesentlich ausführlicher Form. Dort führt der Kritiker unter anderem den Vergleich zwischen dem Postamt und Hauptmanns Hanneles Himmelsfahrt. Über die Inszenierung selbst wird nichts gesagt, aber die Hauptdarstellerin, Charlotte Förster, soll „für die schon halb weltentrückten Phantasmen und Wünsche des Knaben Amal noch nicht den vollen aetherischen Klang" gefunden haben.

Tagores Postamt wurde seinerzeit in Chemnitz insgesamt 13 mal aufgeführt; davon fanden 9 Vorstellungen der Volksbühne ebenfalls im Alten Stadttheater statt. Am 30.11. 1921 führte man Das Postamt mit dem Einakter Der Kammersänger von Frank Wedekind auf. Daraufhin schrieb Gustav Brendel:

> „Ein ungleich Paar hat man einem Ausstattungsgastspiel zuliebe zusammen gekoppelt, den himmelanstrebend-ätherischen Pegasus von Tagores Postamt und den erdnahen Stier des Wedekindischen Kammersängers."[5]

Noch zweimal wiederholte sich diese „Zusammenkoppelung." Es gibt keinerlei Information darüber, ob sich die Zahl der Zuschauer von diesem Doppelangebot beeinflussen ließ.

g. SCHLUSSBETRACHTUNG

Zusammenfassend sei folgendes festgehalten:

1. Der Vergleich der deutschen Übersetzungen zeigte, daß die von Landauer-Lachmann angefertigte deutsche Übersetzung von Tagores Drama eine gelungene Übersetzung ist.
2. Es wurde weiterhin gezeigt, daß die Landauer-Lachmannsche Fassung, darin vergleichbar dem Original, als literarischer Text und nicht als Aufführungstext betrachtet werden soll.
3. Für die erfolgreichste Inszenierung, die an der Berliner Volksbühne, zeichnete der berühmte Regisseur Jürgen Fehling verantwortlich; die beeindruckende Aufführungszahl von 17 ist eher seinem Ruf als dem Stück selbst zu verdanken.
4. Auch die Münchner Inszenierung stammt von einem der bekanntesten zeitgenössischen Regisseure, Otto Zarek. Die Rezensionen der Münchner Aufführung sprechen jedoch von keiner besonders guten Regiearbeit.
5. Den angeführten Aufführungskritiken kann entnommen werden, daß das Schauspielerische zum Erfolg der hier besprochenen vier Inszenierungen wesentlich beigetragen hat. Die Hauptdarsteller Lenelore Schubert, Lucie Mannheim, Elisabeth Bergner, Charlotte Förster und Guido Herzfeld wurden von den Kritikern sehr gelobt.
6. Auch in anderen Städten hatten die Aufführungen guten Anklang gefunden, wie die folgenden Kritiken zeigen.

a) Der Badische Beobachter vom 31.5.1922 berichtet über die Aufführung im Karlsruher Landestheater:

„Die Aufführung des Spiels, für deren Regie Herr Baumbach zeichnete, ging sehr behutsam und in einem feinen Spürsinn für die aparten und vielfach geborgenen lyrischen Qualitäten zu Werk. Die in schlichtem Rahmen vor sich gehende Aufführung konnte darum eines gewissen Eindrucks sicher sein. Zumal die Besetzung der tragenden Rolle des kranken Knaben Amal mit Frl. Nasse recht glücklich war ..."

b) Vier Jahre danach fand eine Aufführung in Prag statt; die Rezension erschien in der Prager Presse vom 15.10.1926:

„Es ist ein liebliches, stilles Dichtwerk, auf der Bühne weniger unmittelbar wirkend als etwa Hauptmanns bewußt beziehungsvolles 'Hannele'. Herr Hölzlin als Spielleiter scheint dies richtig begriffen zu haben. Seine Inszenierung deutet überzeugend die stille Zauberatmosphäre dieses Bühnenspiels an und selbst dort, wo er die schlichten Männer des Stückes lauter werden läßt, scheint dies einzig zur Verstärkung der in und um Amal waltenden zuversichtlichen Stille zu geschehen."

7. Schriftsteller der Zeit und Kritiker wie W.B. Yeats, E. Engelhardt und E. Thompson haben das Drama Tagores sehr positiv besprochen. Folgende Zitate mögen als Belege dienen.

a) Yeats schreibt im Vorwort zu The Post Office

„... on the stage the little play shows that it is very

perfectly constructed, and conveys to the right audience an emotion of gentleness and peace."

b) In Schneiders Bühnenführer stellt Engelhardt Das Postamt wie folgt vor:

„Die Sprache des Stücks ist ganz schlicht, es ist nichts 'Besonderes los'. Die Handlung bringt keine besonderen Spannungen und Erregungen. Wenn alles Theaterhafte in der Darstellung vermieden ist, wird diese Dichtung, die zu den reinsten Darstellungen der Kinderseele gehört, am Zuschauer vorüberziehen, als fielen mit jedem Satz Schleier vor dem inneren Auge..." (S. 16 f.).

c) Nach Thompson ist dieses Schauspiel "beautiful, touching, of one texture of simplicity throughout, and within its limits an almost perfect piece of art" (S. 224).

d) Eugen Kühnemann weist darauf hin, daß es kein Zufall sei, daß von den Dramen Tagores „Das Postamt in Europa am stärksten gewirkt hat. Entstanden in der Zeit stärkster und unmittelbarster Eindrücke des Westens steht es auch dem westlichen Drama verhältnismäßig am nächsten. Es hat sogar eine Art Handlung. Diese Handlung freilich ist noch indisch genug."[1]

8. Auf das spezifisch indische Element im Postamt macht der folgende Kritiker nach weiteren drei Jahrzehnten aufmerksam. Es heißt: „... das Stück muß im Zusammenhang indischen Denkens gesehen werden...."[2] Es ist zweifelsohne das INDISCHE, das die Bühnen-

wirksamkeit des Stückes auf der westlichen Bühne beeinträchtigt hat. Denn auch beim Postamt wie beim König der dunklen Kammer gebrauchen Kritiker Begriffe wie „Legende" und „Märchen" und behaupten, daß Das Postamt „kein Drama"[3] sei:

> „Es ist kein Stück für das europäische Publikum schlechthin. Das verlangt Handlung, Spannung, Schürzung und evtl. auch Lösung eines Konfliktes, kurz: dramatisches Geschehen. Das alles fehlt...", schreibt Alfred Rau.[4]

Ähnliches erscheint in den Dresdner Nachrichten vom 11.9.1918:

> „Das ist alles gar nicht dramatisch, und das Spiel hat so gar keine Handlung zu den Stoffen, die moderne Bühnenschriftsteller beschäftigen. Es zieht an uns vorüber wie die Kapitel einer frommen Legende, es ist episch empfunden und von zartester Lyrik durchsetzt..."

In seiner Rezension der Berliner Aufführung schreibt C.F. Behl:

> „Man darf das szenisch gegliederte Gedicht Tagores von sanftem Verschweben einer Kindesseele ins Nirwana nicht für ein Drama nehmen..."[5]

Auf weitere Belege soll hier verzichtet werden, denn trotz der geringen Bühnenwirksamkeit wurde Das Postamt, wie die Aufführungsstatistiken gezeigt haben, an zahlreichen Bühnen Deutschlands inszeniert.

9. Die Aufnahme des Stückes im Jahre 1918 kann größtenteils durch die Vorliebe der Deutschen für das Exotische erklärt werden. Diese Behauptung fußt auf den oben angeführten Rezensionen der Uraufführung. Das Exotische ist jedoch nicht das ausschlaggebende Element bei der Aufnahme des Stückes in den späteren Jahren, sondern das mystische, religiöse Element scheint bei der

Aufnahme den Ausschlag gegeben zu haben. Anläßlich von Tagores Besuch im Jahre 1921 wird Das Postamt in vielen Städten aufgeführt. In dieser Zeit erscheint der Dichter Tagore dem deutschen Publikum als „Helfer-Erlöser." Friedrich Gebrecht schreibt zum Beispiel in seiner Rezension: „Dem Ungeist von Versailles zum Trotz! läßt dieser Dichter wieder glauben an ein Europa des Geistes!"[6]

Die Beliebtheit des Postamtes kann ohnehin dadurch erklärt werden, daß es weder regionale noch religiöse Schranken kennt.

In einem negativen Ton schreibt der Theaterrezensent des Residenz-Anzeigers am 29.5.1922:

> „Dem Spiel fehlt durchaus die persönliche Note. Es hat nichts Indisches; es bringt keinen Kulturausschnitt aus dem indischen Leben... Das Spiel könnte auch in Roggenstedt oder Neuruppin vor sich gehen, oder in Waldgelloch, wenn man den Menschen die entsprechenden Namen beilegt und sie in erdgewachsene Kostüme steckt. Der Vater des Knaben könnte aus Celle sein, so korrekt spricht und denkt er..."

Diese Aussagen sind jedoch auch durchaus positiv zu deuten: Das Thema im Postamt behandelt etwas grundsätzlich Humanes und macht daher das Stück leicht zugänglich. Das allein wäre genug, um die erfolgreiche Aufnahme dieses Stückes im Deutschland der zwanziger Jahre zu erklären.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

1. Vgl. Dāk Ghar, (Calcutta: Visva-Bharati, 1975), S. 75.
   Die deutsche Übersetzung aus dem Bengalischen stammt von der Verfasserin.

2. Sujit Mukherjee, Passage to America: The Reception of Rabindranath Tagore in the United States, 1912-1941, (Calcutta: Bookland 1964), S. 148.

3. Tagores Brief an C.F. Andrews vom 4. Juni 1921: Letters to a Friend, (Madras, Ganeshan, 1924), S. 172.

4. Die starke Unterstützung, die dem indischen Autor in dieser Zeit von William B. Yeats und William Rothenstein zuteil wurde, erlaubte Tagore, seine Werke in rascher Folge in England erscheinen zu lassen.

5. Folgende Abkürzungen werden in diesem Kapitel benutzt:
   KW für die Ausgabe des Kurt-Wolff-Verlages;
   Hy für die Ausgabe des Hyperion Verlages;
   GöA für den Göttinger Aufführungstext (1961);
   und
   PO für die englische Fassung The Post Office.

6. Eine genaue Wiedergabe des Bengalischen.

7. Das ist eine sinngemäße Wiedergabe des Originals.

8. Alle Hervorhebungen in den Zitaten stammen von der Verfasserin.

9. Das kurze Bühnenspiel Das Postamt konnte für die Theaterkasse kaum ertragreich gewesen sein. Wirtschaftliche Überlegungen erklären wohl auch die Auswahl mancher Stücke großenteils sehr bekannter Dichter, die die Theaterbesucher ohnehin ins Theater locken würden.

10. Vgl. Orig., S. 25.

11. Göttinger Tageblatt, 17.5.1961, S. 16.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

ZU f. AUFFÜHRUNGSKRITIKEN: 1) DIE URAUFFÜHRUNG

1. Das Postamt wurde mit Paracelsus, einem Einakter von Arthur Schnitzler, und mit Eine Abrechnung, einer Komödie von Gustav Wied, aufgeführt.
2. „Lore" Schubert antwortete auf den in der Einleitung erwähnten Rundbrief in Theater heute. Ihr Brief wird dem Anhang beigelegt. Sie überließ der Verfasserin ihre eigene Kopie des Postamtes (Hyperion!), sammelte aus eigener Initiative einige Rezensionen der Uraufführung und stellte sie der Verfasserin zur Verfügung.
3. Es ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob Tagore Hauptmanns Werke oder gar Hanneles Himmelfahrt selbst gekannt hat.
4. Vom 26.4.1918.
5. Siehe: dem Anhang beigefügte Aufführungskritiken.
6. Düsseldorfer Nachrichten, 26.4. 1918.
7. Rhein-Westfälische Zeitung, Datum unbekannt.
8. ebda..
9. Düsseldorfer Nachrichten, 26.4.1918.
10. Düsseldorfer Zeitung, 26.4.1918.
11. Frankfurter Zeitung, 29.4.1918.
12. Volkszeitung, Datum unbekannt.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

ZU f. AUFFÜHRUNGSKRITIKEN - 2) BERLINER AUFFÜHRUNG

1. Hrsg. Eduard Zarncke, Jg. 22, Nr. 5, 1921.
2. Sämtliche Angaben fehlen. Siehe Anhang, S. 372.
3. Siegfried Melchinger, „Jürgen Fehling: Magier des Theaters." Theater heute, 17, 1965, S. 18. - Die Hervorhebung im Text stammt von der Verfasserin.
4. Siehe Anhang, S. 374.
5. Siehe Anhang, S. 372.
6. Siehe Anhang, S. 374.
7. Der Kritiker, Jg. 3, Heft 5, 1921, S. 53 f.; C.F. Behl rezensiert Das Postamt.
8. Siehe Anhang, S. 372.
9. Der Kritiker, S. 54.
10. Siehe Anhang, S. 374.
11. Sämtliche Angaben fehlen. Siehe Anhang, S. 373.
12. Siehe Anhang, S.
13. Der Kritiker, S. 53.
14. Sämtliche Angaben fehlen. Siehe Anhang, S. 372.
15. ebda.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

ZU f.3. MÜNCHNER AUFFÜHRUNG

1. Zwei russische Stücke wurden am gleichen Abend gezeigt: Leo Tolstois Er ist an allem schuld, und Der Heiratsantrag von Anton Tschechow.
2. Jg. 3, 1921, S. 189.
3. Das Programm der Münchner Kammerspiele, Hrsg. Otto Zarek, Jg. VII, Heft 40, August 1921.
4. Münchner Nachrichten, 24.5.1921.
5. ebda.
6. Die Hervorhebung im Zitat stammt von der Verfasserin.
7. Das Programm.
8. Münchner Nachrichten, 23.5.1921.
9. ebda.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

ZU f.4. DIE CHEMNITZER AUFFÜHRUNG

1. Auf den Rundbrief der Verfasserin, der auch in der DDR - Theaterzeitschrift Theater der Zeit erschien, ergriff Paul Thomas (Theaterliebhaber, pensionierter Lehrer in Karl-Marx-Stadt) die Initiative, alle Information über jene Aufführung zu sammeln und sie der Verfasserin zu Verfügung zu stellen.
2. Jg. 4, 1922, S. 79.
3. Chemnitzer Tageblatt, 14.11.1921.
4. ebda.
5. Chemnitzer Tageblatt, 2.12.1921.

ANMERKUNGEN - DAS POSTAMT

ZU g. SCHLUSSBETRACHTUNG

1. Eugen Kühnemann: Gerhart Hauptmann: Aus dem Leben des deutschen Geistes in der Gegenwart (München: Beck, 1922), S. 64.
2. Gießener Freie Presse, 29.4.1952.
3. vgl. Karlsruher Zeitung, 27.5.1922.
4. Sämtliche Angaben fehlen. Siehe Anhang, S. 392.
5. Der Kritiker, Jg. 3, Heft 5, 1921, S. 53.
6. Dramaturgische Blätter: Zeitschrift des Landestheaters, Meiningen, Jg.3, Heft 1, 1921, S. 105.

III. ZUSAMMENFASSUNG

Anhand der aufgeführten Dramen von Rabindranath Tagore wurde in dieser Arbeit der Frage nach seiner Rezeption im Deutschland der Zwanziger Jahre nachgegangen. Die Aufführungsstatistiken und -kritiken, ergänzt durch die Auflagenhöhe der Werke von Tagore in deutscher Übersetzung, dienten als Belege der Aufnahme des indischen Autors in Deutschland.

1. Die Aufführungskritiken bestätigen in ihrer Mehrzahl, daß die Inszenierungen von Tagores Stücken an deutschen Bühnen größtenteils gelungen waren; trotzdem fanden diese Bühnenspiele keinen dauerhaften Platz in den Spielplänen deutscher Theater. Wenn man für die relativ kurze „Lebenszeit" jener Stücke Analogien im deutschen Theater suchte, müßten programmatische Stücke wie Papa Hamlet und Familie Selicke von Holz oder Die Wandlung von Toller genannt werden. Da aber Tagores Dramen keineswegs programmatischer Art sind, erhebt sich die Frage, was an seinen Bühnenspielen in Deutschland vermißt wird.

2. In den angeführten Aufführungsrezensionen haben verschiedene Kritiker wiederholt darauf hingewiesen, daß es Tagores Dramen am Dramatischen mangelt. Der Tagore-Experte Engelhardt, der grundsätzlich auch keine konstruktive Kritik an den Stücken geübt hat, sagte bereits 1922, daß Tagores Bühnenwerke bei den „Europäern auf der Bühne lange nicht so stark wirken können wie in Bengalen. Wir haben nicht die Bühne, nicht die Darsteller und noch weniger die Zuhörer dafür.

Die tiefsten Sinnbilder und Innerlichkeiten werden an den meisten unbemerkt vorübergehen."[1]

An einer späteren Stelle heißt es bei Engelhardt:

> „Die Eigenart von Tagores Bühnendichtungen macht es dem die Theater Europas heute bevölkernden Massenmenschen nicht leicht, sie aufzunehmen. Er geht nicht auf ‚Wirkung', dramatisch gehetztes Geschehen aus; ..."[2]

Ähnlich wie Engelhardt äußert sich Marie Sommerville:

> „... As dramas in the West, Tagores plays would probably not succeed in drawing large audiences, nor would his plays run for weeks as do some modern dramas; ..."[3]

Indische Kritiker sind sich darüber einig, daß Rabindranath Tagore kein echter Dramatiker gewesen ist. Die Äußerungen zweier bengalischer Tagorekenner sollen hier angeführt werden, um die Behauptung zu belegen: Sujit Mukherjee ist nämlich der Meinung, daß Tagore „never became a real dramatist in the European sense of the word";[4] und „Even at the height of his fame, Tagore was never Bengal's most popular playwright nor did he exert any great influence on the Bengali theatre."[5] Völlig Recht behält Mukherjee, wenn er behauptet: „By extension, the farther his plays went from Santiniketan, the less certain was their reception."[6]

„Tagore is first and last a poet and all his drama is poetic drama",[7] schreibt Lila Ray. Tagore experimentierte ausgiebig mit dramatischen Formen und bearbeitete seine Stücke mehrfach; eine Verbindung der lyrischen mit der dramatischen Gattung interessierte ihn offensichtlich sehr; darunter litt jedoch das Dramatische.

3. Tagores Dramen bleiben allerdings trotz des indischen Stoffes und des bengalischen Rahmens echt Tagoresche Dramen. In diesem Zusammenhang schreibt Sujit Mukherjee:

> „... a substantial portion of his writing for the theatre was occupied in evolving a theatrical form which was basically his own, irrespective of what it derived from sources at home and abroad."[8]

In seiner Untersuchung Tagores als Dramatiker beobachtet Balwant Gargi, daß es bei Tagores Stücken weniger auf den geschriebenen Text als auf die Inszenierung ankomme.[9] Tagore inszenierte seine Stücke selbst, und zwar, indischer Tradition gemäß, unter freiem Himmel. Dementsprechend wählte er die Spielorte für seine Dramen.

a) Dieses charakteristisch Indische haftet seinen Stücken an, mußte jedoch auch bei den besten Inszenierungen an deutschen Bühnen verloren gehen.

b) Etwas weiteres, echt Tagoresches fehlte diesen Inszenierungen, nämlich die zahlreichen eingeflochtenen Lieder im Urtext, die Tagore selbst vertonte. Die Lieder in Tagores Stücken haben besondere Funktionen; darüber schreibt Balwant Gargi folgendes:

> „... songs are an integral part of the action. While the singer comments on the play in song, the action is carried on without words at times. The songs often come at the climax of a scene when intensity of emotion seems to burst the bonds of the spoken word... The singer's function as Tagore uses him is to generalise on the particular scene being enacted and this adds another dimension to the characters and the situation..."[10]

Außer im Postamt spielen die Lieder in den Dramen eine wesentliche Rolle; diese kommt auf der ausländischen Bühne jedoch nicht zur Geltung. Der Reiz des Stückes Chitrāngadā, zum Beispiel, liegt großenteils in seiner Musikalität. Die fehlenden Lieder in Chitra nehmen dem Stück manche Schönheiten.

4. Trotz der gelungenen Inszenierungen durch einige berühmte Regisseure der Zeit (Falckenberg: Chitra; Weichert: Der König der dunklen Kammer; Fehling und Zarek: Das Postamt) blieben die Bühnenstücke Tagores, vor allem Das Opfer und Der König der dunklen Kammer, schwer zugänglich, denn ihre Rezeption setzt gewisse Vorkenntnisse der Upanischaden, der Vaishnavic und der hinduistischen Religionen voraus. Das erklärt zum Teil die geringe Aufführungszahl wie auch die verhältnismäßig niedrige Auflagenhöhe für Das Opfer. Die mystisch-religösen Gedanken erschwerten dem deutschen Theaterbesucher, der keinen Einblick in die philosophisch-religiösen Schriften der Hindus hatte, die Aufnahme vor allem des Dramas Der König der dunklen Kammer. Dagegen erfreuten sich sowohl Chitra als auch Das Postamt eines beträchtlichen Erfolges in Deutschland, da diese Stücke ohne irgendwelche Voraussetzungen leicht aufgenommen werden konnten. Während Chitra von den vier aufgeführten Stücken die höchste Auflage erreichte (1921: 16,000; 1922: 31,000; 1924: 21,000; 1926: 21,000), erntete Das Postamt den größten Erfolg auf der Bühne.

5. Die Aufnahme eines Stückes ist von seiner Sprache abhängig; darum wurden in dieser Arbeit Vergleiche der Originalfassungen mit ihren Übersetzungen unternommen. Es wurde festgestellt, daß die deutschen

Übersetzer sich darum bemüht haben, die englischen Vorlagen genau wiederzugeben. Der Frage wurde auch nachgegangen, wie eng sich die Autoren der englischen Fassungen an das Original gehalten haben. Beim Visarjan, dessen englische Übertragung, Sacrifice, von dem Autor selbst stammt, handelt es sich eher um eine Neu-Schöpfung als um eine genaue Wiedergabe des Originals. Darum kann die Frage, ob das Stück auf der deutschen Bühne an der Sprache gescheitert sei, kaum gestellt werden. Der Bearbeiter des Raja führte Änderungen ein, die auch in den deutschen Text übertragen wurden; diese verringerten dann die Bühnenwirksamkeit des Theaterstückes. Der Übersetzer des Dāk Ghar gab das Original genau wieder. Zum Bühnenerfolg des Postamtes in Deutschland hat die gute Übersetzung gewiß beigetragen. Nach vier Jahrzehnten schrieb ein Kritiker:

> „Die Musikalität der Sprache ist noch durch die doppelte Filterung aus dem Bengalischen über das Englische ins Deutsche zu spüren. Eine reiche Phantasie verklärt den kleinen Alltag."[11]

6. Tagore ist im Ausland wie auch in seiner Heimat vorgeworfen worden, daß er selbst durch die mißlungenen Übersetzungen seinem Ruf in der westlichen Welt geschadet habe. Darauf soll hier etwas genauer eingegangen werden.

Ein hartes Urteil fällt W.B. Yeats (ohne dessen höchst aktive Unterstützung Tagore höchstwahrscheinlich den Nobelpreis nicht erhalten hätte und infolgedessen der westlichen Welt wohl auch vorenthalten geblieben wäre), wenn er an William Rothenstein schreibt:

> „We got out three good books, Sturge Moore and I, and then, because he [Tagore] thought it more important to see and know English than to be a great poet, he brought out sentimental rubbish and wrecked his reputation."[12]

Wie Yeats innerhalb weniger Jahre seine Meinung über Tagores Werke geändert hat,wird im Vergleich zu einer seiner früheren Aussagen über Tagore sehr deutlich. 1913 schreibt Yeats fast schwärmerisch über die Gedichte im Band Gitanjali;sie seien „voll Feinheit des Rhythmus, voll unübersetzbarer Zartheit der Farbe und metrischen Erfindung...."[13] Yeats' Meinung ist von anderen Tagorekennern und -kritikern geteilt worden.

Der bengalische Autor und Literaturwissenschaftler Buddhadev Basu greift Tagore verhältnismäßig scharf an:

> „We are left grasping by the cuts Tagore makes in very many English versions; that a poet could treat his own works with such scant respect seems incredible."[14]

Gerade darin sieht Basu den Grund, weshalb Tagore im Ausland so schnell vergessen werden konnte. Basu fährt fort:

> „Therefore it is not surprising that while Tagore the public man made a conquest of the world, his reputation as a poet went under... Within two decades of his Ascendency Tagore, the poet, was finished in the occident..."[15]

Es heißt ferner:

> „If Tagore had stopped with Gitanjali or added only The Post Office and selections from The Gardner, lovers of rarities still might have burrowed for his first editions... But it was his destiny to become a great man at the cost of his poetic reputation, outside

> the area of his own language. As one leafs through the Collected Poems and Plays, one notices a progressive deterioration..."[16]

Der Komparatist Naresh Guha äußert sich in ähnlicher Weise:

> Tagores "own contribution to the decline among western readers of his reputation as a poet can hardly be minimised. He selected many too many poems from his early period, even from his juvenilia..."[17]

7. Diese kritischen Äußerungen gelten ausschließlich der englischen Übertragung von Tagores Werken; dennoch sind sie für seine Rezeption in Deutschland von größter Bedeutung, da die englischen Übersetzungen als Vorlage für die Wiedergabe ins Deutsche dienten. Genau in diesem Sinn sprach 1961 der Göttinger Indologe Waldschmidt:

> „Tagore habe selbst ein wenig dazu beigetragen, daß man ihm 'Sentimentalität' vorwerfen könnte: einem großen Teil seiner Werke ...hat er selbst ins Englische übersetzt und dabei die am kräftigsten blühenden Sprachbilder stark beschnitten. Die auf diese Weise entstandenen, häufig recht wässerigen, zuweilen sogar zuckrigen englischen Fassungen aber bildeten die Grundlage für die Übertragungen von Tagores Werken in andere Sprachen, auch in die des Deutschen."[18]

8. Es ist von Interesse zu sehen, wie sich Tagore zur Frage der Übersetzung äußerte. Er schrieb in diesem Zusammenhang an Thompson folgendermaßen:

> „Occasional gifts of favour do not delude me with false hopes... When I began this career of falsifying my own coins I did it in play. Now I am becoming freightened of its enormity and am willing to make a confession of my misdeeds and withdraw into my original vocation as a mere Bengali poet. I hope it is not yet too late to make a reparation."[19]

Man wäre geneigt, Tagore dieses „Geständnis" abzunehmen, wenn er sich Rothenstein gegenüber nicht anders geäußert hätte.

> „It was not at all necessary for my own reputation that I should find my place in the history of your literature. It was an accident for which you were also responsible and possibly most of all Yeats. But yet sometimes I feel almost ashamed that I, whose undoubted claim has been recognized by my countrymen to a sovereignty in our own world of letters, should not have waited till it was discovered by the outside world in its own true majesty and environment; that I should ever go out of my way to court the attention of others having their own language for their enjoyment and use."[20]

Hier spricht ein sehr selbstbewußter Autor, der anscheinend mit der in seiner eigenen Heimat erworbenen Anerkennung mehr als zufrieden ist.

Aus den oben angeführten kritischen Bemerkungen läßt sich der Schluß ziehen, daß die deutsche Übersetzung von Tagores Werken den Originalfassungen nicht gleichzusetzen ist, da ihre englischen Vorlagen zum Teil lückenhaft sind.

Im folgenden sollen einige weitere werkbezogene Schlüsse zusammengefaßt werden.

9. Tagore, der in Deutschland als Lyriker und Prosaist großes Ansehen genoß, hatte relativ wenig Erfolg mit seinen Stücken an den deutschen Bühnen.

a) Zur Aufnahme von Tagores Stücken in die Spielpläne deutscher Theater (1916-1920) hat sowohl der verklingende Expressionismus als auch der Exotismus beigetragen.

b) Die Uraufführung des Schauspiels Das Opfer im Jahre 1921 ist vermutlich dem Besuch des Autors in Deutschland selbst zuzuschreiben.

c) Es wurde festgestellt,[21] daß die Neue Sachlichkeit die Rezeption von Tagores Dramen auf der deutschen Bühne sehr behinderte. Es sei darauf hingewiesen, daß auch neuere Arbeiten wie z.B. die von Ingrid Schuster zur Rezeption von China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925[22] auf die starke Wirkung der Neuen Sachlichkeit hinweisen. Sie schreibt:

> „... um 1925 begann die 'Neue Sachlichkeit', China und Japan wieder aus der deutschen Literatur zu verdrängen. Man kehrte zu einer 'realistischen' Auffassung von Kunst und Leben zurück: 'Lebenskampf' und 'Lebensgenuß' hießen nun die Parolen."[23]

d) Tagores Werke wurden durch die Nobelpreisverleihung in Deutschland bekannt. Das Orientalische, Exotische in seinem Werk gewann ihm ein großes Leserpublikum. 1921 erreicht die Tagore-Rezeption in Deutschland durch den Besuch Tagores ihren Höhepunkt. Die hohen Auflagezahlen (1921-1922) belegen den Erfolg des indischen Autors. Bald aber verebbte die Wirkung Tagores als literarische Größe in Deutschland. Es folge eine Tagore-Mode,

die nicht mehr durch den Exotismus erklärt werden kann, sondern durch sozio-politische Gegebenheiten. Es entstand das Bild des Helfers und Trostgebenden. In der Rezeptionsgeschichte Tagores in Deutschland glänzt dieses Bild des Inders, wobei die Frage nach der dichterischen Qualität seiner Werke von nur sekundärem Interesse ist.

Tagore selbst begrüßte zunächst diese Art der Aufnahme, denn es lag ihm sehr daran, Ost und West einander näher zu bringen. Die Auszüge aus seinen Briefen an Andrews, die im 1. Teil dieser Arbeit angeführt wurden, haben jedoch bewiesen, daß auch Tagore dieser Rezeption skeptisch gegenüberstand.

10. Aus der vorliegenden Untersuchung geht hervor, daß die Rezeption Tagores in Deutschland von zwei verschiedenen Perspektiven aus betrachtet werden muß:

i. die Rezeption der Werke Tagores, und

ii. die Rezeption der Person Tagores selbst.

Es ist selten, daß bei einer Rezeption ausländischer literarischer Werke der Autor als Person in den Vordergrund gestellt wird.

Um die Aufnahme der Gestalt Tagores, der meist als „Dichter-Philosoph" bezeichnet wird, richtig einschätzen zu können, muß die Vielseitigkeit seiner Persönlichkeit in Betracht gezogen werden. Diese Vielseitigkeit hat deutsche Schriftsteller, Kritiker und Wissenschaftler immer wieder beeindruckt.

a) Es ist zum Beispiel allgemein bekannt, daß Tagores Erziehungsphilosophie von Keyserling sehr geschätzt und verbreitet wurde.

b) Tagores politische Schriften, die den Deutschen nur in einer kleinen Auswahl (Sadhana, Nationalismus) zugänglich waren und die in Deutschland in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg großen Widerhall gefunden hatten, sprechen für Tagores Anteilnahme an der nationalen und internationalen Politik.

c) Tagores religiöse Gedanken sind bei zahlreichen Deutschen auf großes Interesse gestoßen; die Schriften von Paul Cremer, Rudolf Otto, Moritz Winternitz, Heinrich Meyer-Benfey und Emil Engelhardt liefern einige Belege dafür.

d) Tagores Interesse an naturwissenschaftlichen Fragen machte sich bemerkbar in seinen Gesprächen mit Albert Einstein.

e) Wenn es um die Wirkung seines dichterischen Schaffens auf die ausländische literarische Welt geht, müssen an erster Stelle W.B. Yeats, Ezra Pound, William Rothenstein und Sturge Moore genannt werden. Aber auch in der deutschen literarischen Welt fand Tagore Anerkennung. Zahlreichen Briefwechseln und Biographien läßt sich entnehmen, daß Autoren wie Brecht, Hauptmann, Mann, Pannwitz, Rilke und Zweig Tagores Werke gekannt und geschätzt haben. Allerdings stellt sich heraus, daß Tagores Dramen von diesen Autoren so gut wie unbeachtet geblieben sind. Es sind die Prosa-[24] und Lyrikbände des Inders, die dessen Ruf als Dichter in Deutschland verbreiteten.

11. Trotz alledem muß Tagores Aufnahme in Deutschland als zeitbedingt und daher auch als zeitbegrenzt gesehen werden. Sein Werk, das

vom Nobelpreiskomitee als „idealistische" Literatur bezeichnet worden war, konnte sich in einer Zeit der „sachlichen", engagierten Literatur kaum behaupten. Schon 1921 vermutet ein Kritiker:

> „Wäre Tagore nicht bloß ein Romantiker des Gefühls, sondern auch ein ganz großer Dichter, dann wäre unsere Neigung für ihn von den katastrophalen Weltschicksalen völlig unabhänging."[25]

Tagores schriftstellerische Produktivität ist zweifelsohne mit Goethes dichterischem Schaffen vergleichbar. Aber bei Tagore litt das Schöpferische unter der Quantität. Tagore wurde sich erst in späteren Jahren sehr bewußt, daß viele seiner Werke von geringerem Wert waren als andere, und er äußerte sich darüber in folgender Weise:

> „I know that there is much in my composition that is in excess, which carries futility in a large degree. The boat of immortality has very limited space... Unlike a true craftsman I have not been able to produce an ornament that is well-designed and yet of equally great value... In literature I admit, I have committed this error. Much of it will not be passed through the customs which is the checking place for export goods."[26]

Als geborene Bengalin kann die Verfasserin dieser Selbsteinschätzung des bislang berühmtesten Dichters ihrer Heimat nur zustimmen.

ANMERKUNGEN

ZU: III. ZUSAMMENFASSUNG

1. Emil Engelhardt, Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Denker (Berlin: Furche, 1922), S. 180.
2. Engelhardt, S. 181.
3. Marie Sommerville, "The Writings of Rabindranath Tagore as a Bridge between East and West", Diss. University of Mexico, 1953, S. 103.
4. Sujit Mukherjee, Passage, S. 140.
5. Mukherjee, S. 143.
6. ebda.
7. Lila Ray, "The Plays of Tagore", Indo-Asian Culture 6 (July, 1957), S. 89.
8. Mukherjee, S. 141.
9. Balwant Gargi, "The Plays of Tagore", Tagore Centenary Volume, ed. Mahendra Kulasrestha (Hoshiarpur: Vishveshvavanand V.R. Institute, 1961), S. 106.
10. Gargi, S. 105.
11. Der Abend, 8.5.1961.
12. Letters of W.B. Yeats (London: Hart Davis, 1954), S. 834. - Datum unbekannt; der Brief wurde wahrscheinlich im Mai 1935 geschrieben.
13. Zitiert nach O.E. Lessing, "Rabindranath Tagore", Das literarische Echo, 15, Heft 17 (June 1913), Sp. 1185.
14. Buddhadev Basu, "Tagore in Translation", Yearbook of Comparative and General Literature 12 (1963), S. 22.

15. ebda.
16. Basu, S. 21.
17. Naresh Guha, "Rabindranath in the West", Jadavpur Journal of Comparative Literature 1, (1961), S. 66.
18. Göttinger Tageblatt, 17.5.1961, S. 16.
19. Edward Thomposn, Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist (London: Oxford Univ. Press, 1926), S. 264.
20. William Rothenstein, Since Fifty: Men and Memories, 1922-1938 (London: Faber and Faber, 1939), S. 112.
21. Siehe Schlußbetrachtung des 1. Kapitels; S. 54 f.
22. (Bern: Francke, 1977).
23. Schuster, S. 6.
24. In Gesprächen mit Deutschen, die den Besuch Tagores(1921) miterlebten, wurde der Verfasserin gesagt, daß der Roman Heim und die Welt damals in jede Hausbibliothek gehörte. Über den Roman schreibt Bertolt Brecht begeistert in sein Tagebuch:

    „Sonntag, 26.
    ... Übrigens lese ich Tagores 'Heim und Welt',
    ein wundervolles Buch, stark und mild."
    Tagebücher 1920-1922: Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954, hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1975), S. 71.

25. Theater-Erinnerung, 7 (Juni-Juli 1921).
26. A Tagore - Testament, transl. Indu Dutt (New York: Philosophical Library, 1954), S. 30f.

A N H A N G

A) REZEPTION

1. „DATEN UND FAKTEN"[1]

Der erste Teil faßt hier die Daten und Fakten zusammen, die sich auf Tagores Schaffen bis zu seinem ersten Besuch in Deutschland beziehen. Die Zusammenstellung dient folgenden Zwecken:

i. sie ermöglicht eine Übersicht über die Erscheinungsjahre der hier behandelten Werke.

ii. Die Angabe der Erscheinungsjahre von zusätzlichen Werken zeigt, daß das dichterische Schaffen Tagores vor der Nobelpreisverteilung recht beträchtlich war.[2] Gitanjali ist keineswegs der einzige Gedichtband, der den dichterischen Wert des indischen Schriftstellers bezeugt. Der Zweifel, den die meisten der deutschen Kritiker jener Zeit ausgesprochen hatten, verliert damit seinen Grund.

iii. Einzelne Fakten erläutern das Bekanntwerden Tagores in England.

Der zweite Teil bringt detaillierte Angaben zu Tagores drei Aufenthalten in Deutschland.

Schließlich sei erwähnt, daß Tagore wahrhaftig ein Weltreisender war. Er besuchte Argentinien, Ceylon, China, Dänemark, Frankreich, Holland, Italien, Norwegen, Rußland und die Schweiz; dazu kommen wiederholte Aufenthalte in England, Japan und den U S A. Über diese Reisen werden hier keine Informationen gegeben, auch wenn sie für die internationale Anerkennung des Dichters sprechen.

1861 geboren am 8. Mai in Kalkutta, Indien (gest. 7. August, 1941)

1881 Valmiki Pratibha, (Singspiel)

1884 Nalini, (Drama)

1887 Rājarshi, (Roman), der als Vorlage für das spätere Drama Visarjan dient.

1889 Rājā O Rani, das erste Drama in 5 Akten (im Blankvers geschrieben)

1890 Visarjan, (Drama)

1892 Chitrāngadā, (Drama)

1896-1904 erscheinen zahlreiche Bände der „Gesammelten Werke"

1903 Choker Bāli, (Roman)

1906 Naukadubi, (Roman)

1907 Sāhitya, („Essays")

1908 Samāj, („Essays")

Shiksha, („Essays")

1909 Dharma, („Essays")

1910 Gorā, (Roman)

Gitanjali, (Gedichtband)

Rāja, (Drama)

1911 lernt William Rothenstein und Graf Hermann von Keyserling in Kalkutta kennen.[3]

Dāk Ghar (Drama)

1912-1913 der ausschlaggebende Aufenthalt in England

Gitanjali erscheint in englischer Übesetzung.

Nov. 1913 bringt „India Society, London" eine Sonderausgabe (750 Exemplare) von Gitanjali heraus; das Vorwort stammt von W.B. Yeats und die

Ausgabe enthält eine Radierung von William Rothenstein.

13. Nov. Verleihung des Nobelpreises.

„India Society, London" gibt das Postamt heraus;

trifft Rudolf Eucken in Rochester.

1914 Erscheinen im MacMillan Verlag The Post Office, Gardner, The Crescent Moon, Chitra, The King of the dark Chamber.

1917 Erscheinen zahlreiche Werke in englischer Übersetzung:

darunter: Sacrifice, Nationalism, Personality.

1920-1921 Lange Reise durch Europa.

1921 Erhält zum 60. Geburtstag in der Schweiz ein Geschenk bekannter literarischer Werke aus Deutschland für die „Visva-Bharati" Bibliothek. Die Stifter waren Rudolf Eucken, Hermann Jacobi, Gerhart Hauptmann, Hermann von Keyserling, Thomas Mann, Heinrich Meyer-Benfey und Kurt Wolff;

Reise nach Deutschland.

1921

13. - 20. Mai Hamburg.

20. Mai Erster Vortrag an der Universität.

29. Mai Berlin.

Gast bei Hugo Stinnes, Reichstagsabgeordneter.

2. Juni Vortrag an der Universität: etwa 15 000 Zuhörer.[4]

Empfangsessen bei Prof. Carl Heinrich Becker; berühmte Persönlichkeiten anwesend.

3. Juni Wiederholung des Vortrages (auf Wunsch des Publikums);

1921 Gast bei einer indischen Gruppe.

Abendessen bei dem Volkswirt und Reichstagsabgeordneten Walter Rathenau;

Das Archiv der Preußischen Akademie nimmt Tagores Stimme auf und faksimiliert die Handschrift.

5. Juni München

Gast bei Kurt Wolff; trifft dort Thomas Mann und andere Autoren.

7. Juni Rede in der Münchner Universität. Einnahme vom Verkauf der Eintrittskarten: 10, 000 RM. Tagore schenkt das Geld den armen Kindern Deutschlands.

9. Juni Darmstadt

Gast des Großherzogs von Hessen.

Man feiert eine „Tagore-Woche", die später in anderen Städten eingeführt wird.

Keyserling fungiert als Dolmetscher.

Besuch der „Schule der Weihseit" (von Keyserling gegründet) im Odenwald.

11. Juni Hält Vortrag über „Message of the Forest."[5]

12. Juni Findet ein „Volksfest" um Tagore statt.[6]

Rathindranath Tagore berichtet, der 2. Sohn des Kaisers habe Tagore einen Besuch abgestattet und sei in Tränen ausgebrochen.

13. Juni Vortrag an der Frankfurter Universität; Thema: „The Village Mystics of Bengal." Arbeiter beklagen sich, daß

1921 ihnen keine Gelegenheit geboten wird, den Dichter auf ihrem Niveau zu treffen.

14. Juni überrascht Tagore die Arbeiter in ihrem Gewerkschaftshaus.

14. - 18. Juni Prag

besucht die beiden Professoren Winternitz und Lesny;

wohnt der Postamt-Aufführung bei.

1926 9. Sept. Hamburg

Besuch bei Meyer-Benfey; viele Gelehrte anwesend, darunter: Jacobi und Schubering.

10. Sept. Spricht über „Culture and Progress."

13. Sept. Vortrag über „Civilisation and Progress";

trägt Gedichte in bengalischer und englischer Sprache vor;

etwa 1,200 Zuhörer.

13. Sept. Berlin, Hotel Kaiserhof

großer Empfang am Bahnhof.

Empfang bei Kurt Wolff; trifft den Erziehungsminister C.H. Beck, Albert Einstein.

14. Sept. Empfang bei Präsident Hindenburg;

Tee bei Einstein - Frau Einstein fungiert als Dolmetscher;

spricht am Abend über „Philosophy of Our people";

2,000 Eintrittskarten verkauft, aber 2, 500 sind zugegen.[7]

Publikum bittet um Gedichtlesung.

15. - 18. Sept. München

18. - 19. Sept. Nürnberg

1926		Vortrag; Gedichtlesung.
20. -	21. Sept.	Stuttgart, Hotel Marquardt.
22. -	25. Sept.	Frankfrut, Wiesbaden,Köln, Düsseldorf.
26. -	27. Sept.	Berlin, Hotel Kaiserhof.
	28. Sept.	Leipzig
29. -	30. Sept.	Breslau
1. -	2. Okt.	Beuthen
2. -	4. Okt.	Dresden, Hotel Union
		besucht die Aufführung Das Postamt.
	5. Okt.	Berlin
	6. Okt.	Rostock
		wohnt der Aufführung Das Postamt bei.
	8. Okt.	Berlin
9. -	15. Okt.	Prag, Hotel Julius.
	10. Okt.	Empfang bei Prof. Winternitz
		Vortrag.
	11. Okt.	Gast bei Lesny
		Vortrag.
16. -	26. Okt.	Erkrankung.
1930	11. Juli	Berlin
		Gast bei Adolf von Harnach.
	12. Juli	Eingeladen vom Reichstag: Kanzler Heinrich Brüning.
	14. Juli	Besuch bei Einstein.
	16. Juli	Eröffnung der Bilderausstellung in der Galerie Möller.
		Dr. Anna Selig organisiert die Bilderausstellung.

1930 Studenten treffen Tagore bei Harnach.

17. - 19. Juli Dresden

19. - 24. Juli München

Empfang im Alten Rathaus; Besuch im Deutschen Museum, „Passionsspiel" im Oberammergau.[8]

23. Juli Eröffnung der Bilderausstellung in der Galerie Caspari.

24. Juli - 6. Aug. Frankfurt, Marburg und Koblenz;

stark beeindruckt von der „Wandervogel"-Bewegung.

Zum Schluß sei erwähnt, daß Mahalanabish davon spricht, Tagore habe 1926 vertragsgemäß eine Reihe von Vorträgen gehalten. Aus dem Briefwechsel Rathindranath Tagores mit Kurt Wolff über die Finanzierung der Vortragsreise Tagores durch Deutschland geht deutlich hervor, daß der Autor mit seinem Verleger einen entsprechenden Vertrag abgeschlossen hatte.

Die Fakten zeigen, daß Tagore 1930 in Deutschland kaum Aufsehen erregte. Zwar sollen sowohl Tagore selbst als auch sein Reisebegleiter Amiya Chanda schwärmerisch über den Aufenthalt in Deutschland berichtet haben, doch — behauptet der Tagore-Experte Mukhopadhyaya — hätten sie deutlich die „Oberflächlichkeit Deutschlands" sehen müssen. Mukhopadhyayas Kommentar ist glaubhaft, denn besonders in dieser Zeit steigt die Macht der Nationalsozialisten, und innerhalb weniger Jahre wird Rabindranath Tagore in Deutschland „offiziell" vergessen.

ANMERKUNGEN - REZEPTION

ZU „DATEN UND FAKTEN"

1. Von den folgenden Büchern wurden die Daten und Fakten gesammelt.
   a) Prabhatkumar Mukhopadhyaya, Rabindranjivani: O Rabindrasahitya - Prabesak, Bd. 3, (Calcutta: Visva-Bharati, 1961).
   b) Nirmalkumari Mahalanabish, Kabir Sangé Europé, (Calcutta: Mitra & Ghosh, 1969). Reisebegleiterin im Jahre 1926.
   c) Rabindranath Tagore, Letters to a Friend (London: Allen & Urwin, 1929).
   d) _____, Letters from Abroad, (Madras; Ganeshan, 1924).
   e) Rathindranath Tagore, On the Edges of Time (Bombay: Orient Longmans, 1958); Reisebegleiter: 1921, 1926.
2. Bis dahin sind etwa 100 Werke erschienen. Die Auswahl nennt Werke, die in Tagores Heimat bereits sehr bekannt waren.
3. William Rothenstein macht Tagore im literarischen Kreis Englands bekannt, und zweifellos ist es Keyserling gewesen, der neben Kurt Wolff Tagore in Deutschland „popularisierte."
4. Es wird berichtet: „Scenes of Frenzied hero-worship marked a public lecture given by Rabindranath Tagore. In the rush for seats girls fainted. In the last moment the police came and restored order." Zitiert nach P. Mukhopadhyaya, S. 73.
5. Von allen wird darauf hingewiesen, daß die Herzogsfamilie zugegen war.
6. Vgl. Rathindranath Tagore, S. 151.
7. Berichtet Mahalanabish, S. 171.
8. Dieses Erlebnis soll Tagore zum Gedicht „The Child" inspiriert haben, vgl. Krishna Kripalini, Rabindranath Tagore, A Biography, (London: Oxford University Press, 1962), S. 347.

2. REZEPTION: NOBELPREIS

DER TAG, Berlin, 14.11.1913

Ein Indischer Dichter - Träger des Nobelpreises

Die schwedische Akademie der Wissenschaften verlieh den diesjährigen Nobelpreis für Literatur dem indischen Schriftsteller Rabindra Nath Tagore. Der Dichter hält sich zurzeit in England auf, wo seine erste in englischer Übersetzung erschienene Sammlung bengalischer Gedichte vor Jahresfrist erschien.

Die Nachricht von dem Beschluß der Stockholmer Akademie kommt ziemlich überraschend, da zahlreichen, übereinstimmenden Meldungen zufolge als der aussichtsreichste Kandidat für den Nobelpreis in diesem Jahre der bekannte deutsch-österreichische Dichter Peter Rosegger galt. Man hat auch noch in frischer Erinnerung, daß böhmische Vereinigungen bei der Stockholmer Akademie Einsprüche gegen die angeblich bevorstehende Erteilung des Preises an Rosegger erhoben, da Rosegger zu den eifrigsten Förderern des deutschen Schulwerks in den gemischtsprachigen Gebieten Österreichs gehöre und den Nobelpreis, falls er ihm zufallen sollte, diesem Zweck zuführen, ihn also als Kampfmittel gegen das Slawentum verwenden würde. Diesen vorzeitigen Kampf macht die Verleihung des Literaturpreises an den jungen indischen Dichter völlig gegenstandlos. Man wird die Entscheidung der Stockholmer Richter mit einiger Verwunderung aufnehmen, da Rabindra Nath Tagore sicherlich zu den noch am wenigsten bekannten Erscheinungen der Weltliteratur gehört. Erst vor kurzem ist eine Sammlung seiner Dichtungen: „Gitanjali", auf deutsch: „Sangesopfer", in englischer Übersetzung erschienen und hat allerdings im englischen Sprachgebiete ein gewisses Aufsehen erregt. Rabindra Nath Tagore ist Bengale, der sich moderne Bildung angeeignet hat und die englische Sprache so weit beherrscht, daß er seine Dichtungen selbst ins Englische übertragen konnte. Der Grundzug seiner mystisch-philosophischen „Sangesopfer" ist eine jauchzende Bejahung der Welt und des Lebens, im Gegensatze zu den Heiligen und Dichtern des Nirwana. Diese Entdeckung der Weltfreude für seine an die ewige Betonung des Weltschmerzes gewohnten Landsleute hat ihn unter diesen berühmt und populär gemacht. Sie hat es bewirkt, daß seine Poesien auswendig gelernt werden. Gleich dem Sänger der Psalmen dichtet Tagore in der Form beschwingter Apostrophen an den Weltschöpfer. Ein religiöser Dichter also, wenn man will, der aber die unerschöpfliche Schönheit der irdischen Welt besingt...

DER TAG, Berlin, 14.11.1913

Die Gründe der Stockholmer Akademie

Das Mitglied der schwedischen Akademie, der Dichter Per Hallström teilt über den diesjährigen Nobel-Preisträger für Literatur mit: Tagore ist in seiner indischen Heimat Bengalen als großem und unvergleichlichen Dichter gehuldigt worden, in der abendländischen Welt ist er aber erst seit einigen Jahren bekannt geworden. Seine Sammlung "Gitanjali", die von ihm selbst in englische Prosa übersetzt wurde, schuf seinen Ruhm. Eine frühere, ebenfalls von ihm in englische Prosa übersetzte Arbeit heißt "The Gardener" und ist eine Sammlung weltlicher Lyrik, meistens Liebesgedichte. In seiner Heimat besitzt er unter seinen Landsleuten einen Ruhm, wie er noch nie einem Dichter in Europa zuteil geworden ist. Die Gedichte Tagores sind so klar und leicht faßlich, daß sie über ganz Indien gesungen werden. Er wurde 1861 geboren und gehört einem der vornehmsten Geschlechter des Landes an. Mehrere Mitglieder dieses Geschlechtes werden im Volke als Heilige verehrt. Er selbst wird ebenso wie sein Vater auch von vielen Millionen Inder als Heiliger verehrt. Auch der bekannte indische Nationalgesang ist von ihm gedichtet. Im vierzehnten Lebensjahre verfaßte er seine erste Gedichtsammlung. Mit siebzehn Jahren studierte der Dichter an der Universität London und schrieb dann nach seiner Rückkehr in die Heimat Bengalen die meisten seiner Romane und Gedichte. Längere Zeit lebte er als Eremit in dem Schlosse Padma, weilt aber seit etwa einem Jahre in England und teils in Amerika und ist damit beschäftigt, seine Bücher und die Biographie seines Vaters herauszugeben.

NEUE FREIE PRESSE, Wien, 15.11.1913

Der Einsiedlerpreis

Von dem Inder Rabindranath Tagore, dem gestern in Stockholm der literarische Nobel-Preis zugesprochen wurde, hat die abendländische Kulturwelt bisher so gut wie gar nicht gewußt, und die Nachschlagewerke wissen von ihm wenig mehr zu erzählen, als daß er in Kalkutta geboren ist, daß er lange Jahre hindurch als Einsiedler gelebt hat und daß er seine religiös mystischen Gesänge "Gitanjali" aus dem Indischen selbst ins Englische übersetzte. Von den vielen Überraschungen, die literarische Preisrichter bereits der großen Öffentlichkeit bereitet haben, ist diese Preiszuerkennung gewiß nicht die geringste. Den Mitgliedern der

Stockholmer Akademie soll nicht im entferntesten nahegetreten, ihre Unparteilichkeit und ihre Gesinnungsfestigkeit durchaus nicht angezweifelt werden; aber auffällig ist es immerhin, daß diese literarischen Königsucher den schimmernden Goldreif auf ein Haupt setzen, das bisher beinahe der ganzen lesenden Welt unsichtbar geblieben ist und dessen Konturen auch die wenigen, die seiner ansichtig wurden, nicht allzu deutlich ausnehmen konnten, weil sich mystische Schleier um dasselbe woben. Weltfremde Einsiedler haben einen Einsiedlerpeis zuerkannt. Aus uns spricht keineswegs etwa gekränkter Nationalstolz, weil die Nobel-Preis-Richter unseren Landsmann Rosegger, der heuer als Anwärter viel genannt wurde, zur Seite geschoben haben. Rosegger gehört wirklich zu jenen, denen das Gelesenwerden wichtiger ist als das Gelobt- und Gekröntwerden. Aber Volkesstimme ist dieser Richterspruch sicher nicht, und auch mit den sozialen Tendenzen der Nobel-Stiftung wird dieser literarische Oktroi nicht leicht zu vereinbaren sein. Der skandinavische Norden sehnt sich nach Indiens Farbengluten und tropischen Mysterien. Ein Fichtenbaum steht einsam usw. Ihm ist die Umarmung mit der Palme diesmal geglückt. Die weiten Volksschichten aber werden mit diesem Richterspruch wenig oder gar nichts anzufangen wissen, und es ist kaum anzunehmen, daß Rabindranath Tagore, der Nobel-Preis-Gekrönte, den Weg in die große Leserwelt des europäischen Westens finden wird. Ein junger Wiener Gelehrter und Schriftsteller, Herr Max Hayek, bekannt durch seine Studien über Walt Whitman, hat uns einiges über Tagore und sein Werk erzählt....

... Europa, soweit es ihn überhaupt kennt, ist auf zwei dünne Gedichtbändchen angewiesen, die in englischer Sprache erschienen sind, aber auf Hindostanisch hat der jetzt Zweiundfünfzigjährige Romane und Theaterstücke in schwerer Menge geschrieben. In seinen Gedichten überwiegt die Freude an der Form, am Rhythmus, am rein Musikalischen, seine Gedankenwelt gehört dem Buddhismus an, trotzdem oder weil er von sich sagt, daß er keinem System, keinem Glauben, keinem Dogma zuschwöre, alles Heil in der Weltabgewandtheit und der Selbstversenkung erblicke. Dies ist der neueste Nobel-Preis-Träger, dessen literarischer Pate in der Stockholmer Akademie Per Hallström gewesen sein soll und der jetzt in London, dem europäischen Mekka aller Schwärmer und Sektierer, lebt. Ob nur die exotische Buddhistenmode Rabindranath Tagore den Preis verschafft hat oder ob nicht vielleicht auch Englands Indienpolitik die Krönung des bengalischen Dichters gern sah, bleibt das Geheimnis der Stockholmer Preisrichter, die einen neuen Lord Byron geschaffen haben: „Ich erwachte eines Morgens, und siehe da, ich war berühmt."

BÖRSENCOURIER, Berlin, 15.11.1913

Der Träger des Nobelpreises

Über den indischen Dichter Rabindranath Tagore, der den diesjährigen Nobelpreis für Literatur erhalten hat, schrieb vor einigen Tagen Basanta Koomar Roy in der in Chicago erscheinenden Zeitschrift "Open Court": Der Ruhm des Dichters Rabindranath Tagore hat längst die Grenzen seines Vaterlandes überschritten und sich in der westlichen Welt verbreitet. Tagore ist ohne Zweifel der größte aller lebenden indischen Dichter. Seine Dichtungen sind in Indien sehr beliebt und haben auf die Geistesrichtung und die geistige Entwicklung der modernen Indier einen tiefen, nachhaltigen Einfluß ausgeübt. Haben doch sogar abendländische Kritiker das gewaltige Genie dieses Dichters von Gottes Gnaden erkannt und anerkannt; der Engländer Yates berichtet, daß ihn seit zehn Jahren ein Bändchen Gedichte von Tagore überallhin begleite. Mehrere englische Schriftsteller haben sich, um die Schönheiten jener Dichtungen in der Ursprache schätzen zu können, eigens dem Studium der bengalischen Sprache gewidmet.... Einige seiner Jugendbildnisse zeigen eine ausgesprochene Ähnlichkeit mit dem Christustypus: tiefer Blick, breite Stirn, lang wallendes, lockiges Haar, edel geformte Nase, schön gebildetes Kinn, zarte, schöne Hände, mildes, freundliches Lächeln, anziehendes Wesen; das alles zusammen macht ihn zu einer außerordentlich reizvollen Persönlichkeit. Wer ihn näher kennen lernt, hat sofort die Empfindung, daß er es mit einem geistig hochstehenden Manne zu tun habe. Rabindranath Tagore ist ein vielseitiger, auf allen Gebieten des Wissens beschlagener Mann: er ist ein tiefer, philosophisch geschulter Denker, ein gelehrter Historiker, ein genialer Komponist, ein scharfsinniger Erzieher und Jugendbildner, ein tüchtiger Journalist. Am bedeutendsten aber ist er auf dem Felde der Dichtung. Er ist der Dichter der Liebe: in rauschendem Strome schießt die Liebe aus seinem Geiste auf; er besingt die Liebe in all ihren vielfachen Ausdrucksformen: die Mutterliebe, die Kindesliebe, die Gattenliebe, die Liebe des Mannes, der ein Sklave seiner Sinne und seiner Sinnlichkeit ist. Alle diese Empfindungen bringt er mit einer an ... Théophile Gautier erinnernden lyrischen Zartheit zum Ausdruck. In seinen Dichtungen vereinigen sich die dichterische Erhabenheit eines Shelley, die üppige Phantasie eines Keats, der heiße Schönheitsdrang eines Tennyson und die mystische Inbrunst eines Thomas a Kampis..." Es mag noch darauf hingewiesen werden, daß des indischen Dichters Kandidatur für den Nobelpreis planmäßig vorbereitet worden ist: vor einigen Monaten schon veröffentlichten englische Zeitungen längere Auszüge aus seinen philosophischen Dichtungen, wobei sie ihn als einen der größten Dichter des Jahrhunderts bezeichneten...

TAGEBLATT, Prag, 16.11.1913

Rabindra Nath Tagore, der Nobelpreisträger

Der bekannte englische Maler und Zeichner William Rothenstein war vor etwa einem Jahr in Indien, und hier wurde seine Aufmerksamkeit auf einen Dichter gelenkt, der bei seinen indischen Landsleuten die höchste Verehrung genoß, den aber die offiziellen Kreise nicht zu beachten scheinen. Dieser gefeierte Nachfahr der großen Poeten der Sanskritliteratur war Rabindra Nath Tagore, der jüngste Nobelpreisträger. Der Maler bestimmte den Dichter, der sich bisher in stiller Abgeschlossenheit und einsamer Versenkung gehalten hatte, mit ihm nach England zu kommen, und so erschien denn „das Licht aus dem Osten" zum ersten Mal vor einer europäischen Versammlung, auf dem Religionskongreß in Paris. In London wurde er als Indiens berühmtester Sänger gefeiert, und besonders der irische Poet W.B. Yeats war von den Dichtungen, die Tagore selbst in seinem fließenden und eleganten Englisch übersetzte, so entzückt, daß er eine englische Ausgabe von seinen Dichtungen unter dem Titel "Gitanjali", d.h. Sangesopfer veranstaltete und mit einer schönen Würdigung einleitete. Das Buch, das dem eigentlichen Entdecker Rothenstein gewidmet ist, machte großes Aufsehen; die Auflagen folgten einander ununterbrochen, und der Inder hat die beste Aussicht, einen Welterfolg in englischer Sprache zu erringen, wie früher der Perser Omar Chajjam, und wie dieser ein britischer Klassiker zu werden. Auch in Amerika ist Rabindra dann aufgetaucht, hat auch dort mit seiner sanften wohllautenden Stimme seine Lieder vorgetragen und in Kirchen über indische Philosophie gesprochen, und überall, wo der Mann vom heiligen Strome erschien, ging ein seltsamer Zauber von ihm aus; man bewunderte die schöne hochgewachsene Erscheinung mit dem grauen Haar und Bart, dem fremdartigen Kostüm, und so mancher hielt ihn, wie seine Landsleute, für einen Heiligen, wenn er, die Hände über der Brust gefaltet, in den großen dunklen Augen ein innerlich glühendes Seelenfeuer dahinschritt.

Dieser stille Mystiker, den nun so plötzlich der Spruch der Stockholmer Akademie aus dem Schatten frommer Andacht und beschaulicher Ruhe in das grelle Licht der weitesten Öffentlichkeit gerückt hat, ist im Jahre 1861 zu Kalkutta geboren. ... man rühmt seinen von ihm selbst in englische Prosa übersetzten Gedichten im Original eine Feinheit des Rhythmus, eine Zartheit der metrischen Gestaltung und Glut der Farbe nach, die in einer fremden Sprache nicht wiederzugeben sind. Wir finden in dem Inhalt seiner Gesänge die altindische Mystik, das Eingehen der Seele in Gott, der als der Schöpfer alles Lebens allgegenwärtig ist, und die Unsterblichkeit alles Irdischen, das in neuen Formen wieder ersteht und den Tod überwindet, in einer sehr eigenartigen, realistisch beobachtenden Form und in einem modernen Geiste der Tatkraft und des Lebensmutes ausgedrückt. So mag sich seine Kunst mit manchen literarischen Strömungen der Gegenwart, mit Maeterlinck und Bergson berühren, und so sich ihr großer Erfolg erklären.

NEUESTE NACHRICHTEN, Leipzig, 22.11.1913

Tagore und Rosegger

Die Ausgrabung der indischen Wundergröße zur Verwendung des diesjährigen Nobelpreises für Literatur hat in der ganzen gebildeten Welt ein befremdliches Kopfschütteln hervorgerufen, das sich immer noch nicht gelegt hat. Die Frage, warum Rabindranath Tagore über unseren Peter Rosegger triumphieren mußte, hat verschiedene Auslegungen gefunden, darunter die von tschechischer Seite mit heulendem Triumph aufgestellte Behauptung, sie hätten die Verleihung des Preises an ihren „Erzfeind" Rosegger zu hintertreiben gewußt. Wenn man nicht den über die Preisverteilung entscheidenden Mitgliedern der Stockholmer Akademie einen Vorwurf hätte machen wollen, der jedem eine tödliche Beleidigung erscheinen müßte, so hätte man diese Behauptung als eine tschechische Lüge, die ja nicht die erste aus dem Lande der Wenzel wäre, zurückweisen müssen. Ein solches Maß von Unbildung und Ungerechtigkeit hätten wir einer angesehenen Körperschaft des uns stammverwandten schwedischen Volkes aus eigenem Antriebe niemals geglaubt zutrauen zu dürfen....

BÖRSENCOURIER, Berlin, 29.11.1913

(Der folgende Auszug ist einem ausführlichen Bericht entnommen, der ebenfalls in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 8.12.1913 erschienen ist.)

Bei Rabindra Nath Tagore zu Gast: Ein Besuch des Prinzen Wilhelm von Schweden in dem indischen Heime des Dichters

Prinz Wilhelm von Schweden... hat im vorigen Jahre eine längere Reise durch Indien unternommen. Als Frucht dieser Indienfahrt erscheint jetzt ein Buch unter dem Titel „Wo die Sonne leuchtet", in dem der Prinz die Eindrücke, die er von Land und Leuten empfangen, niedergelegt hat. Eines der interessantesten Kapitel des ganzen Buches ist einem Besuche bei dem durch die Verleihung des Nobelpreises zu Weltruhm gelangten indischen Dichters Rabindranath Tagore gewidment. Prinz Wilhelm zählt

die Stunden, die er als Gast des indischen Dichters in dessen Heim verbringen durfte, zu den köstlichsten seiner ganzen Indienfahrt. „Ich danke es einem Zufall", so führt der Prinz aus, „daß ich die Bekanntschaft des indischen Dichters Rabindranath Tagore machen durfte..."

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE 11, I (1913/14), S. 517

Der Nobelpreis für Literatur

Zum ersten Male ist der Nobelpreis für Literatur einem außereuropäischen Schriftsteller verliehen worden, dem Inder Rabindranath Tagore, von dessen wirklicher dichterischer Art die eben (bei Kurt Wolff in Leipzig) erschienenen „Hohen Lieder" (Gitanjali), wie wir hoffen, keinen Begriff geben, da sie in nichts über feine, aber schwächliche Stimmungsbilder hinausgehen, und nicht einmal eine Größe fünften oder sechsten, geschweige ersten Rangs vermuten ließen. Diese Preisverleihung macht auf Fernerstehende einen snobistischen Eindruck. Sie zweifeln sehr, daß sie den Absichten des Stifters entspricht. Es scheinen bei der Verleihung des Literaturpreises sonderbare Einflüsse, Strömungen, Gegenströmungen, Rücksichten, Eifersüchteleien, Verstimmungen persönlicher und politischer Natur zu obwalten. Der Inder scheint ein in letzter Stunde vorgeschobenener Verlegenheitskandidat. Warum ehrte man nicht Peter Rosegger, dessen großartige Wirkung als dichtender Volkserzieher über jeder Parteikritik und nationaler Borniertheit steht? Wenn dem Preiskomitee unbekannt gewesen sein sollte, daß Dänemark in Pontoppidan einen Dichter von europäischem Rang besitzt, so konnte es sich auf das Wort vom Propheten im eigenen Lande berufen. Aber wenn die Verleihung an den Iren Yeats aus politischen Gründen inopportun schien, kennt kein Mensch in Dänemark den Namen Spitteler? Wenn irgend einer, erfüllt der Dichter des Ptometheus, der Extramundana und des Olympischen Frühlings sogar die an sich fatale, weil jedem dilettantischen Mißverständnis Vorschub leistende Forderung des Stifters „idealistisch" zu sein.

NEUE FREIE PRESSE, Wien, 30.1.1914

(Vortrag Frederic van Eedens über Tagore)

Im Kunstsalon der Hellerschen Buchhandlung hielt gestern Hollands bedeutendster Dichter, Frederic van Eeden, der in seiner Heimat auch als kühner Sozialreformator bekannt ist, einen Vortrag über den indischen Poeten T a g o r e. Der Indier Tagore hat bekanntlich vor kurzem zur Überraschung des ganzen europäischen Publikums den Nobel-Preis erhalten. Van Eeden wurde als geistiger Urheber dieser Ehrung bezeichnet. Bescheiden lehnte er aber heute dieses Verdienst ab. Er gab zu, als Erster Tagores Bücher nach Schweden gebracht und dort bekannt gemacht zu haben, meinte jedoch, daß die indische Reise eines schwedischen Prinzen mehr zu der Veleihung des Preises beigetragen haben mochte. In Indien genieße Tagore eine ungeheure Popularität und eine fast königliche Verehrung. Seine Lieder sind tief ins Volk eingedrungen. In Kalkutta könne man seine Verse auf der Straße von Lastträgern hören. Eine solche Popularität sei in Europa für einen Poeten überhaupt undenkbar. Europa habe keinen Grund, über die Ehrung Tagores gewissermaßen ungehalten zu sein. Die Verachtung des Orients habe sich bei uns anläßlich der Auszeichnung Tagores wieder gezeigt. Diese Verachtung ist nach Van Eedens Überzeugung sehr unbegründet. Für ihn gelte noch immer der Satz: ex oriente lux. Die europäische Kultur sei ja in manchem der orientalischen überlegen. Aber diese Überlegeneheit sei äußerlich... Das Publikum dankte dem holländischen Dichter und Sozialreformator für seinen interessanten Vortrag durch lebhaften Beifall.

DIE NEUE LITERATUR, Nr. 1, Juni 1916, S. 1

Frederik van Eeden, „Rabindra Nath Tagore: Der indische Nobelpreisträger"

Rabindra Nath Tagore hat den Nobelpreis erhalten. Die Kommission in Stockholm hat den Würdigsten gewählt, den einen, von dem ich sagen möchte: Er zeigt sich wahrlich gottbegnadet. Wird jemand mich verstehen, wenn ich sage, daß die Nachricht von der Krönung des fernen indischen Dichters durch eine Gruppe von Gelehrten und Männern des praktischen Lebens mich erschüttert hat, daß ich heute gehe wie im Traum, und über die stets sich mehrenden Wunder der Welt erstaune? Wird jemand an meinen Ernst glauben, wenn ich behaupte, dieses Ereignis sei bei weitem das

wichtigste aller, die das zwanzigste Jahrhundert uns bisher gebracht? O Freude, o Wunder! Es lebt auf dieser Erde ein König, ein wirklicher echter König - nicht so ein heraldischer König, der sich zu dem wirklichen Könige verhält wie ein heraldischer Löwe zu einem wirklichen - nein! ein wahrhafter Menschenkönig, groß durch Liebe, durch Schönheit, durch Lauterkeit, durch Weisheit und Begabung.

Als ich "Gitanjali" gelesen, da wußte ich, daß ich auf der Welt einen Bruder hatte, einen königlichen Bruder, - und wundersüß war mir die Empfindung, daß es wirklich einen gab auf der Welt, der mir so überlegen in den Dingen, die ich am höchsten schätze, und die mir am wichtigsten sind. Ob diese Empfindung nun Hochmut oder Demut heißen muß, das ist mir gleich - sie war einmal so. Ich war glücklich, einen Meister gefunden zu haben, einen, den Gott offenbar mehr begnadet hat als mich.

Und wenn die Stockholmer Professoren mich gefragt hätten, wem sie diese schwere Goldkrone aufsetzen könnten, ohne ihm zu schaden, so hätte ich gesagt: „Wenn Ihr einen Dichterkönig sucht, dem durch Eure Wahl nicht geschadet werden kann, weil er schon ein wirklich königlicher Mensch ist, so ehret den Tagore!" Und das Unglaubliche ist geschehen, die für die Krönung zuständigen Herren haben „Amen!" gesagt zu meinem Gedanken.

Die ganze Bedeutung der Verleihung ist heute noch kaum zu übersehen. Jeder, der unsere heutige Weltkultur mit weitschauendem Blick betrachtet, muß zugeben, daß okzidentalische und orientalische Kultur einander brauchen und einander ergänzen müssen. Im Okzident nimmt das praktische materiell-gesellschaftliche Leben einen gewaltigen Aufschwung, aber die Transzendenz, die Weihe, die Glaubenseinheit, die noch im Mittelalter alle Schichten der Gesellschaft durchdrangen, sind zurückgeblieben. Im Orient ist die religiöse Weisheit, die Beschaulichkeit, das Zusammenleben mit der Gottheit, das uns so fremd geworden ist, in seinem wahren Wesen besser erhalten. Und nun, zum ersten Mal in der Geschichte der modernen Kultur, hat eine offizielle Anerkennung dieser orientalischen Überlegenheit stattgefunden.

Dieser Vortrag erscheint in ausführlicher Form in Das literarische Echo (1913), woraus im Text zitiert wurde.

3. REZEPTION: BESUCH

BERLINER TAGESZEITUNG, 7.6.1921

Rabindranath Tagore in München

Der indische Philosoph und Dichter Rabindranath Tagore ist am Samstag nachts in München eingetroffen. Er wird morgen Dienstag, abends 1/2 8 Uhr, im Auditorium maximum der Universität einen Vortrag in englischer Sprache halten. Zu dem Vortrag haben nur die Studenten und die von Rabindranath Tagore persönlich Eingeladenen Zutritt. Rabindranath Tagore beabsichtigt, einige Zeit in München zuzubringen.

Wie ein leuchtender Meteor ist vor 7 1/2 Jahren der Name Tagores, des bengalischen Dichters, aus dem Osten aufgetaucht und hat damals, umglänzt von dem Ruhm des Nobelpreises, das Abendland für seine dichterischen Schöpfungen gewonnen. Heute ist Rabindranath Tagore längst eine Weltberühmtheit, und man verzeichnet die Reisen, die der indische Denker und Dichter in Europa von Land zu Land unternimmt. Seine Bücher werden in alle Kultursprachen übersetzt; aber man weiß trotzdem nicht eben viel über den Weltweisen aus dem fernen Inderland, dem es wie keinem anderen gelungen ist, eine Brücke vom orientalischen zum abendländischen Kulturkreis zu schlagen...

NEUE FREIE PRESSE, 7.6.1921

Rabindranath Tagore in Darmstadt

Von befreundeter Seite wird uns geschrieben: Der indische Dichter Rabindranath Tagore wird am 8. 6. in Darmstadt eintreffen und dort als Gast des früheren Großherzogs von Hessen fünf Tage verweilen. Tagore bereist Deutschland, weil er den Wunsch hegt, eine lebendige Fühlung mit dem deutschen Volke herzustellen, und weil er erkannt hat, daß er für sein völker-

verbindendes Wirken gerade in Deutschland Verständnis und werktätige Förderung finden kann. Er ist ein Feind jeder Schaustellung, jeder Reklame; als einfacher indischer Weiser möchte er am liebsten von Haus zu Haus gehen, mit allen Kreisen des deutschen Volkes in Verbindung treten, um so dessen Denken und Fühlen seiner Heimat mitzuteilen, das Band zwischen Orient und Okzident neu zu knüpfen. Dies ist aber begreiflicherweise unmöglich. Tagore muß bald wieder nach Indien heimkehren und der Besuch auch nur der größeren Städte würde zu viel Zeit in Anspruch nehmen. Daher hat er das Anerbieten des früheren Großherzogs von Hessen angenommen und will nun in Darmstadt einen kurzen Halt machen, damit alle jene, die für seine Pläne Interesse haben, die wie er nach etwas Neuem, Höherem streben und einsehen, daß eine wirkliche Gesundung unserer Gesellschaft nur durch das Anderswerden der Menschen, durch Verinnerlichung herbeizuführen ist, ihn sehen und ihn sprechen hören können. Graf Hermann Keyserling, der Leiter der Schule der Weisheit in Darmstadt, der Tagore schon seit Jahren kennt und dessen geistiges Streben mit jenem des indischen Dichters in vielem übereinstimmt, hat sich Tagore zur Verfügung gestellt. Keyserling verspricht sich sehr viel von diesem Besuche, er hofft, daß viele nach Darmstadt pilgern werden, und will von sich aus dafür sorgen, daß alle, die kommen, Tagore sehen und seine Persönlichkeit auf sich einwirken lassen können. Darauf kommt es bei Tagore besonders an, daß man den Mann sehe, ihn sprechen höre. Einzelunterhaltungen, Diskussionen oder gar Konsultationen können bei dem zu erwartenden großen Andrang natürlich nicht in Frage kommen; schon jetzt wird die Schule der Weisheit täglich mit Hunderten von Anfragen überschwemmt. die Schreiber erbitten Ratschläge, senden Manuskripte von Dichtungen ein. Um diesen Ansturm zu bewältigen, müßte Tagore einige Jahre in Darmstadt leben. Auch spricht er von europäischen Sprachen nur Englisch, so daß es scheinen möchte, als könnten nur jene, welche Englisch verstehen, von ihm Nutzen ziehen. Keyserling ist nicht dieser Ansicht; für ihn bedeutet Tagore als Mensch so viel, daß er sich von der bloßen Begegnung, von der Atmosphäre, die der Dichter mit sich bringt, Bereicherung verspricht für alle jene, die als Empfangende nach Darmstadt kommen wollen. Tagore soll auf die ihm kongeniale Art wirken, in kleinem Kreise in den Gärten Darmstadts und im Hause des Großherzogs Besuche empfangen und zu ihnen sprechen. Briefliche Anfragen können von der Geschäftsstelle der Schule der Weisheit nicht beantwortet werden, man lasse sich aber in die in der Schule ausliegende Liste eintragen und sichere sich rechtzeitig ein Zimmer in Darmstadt.

MÜNCHNER NACHRICHTEN, 8.6.1921

Rabindranath Tagore

Der berühmte indische Dichter und Nobelpreisträger am Katheder der Münchner Universität! Dieses Ereignis war, einen Abend lang, von mehr als symbolischer Bedeutung; es war eine Tat! Die Tat eines Freundes der Unterdrückten, zu denen wir Deutsche uns nunmehr zu zählen haben, entsprungen der schönen Unbefangenheit des Philosophen, der selber zu sehen und (ohne die englische Brille) zu urteilen wünschte, und zugleich einem warmen Herzensimpuls gehorsam, von dem wir dem deutschen Geist noch kostbare Früchte erhoffen dürfen; denn Tagore beabsichtigt nichts geringeres, als deutsche Gelehrte für die indischen Universitäten zu gewinnen, um sie von der englischen Vormundschaft im Geiste unabhänging zu machen, und wir hoffen, daß er Mittel und Wege kennt, um dies, Englands ungeachtet, Wirklichkeit werden zu lassen: solche Bestätigung von außen tut uns Deutschen mehr als andern not von jeher.

Tagore sprach gestern über die Botschaft der Wälder und die Seele Indiens vor dem bis zum letzten Platz gefüllten Auditorium Maximum. Seine würdevolle Erscheinung, die ergrauten langen Haare, der gepflegte Bart, die tiefen glänzenden Augen in dem gebräunten Antlitz mit der sanft gebogenen Nase, endlich das schöne talarförmige graue Gewand - dies alles ist aus tausend Abbildungen illustrierter Zeitschriften bekannt geworden, und dennoch übt es in lebendiger Gegenwart, bewegt von dem eigenartigen Rhythmus einer fremden, jahrtausende alten Kultur und einer überragenden Persönlichkeit einen seltsamen Zauber. Überrascht werden viele gewesen sein über die zu einer so ernst getönten Erscheinung irgendwie kontrastierende helle Stimme, die in tadellosem Englisch, hie und da abschweifend in die singende Rhetorik indischer Strophen und Worte, den hohen Raum ohne große Mühe füllte.

Was Tagore zu sagen wußte in wenig Worten wiederzugeben, dürfte nicht leicht sein, doch zog sich - so viel sei angedeutet - durch seine Ausführungen, ob er vom Dualismus und der daraus resultierenden Selbstbehauptung oder im Gegensatz dazu von Hingabe und Einheit mit dem All redete, immer wiederkehrend die Mahnung zur Liebe, zur Vereinigung mit der Natur, zur Abkehr von aller Gewalt! Er benannte die drei Gesichter der Wirklichkeit: das der Erscheinung, des Wissens und dasjenige, welches man mit Freuden aus jener liebenden Durchdringung erfährt, in welcher es den Sinn der Welt sieht. Einen Vergleich indischer Dramen mit denen Shakespeares im Punkte des szenisch-seelischen Motivs der Wälder, ihrer Stimmung und Erlösungsgewalt, folgte eine Betrachtung über die Aufgabe des indischen Geistes, die Tagore - in merkwürdiger Parallele zu Dostojewsky, der ähnliches für das russische Christentum erhoffte - in der Versöhnung der verschiedenen Religionen (Buddhismus, Islam, Christentum) sieht - fürwahr eine Aufgabe, wie sie höher nicht zu denken und wie sie dem, aller Gewalt abholden, auf liebende

Durchseelung und Verkörperlichung sinnenden indischen Geist gewiß tief gemäß ist.

Tagores Botschaft war eine Botschaft des Friedens, eine Botschaft der Liebe. Seinen tiefen, von eindringlichen Gesten begleiteten Worten und der wunderschönen, wie ein Ritual klingenden indischen Melodie, mit der er seinen Vortrag schloß, entsprach es aufs edelmütigste, daß er, zum Beweis seiner aufrichtigen Freundschaft für unser erniedrigtes Deutschland, die Summe von 10 000 Mark für unsere hungernden Kinder stiftete, wofür ihm nicht weniger als für sein Kommen und seine Worte brausender Beifall wurde. Möge Tagore unser Freund bleiben. Und möge Deutschland es besser als früher verstehen, sich seine Freunde zu erhalten und neue zu gewinnen!

GEGNER, Nr. 2, 1920/21, S. 339-340

A. Eggebrecht, „Tagore in Berlin"

Absterbende Klassen haben keine Fruchtbarkeit mehr.

Ihre Taten werden Untaten. Erlogene Sentiments ersetzen die natürliche Erkenntnis. Aus Erlebnissen sind Sensationen geworden.

Erlebnis schafft etwas Fortlebendes. Sensation aber ist Totgeburt. Also braucht man häufige Abwechslung. Vorgestern empfand man den Untergang des eigenen, nahen Abendlandes mit wollüstigem Schauder voraus. Tröstete sich gestern mit der unverstandenen, um so rascher „populären" Relativität aller Erscheinung.

Und endlich hat Europa, Deutschland, Berlin wieder sein aktuelles Ereignis. Tagore liest in der Aula der Berliner Universität. Der östlich entfernte Gott des literarischen Snobismus trat leibhaftig unter uns, Triumph zu sammeln.

Er tritt in Erscheinung als Weltmensch, universal, hat scheinbar allen etwas zu sagen.

Er ist wirklich bestimmt kein Semit. Das macht den Ur-Arier hakenkreuzfähig, wenn schon sein Pazifismus Bedenken erregen sollte.

Der eben macht ihn allen demokratisch gehemmten Bürgerlichen lieb und wert. Er ist „Könner" und das entscheidet bei ihnen allen.

Wir lehnen diesen Könner ab.

Die „liebevoll versenkte" Art seiner Stimmungen kann nur der für wesentlich nehmen, den keine Aufgabe zwingt, alles in eine lebendige Beziehung zu ordnen. Der nichts zu tun vor sich sieht.

Er schrieb ein Drama der verworrenen Seele, die keine endgültige Einstellung zum Dasein findet, aber zweifelnd nach dem Absoluten immer noch in der bestehenden Weltordnung sucht. Diese Zwecklosigkeit hat er mit einer Inbrunst geschildert, die hinreißen würde, wäre sie mit lebendiger Kraft verbunden; und mit einer Fähigkeit, naheliegende Abstraktionen zu meiden, die kaum einer unserer modernen intellektuellen aufbringt.

In „Das Heim und die Welt" versucht er, abgenutzte menschliche Beziehungen politisch zu erweitern, zu erfüllen.

Hier (und in ein paar politisierenden Broschüren) will der unklare Ekstatiker Stellung zur Zeit und lebendigen Dingen finden. Er kneift. Er wird Pazifist. Nicht umsonst wird das Buch vom Bürger so sehr geliebt - weil in seiner Objektivität alle Parteien recht haben.

Das gerade ist seine Schwäche.

Der Pazifist will Ruhe für seine Ungestörtheit. Wie die Menschen leben, ist eine sekundäre Frage. Hauptsache, daß sie ruhig leben. (Darum scheitert rein äußerlich der gewalttätige Nationalist in dem Buche, das der berüchtigte Julius Bab ein antinationalistisches Bollwerk nennt.)

Rabindranath hat ein Balsam-Gemüt, das nichtssagende Beziehungen über Erdteile hin ausspinnen will, so wie jener Julius über die Berliner Vorstädte.

Er las in der Aula der Berliner Universität. Die Blätter loben seine Stimme, die großen Augen, die strahlende Iris. Bilder zeigen die seltsame Kleidung, den bedeutenden Bart.

Damen fielen erdrückt in Ohnmacht. Tausende hörten zu, ohne ein Wort zu verstehen. In der Hand eines aufgeputzten Greises zitterte ein ängstliches Manuskript. Die Iris strahlte zuweilen, strahlte öfter am Manuskript. Filme wurden gedreht. Die Sensation war fertig.

Ein Auto brachte und holte den Fremden, der Deutschland für die wertvollste europäische Nation halten soll. Er gibt vor, hierhergekommen zu sein, um es kennen zu lernen. Mir scheint, er kennt die Not seiner Heimat nicht einmal.

Sipo bahnte den Pfad durch schaugierigen Ästhetenpöbel. Ob der Friedliche unter solcher Bedeckung sich schämte?

Ein Deutschland hat er wirklich gesehen!

Der Pazifismus wird selbst nie die Kraft aufbringen, Gegner zu sein. Solange es eine Sipo ihm ermöglicht, wird er versuchen, die faule Welt versöhnlich zu überschleimen. Die Notwendigkeit zu kämpfen Übersehen, ablehnen, schon weil das seidige Haupthaar des weisen Inders dabei zerzaust werden könnte.

4. REZEPTION: 1961

DER KURIER, Berlin, 5. Mai 1961

Flüstern der Seele

Vor 100 Jahren wurde in Kalkutta der große indische Dichter und Religionsphilosoph Rabindranath Tagore geboren, der, 1913 mit dem Nobelpreis ausgezeichnet, mit einem Schlage Weltberühmtheit erlangte. Er entstammte einer begüterten Brahmanenfamilie und wurde modern erzogen, so daß er durch seine Herkunft wie durch seine Bildung bestimmt war, die Rolle eines Mittlers zwischen Orient und Okzident zu übernehmen. Er übertrug seine in bengalischer Sprache geschriebenen Dichtungen selbst ins Englische - und in dieser Sprache traten sie ihren einzigartigen Siegeszug um den Erdball an. Selbst in dem reichinstrumentierten Orchester der berühmten zwanziger Jahre erregte seine exotische Poesie auch die Aufmerksamkeit des deutschen Publikums. Seine Dramen wie „Das Postamt" (in Jürgen Fehlings Inszenierung) und „Der König der dunklen Kammer" behaupteten sich in dem expressionistisch bestimmten Spielplan der deutschen Bühnen. Sie waren selbst Expression, Ausdruck eines weltweiten und weltoffenen Humanismus, nach dem auch der deutsche Expressionismus strebte. Tagore, mehr als ein Dichter, war ein Menschenfreund, ein Weiser aus dem Morgenlande. Als er 1941 achtzigjährig starb, war sein Werk in Deutschland totgeschwiegen worden - die Nazis hatten Tagore nicht vergessen, daß er mit allem Nachdruck für die verfolgten Juden eingetreten war. Sein Werk, das über 100 Bände umfaßt, ist auch heute noch nicht ausgeschöpft. Seine Dichtungen sind lyrisch und dramatisch, religiös und philosophisch, wie auch seine philosophischen Bücher poetisch gehalten sind. Sie verkünden die Liebe zur Welt und zu Gott. Er will, ohne jeden engen Nationalismus, sein Volk frei von übler Tradition erziehen. Das Geld, das seine Bücher erzielten, führte Tagore seiner 1901 gegründeten Hochschule zu, an der Tagore mit der jungen indischen Avantgarde seine sozial-reformatorischen Pläne diskutierte...

DER TAGESSPIEGEL, Berlin, 6. Mai 1961

Sänger der Duldung und Nächstenliebe: Zum 100. Geburtstag des indischen Dichters Rabindranath Tagore (Hilde Spiel)

Mit dem Poeten, Propheten und Pädagogen, der vor hundert Jahren geboren wurde und vor zwanzig Jahren starb, trat Indien in das Bewußtsein Europas. Tagore war nicht der erste Dichter seines Landes, dessen Weisheit und Wortkunst Einfluß auf den Westen gewann. Goethe hatte die „Sakuntula" des indischen Dramatikers Kalidasa verehrt, Schopenhauer die Lehre von der Seelenwanderung und Lebensverneinung, wie sie in den Veden niedergelegt ist, bewundernd aufgenommen. Aber dies waren große Geister, die sich über Raum und Zeit hinweg mit Gedanken befreundet hatten, deren verschlüsselte Eigenart nicht allgemein zugänglich war. Rabindranath Tagore wirkte, in seiner Gegenwart, weit über die Grenzen Indiens hinaus, und er wirkte ins Volk, das eigene und jedes fremde. Heute noch ist sein Name der erste, vielleicht der einzige, den auch bei uns jeder Gebildete zu nennen wüßte, wenn von indischer Dichtung die Rede ist. In den zwanziger Jahren, als sein Werk in allen europäischen Sprachen verbreitet war, trug er die Rolle eines moralischen Präzeptors und humanitären Vorbilds der Menschheit - eine Rolle, die seither unbesetzt blieb...

Tagores deutscher Ruhm hat ihm nur Genugtuung verschafft. Schon 1921 konnten seine gesammelten Werke in acht Bänden erscheinen, und selbst wenig zugängliche Schriften wie seine philosophische Studie „Sadhana" (Der Weg zur Vollendung) wurden viel beachtet, wiewohl deren versöhnliche, allem Völker- und Rassenhaß abgeneigte Lehre nicht befolgt wurde...

Im Ausland galt er als Verkünder einer allgemeingültigen, westöstlichen Ethik, als Dichter inniger Liebeslieder, zarter Kinderreime und romantisch-symbolischer Dramen. Indien war er mehr. Er war ein Bahnbrecher der bengalischen Literatur, der den formalen sanskritischen Stil, welcher bisher im Schwunge gewesen war, aufgab und durch einen lockeren, freien und wandelbaren ersetzte...

BERLINER STIMME, 13. Mai 1961

Weiser, Dichter und Weltbürger: Zum 100. Geburtstag von Rabindranath Tagore

Die Welt feierte in diesen Tagen den indischen Weisen und Dichter Rabindranath Tagore, der vor 100 Jahren in Kalkutta geboren wurde... 1921 besuchte er auch Deutschland und Berlin, hielt Vorträge, ein ehrwürdiger Weiser und Weltbürger. Seine Wirkung war damals groß, besonders unter der Jugend. Dann aber ließen die politischen Ereignisse ihn in Vergessenheit geraten. Seine Werke der Toleranz und Menschlichkeit waren nicht mehr genehm und wurden nicht neu aufgelegt. Jetzt erscheinen sie wieder zu seinem 100. Geburtstag in deutscher Sprache...

FRANKFURTER RUNDSCHAU, 19. Juni 1961

Prediger des Humanen: Eine Tagore-Feier in Frankfurt

... In den zwanziger Jahren wurde das Werk Tagores in Europa entdeckt; er bereist Europa, kommt nach Berlin, Darmstadt - die Bilder zeigen ihn mit weißem Bart in Graf Keyserlings „Schule der Weisheit." Die Begegnung des Westens mit seinem Werk war nicht immer frei vom Anflug des Sensationellen. Der sublime Humanismus des universalen Geistes erregte in Europa einiges Aufsehen. So erlebten seine lyrisch-romantischen Dramen wie die stets eine Verbindung zu Naturhaftem postulierende Lyrik im Westen große Erfolge...

5. KURT-WOLFF-VERLAG: AUSZÜGE AUS DEN VERLAGSKATALOGEN

Gelbe Beiblätter, WB, 1.Jg., 1913/14, S. 79.

Den NOBELPREIS erhielt
RABINDRANATH TAGORE

Soeben erschien seine Dichtung

GITANJALI
(SANGESOPFER)

In deutscher Nachdichtung v. Marie Luise Gothein / Ausstattung von Marcus Behmer / Geh. M 2.50, geb. M 3.50 / 200 Exemplare, zweifarbig gedruckt auf kaiserl. Japan, in Ganzl. geb. 35.—

Rabindranath Tagore erfreut sich in seinem Heimatlande Indien eines Ruhmes, wie ihn in Europa kein Dichter, auch der größte nicht, genießt. In der westlichen Welt kannte man seinen Namen erst seit einem Jahre, und nur in einem ausgewählten Kreise. Aber ganz Indien bewundert ihn als den größten Skalden aller Zeiten. Tagore wird in Bengalen als ein heiliger Mann von vielen Tausenden verehrt; auch das Nationallied stammt von ihm.

„Gitanjali" ist eine Auswahl aus religiösen Gesängen, die der Dichter selbst in englische Prosa übersetzt hat und die nun in einer meisterhaften deutschen Übertragung vorliegen. Bei Tagore ist alles aus einer durch und durch harmonischen und wirklich großen Persönlichkeit herausgewachsen, aus einer unverwilderten, einfachen und kultervollen Menschlichkeit.

Schon sehen manche in dem Auftreten Tagores die Einleitung zu einer neuen Renaissanceperiode für Europa unter dem Einfluß altindischer Kultur und Weisheit. Viele haben in „Gitanjali" die merkwürdigste literarische Erscheinung der letzten Dezennien erblickt. Und damit dürfte nicht zu viel gesagt sein.

KURT WOLFF VERLAG · LEIPZIG

ist natürlich wie das Lied, in dem sich für den Frohen die Freud löst. Manier und Krankheit, von denen unsere Dichtungen oft ausgezehrt sind, sind weit von ihm.

Literarisches Echo: . . . Den Stoff bildet das Urthema aller Dichtungen: die Beziehung zwischen Mann und Weib. Der Kern des ganzen, der es bewirkt, daß das Werk für europäische Leser so genußreich und interessant zugleich ist, bietet eine Darstellung, eine poetische Verklärung der modernen Frauenbewegung, wie sie keinem unserer Dichter auch nur annähernd gelungen ist. . . . Es ist, als ob der Geist Kalidasas zu neuem Leben erwacht wäre: Dieselbe blumenhafte Zartheit in der Wiedergabe menschlicher Gefühle, dieselbe Feinheit in der Schilderung der feinsten Regungen des Menschenherzens.

RABINDRANATH TAGORE: Der König der dunkeln Kammer. o.J. 1919 (Leipzig)

Ein Akt.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50.

RABINDRANATH TAGORE: Das Postamt. o.J. 1918

Ein Bühnenspiel.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50.

RABINDRANATH TAGORE
LYRIK.

RABINDRANATH TAGORE: Der Gärtner. 1914

(Liebesgedichte.)

Dritte Auflage.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Hans Effenberger. Einbandzeichnung von Hans Reimann.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50, Ganzlederband M. 9.—, *Vorzugsausgabe:* 100 Exemplare, zweifarbig auf Kaiserl. Japan gedruckt, in Ganzleder gebunden und handschriftlich numeriert M. 35.—.

Der Tag: Der Ausdruck der Liebe ist ihm so natürlich, weil er selbst durch alle Phasen der Liebe und des Lebens hindurchgegangen ist: Von der Verehrung der Sinne zur Ruhe der Heiligen. Er kennt die Schauer der Liebe, die romantische Leidenschaft, die Schwermut der Enttäuschung, den Abgrund der Verzweiflung, die Tiefe der Ruhe und die ekstatische Vergegenwärtigung des Seins, des Geistes und der Seligkeit. Es sind geradezu bezaubernde Gedichte, die Tagore da geschaffen, volkstümliche Weisen von der Ursprünglichkeit und Innerlichkeit des Volksliedes, Idyllen von plastischer Vollendung.

Tägliche Rundschau: Es geht ein Duft von diesen Liedern aus, der aus großen, vielverschlungenen, königlichen Gärten kommt. Ein einziges kurzes, süß fragendes, bang staunendes, stolz junges Motiv — aber in hundert Abwandlungen, Kreuzungen, Überschneidungen, Umkehrungen: Der Frühling aller Welt sprießt aus tausend Zweigen, die frühen Schauer, die keuschen Sehnsüchte, die ersten unendlichen Ahnungen erregten Jugendblutes ertönen uns in einer Unmittelbarkeit und Reinheit, daß wir uns von einem singenden Blütenstrom überrieselt glauben, der keinen Anfang und kein Ende hat: so unergründlich reich ist sein Quell.

Wiener Zeitung: Man kann die Gesänge — denn Gesänge, hymnische

Aus: Die Bücher und graphischen Publikationen des Verlages Kurt Wolff zu Leipzig [Verlagskatalog], Leipzig, 1916, S. 99 - 104.

Bekenntnisse, sind schließlich diese Verse — Zeugnisse einer unendlichen Keuschheit nennen, die hier nicht nur rein persönlich ist, sondern eine der letzten Blüten bedeutet, die aus den Trümmern einer großen Kultur emporbrechen. Das naive Spiel mit dem schönen Wort belebt alle Sätze, ohne daß einem je das Gefühl käme, daß es etwas minder Wichtiges als eine ernste Lebenssache sei. Tagore ist in seinem „Gärtner" ein neuer Psalmist der Liebe, vielleicht der einzige große, den uns der moderne Orient zu geben hat.

RABINDRANATH TAGORE: Gitanjali. ⟨Sangesopfer.⟩

Zehnte Auflage.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Marie Luise Gothein. Einbandzeichnung von Marcus Behmer.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50, Ganzlederband M. 9.–, *Vorzugsausgabe:* 200 Exemplare, zweifarbig auf Kaiserlich Japan gedruckt, in Ganzleder gebunden und handschriftlich numeriert M. 35.–.

(Vorzugsausgabe vergriffen.)

Die Literarische Gesellschaft, Hamburg: Das ist überhaupt das Wunderbarste an diesen Gedichten, daß sie, die an Vollendung und Reinheit der Form den höchsten Ansprüchen des verwöhntesten Geschmacks genügen, zugleich so schlicht, klar und bildhaft sind, daß sie sich dem Verständnis des einfachsten Mannes aus dem Volke, wenn er nur eine empfängliche Seele hat, nicht versagen. Sie sind reich an allen Vorzügen hochentwickelter Kunst: an treffenden, suggestiven Bildern, an kühnen Wortprägungen, an klanglichen und rythmischen Wirkungen, aber alles wird mit glücklichem Maß verwendet und stellt sich ungesucht ein, nie hat man den Eindruck des Gewollten und Berechneten, wie überhaupt Tagores Dichten als das Unwillkürliche, mühelose Ausströmen einer unerschöpflichen Fülle sich darstellt. Es vereinigt die höchste Vollkommenheit der Kunstdichtung mit der Einfachheit und Naturwüchsigkeit des Volksliedes.

Frederik van Eeden in der „Frankfurter Zeitung": Tagore ist ein Dichter im höchsten Sinne, wie ich den Dichterberuf immer aufgefaßt und gelehrt habe. Er ist in erster Reihe Ethiker, Prophet, Tatenmensch und Gottsucher. Seine höheren Harmonien in Vision, in Stimmung und Gedanken sind prachtvoll und vollendet. Die höchste Schönheit dabei ist die ethische Schönheit. Man denkt an das „Hohe Lied" in der Bibel. Dieselbe orientalische, duftende Pracht, dieselbe Wucht der Sprache, dieselbe Innigkeit. Von Tagores Leben wissen wir noch wenig — doch das Wenige zeigt uns Wahrhaftigkeit und Einklang, und in seinen frommen Weiheliedern klingt von Anfang bis Ende der sonore Wohllaut in Ausdruck, Bild und Gedanken, der nur durch tiefe Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit zu erreichen ist. Da ist keine Pose, keine Heuchelei, keine Affektiertheit . . .

Per Hallström in der „Vossischen Zeitung": Ein großer Stil ist in diesen kleinen Liedern, ebenso unverkennbar wie der, der die griechische Kunst und Dichtung auszeichnet, ebenso urwüchsig in all seiner Verfeinerung und gleich unnachahmlich in der Einfachheit des Ausdrucks . . . Viele haben in Gitanjali die merkwürdigste literarische Erscheinung der letzten Dezennien erblickt. Und damit dürfte nicht zuviel gesagt sein.

März, München: Dieser Mensch scheint von dem Gesetz des Dualismus, unter das unser Dasein gestellt ist, und das wir täglich neu an uns erleben, unberührt, oder besser, darüber hinausgewachsen. Denn man fühlt, daß der Friede seiner Seele auf einem Fundament von Kämpfen ruht. Er ist unsagbar vertraut mit Gott und der Natur. Sein Dichten ist Atmen der Seele, selbstverständlichste Lebensäußerung.

Heidelberger Tageblatt: Orientalisch ist der blühende Reichtum der Sprache, der in immer neuen, wundervollen Bildern zu Tage tritt. Seltsam ist, daß der indische Dichter sich so ganz frei zeigt von buddhistischen, lebensverneinenden Zügen in seiner Weltanschauung. Tagore freut sich im Gegenteil an der tausendfältigen Schönheit des Daseins, die er beglückt genießt, er freut sich über jede Blume, die ihm das Leben schenkt, freut sich über den Schleier der Maja, der in flüchtigen Farben von Gold und Silber, von Blau und Grün gewoben ist, aber er kennt auch den Schmerz, und die Betrachtung des Todes ist ihm nicht fremd. Man wird die in schönem Fluß dahinströmenden Strophen jedenfalls nicht lesen, ohne sich innerlich zu bereichern.

Kölnische Zeitung: Man läßt sich bei der Lektüre der „Sangesopfer" bald von dem weichen Wohlklang der Hymnen mit hineinziehen in die Gebetsstimmung und feierliche Andacht des Dichters, der zu seinem Gott überall spricht, da er ihn überall sieht und fühlt, im Kleinsten und im Größten, der mit der Inbrunst des Mystikers das Einssein mit dem welterfüllenden Gott begehrt und vorempfindet.

RABINDRANATH TAGORE: Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind.)

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Hans Effenberger.

Einbandzeichnung von Walter Tiemann.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50.

Das Literarische Echo: Nach den Liedern über Gott und die Welt, nach denen über Liebe und Weib bringt der ferne und uns doch nahe Inder ein Kinderbuch. Wieder empfinden wir jenen Urlaut innerster Erlebnisse in fremdfarbigem Gewand, wieder bewundern wir die der Tiefe entsteigende Zartheit. Mit leichtester Hand setzt er seine Glanzfarben hin, er gibt keine Schilderungen, er gibt Andeutungen, die in uns leise verklingen.

Deutscher Wille: Zu dem „Gärtner" und „Gitanjali" ist nun ein Buch hinzugekommen, das ganz jenen Atem tiefer Stille hat, den man an Tagore liebt. „Der zunehmende Mond" heißt es, und Geschichten von Mutter und Kind stehen darin. Da möchte man wohl die Fenster verhängen und den Abend abwarten, um die leisen, guten Töne dieser Prosalyrik recht zu hören, diese unscheinbare süße Melodie von Liebe und Innigkeit, welche auch dem kleinsten Ereignis hier innewohnt.

RABINDRANATH TAGORE: Sadhana. Die Verwirklichung des Lebens.

Einzig autorisierte deutsche Ausgabe. Nach der von Rabindranath Tagore selbst veranstalteten englischen Ausgabe ins Deutsche übertragen von Hans Effenberger.

Geheftet M. 2.50, Pappband M. 3.50, Halblederband M. 4.50.

Erscheint demnächst.

DAS LEBEN UND DIE ABENTEUER DES ARMEN MANNES IM TOCKENBURG. Von ihm selbst erzählt.

Mit einer Einführung von Adolf Wilbrandt.

Titel- und Einbandzeichnung von Lucian Bernhard.

Vierte durchgesehene Auflage.

Pappband M. 2.50, Halbpergamentband M. 3.50.

Julius Hart im „Tag": Wilbrandt heißen Dank, daß er uns das alte, köstliche Buch wiederherausgegeben hat! Hier lacht die Sonne und die Erde, singt seinen Triumphgesang das Leben, welches mühselig, schwer und voller Elend und Arbeit ist und dennoch ein Schatz und höchster Gewinn.

Tägliche Rundschau: Die Lebensgeschichte des armen Mannes ist ein großes Volkslied in Prosa und gehört zu dem Schönsten und Eigenartigsten, was in deutscher Sprache geschrieben ist.

GEORGES A. TOURNOUX: Bibliographie Verlainienne.

Contribution critique à l'étude des littératures étrangères et comparées. Préface de F. Piquet.

Geheftet M. 7.50.

Literarisches Echo: Mit scharfem Spürsinn und mit großem Aufwand an Gelehrsamkeit und an rein mechanischer Arbeitskraft hat Tournoux den weiten Kreis durchforscht, über den der Name Verlaines verbreitet ist. Er ist dem Triumphzug des Lyrikers bis in die

Carl Sternheim, *Das leidende Weib.* Drama in vier Aufzügen nach Friedrich Maximilian Klinger. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

Carl Sternheim, *„1913".* Schauspiel in drei Aufzügen. Einmalige Ausgabe mit Zeichnungen von *Ernst Stern.* Geheftet M. 3.50, gebunden M. 7.—, Halblederband M. 12.—

Carl Sternheim, *Perleberg.* Komödie in drei Aufzügen. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

Carl Sternheim, *Der Scharmante.* Lustspiel mit Benutzung einer fremden Idee. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

Carl Sternheim, *Tabula rasa.* Schauspiel. Liebhaberausgabe in 1000 numerierten Exemplaren. Geheftet M. 6.—, Halblederband M. 15.—

Carl Sternheim, *Tabula rasa.* Schauspiel. Wohlfeile Ausgabe. 2. bis 3. Tausend. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

August Strindberg, *Die Schlüssel des Himmelreichs oder Sankt Peters Wanderung auf Erden.* Märchenspiel in fünf Akten. Geheftet M. 2.50

André Suarès, *Die Fahrten des Condottiere.* Eine italienische Reise. 2. bis 6. Tausend. Mit zahlreichen Illustrationen. Gebunden M. 16.—, Halblederband M. 24.—

Margarete Susman, *Die Liebenden.* Drei dramatische Gedichte. Gedruckt in 800 Exemplaren. Gebunden M. 6.50

Ernst Sylvester, *Peter van Pier, der Prophet* Erzählung. 5. bis 8. Tausend. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

Ernst Sylvester, *Das Puppenspiel.* Szenen. Mit Original-Lithographien von *Albert Stüdemann.* 250 numerierte Exemplare. Gebunden M. 40.—

Theodor Tagger, *Der zerstörte Tasso.* Ausgewählte Gedichte. Geheftet M. 2.50

Rabindranath Tagore, *Erzählungen.* Deutsch von *Annemarie von Puttkamer.* 7. bis 11. Tausend. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50, Halblederband M. 8.—

Rabindranath Tagore, *Fruchtlese.* Gedichte. Deutsch von *Annemarie von Puttkamer.* 6. bis 9. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Rabindranath Tagore, *Der Gärtner.* Liebesgedichte. Deutsch von *Hans Effenberger.* 25. bis 34. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Rabindranath Tagore, *Gitanjali.* Sangesopfer. Deutsch von *Marie Luise Gothein.* 10. bis 13. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Rabindranath Tagore, *Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind)* Gedichte. Deutsch von *Hans Effenberger.* 7. bis 11. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Aus: Die Bücher und graphischen Publikationen vom Kurt Wolff Verlag, München und Leipzig, Herbst 1919 [Verlagsverzeichnis], S. 39 - 42.

Rabindranath Tagore, *Chitra.* Ein Spiel in einem Aufzug. Deutsch von *Elisabeth Wolff-Merck.* 5. bis 6. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Rabindranath Tagore, *Der König der dunkeln Kammer.* Ein Akt. Deutsch von *Hedwig Lachmann* und *Gustav Landauer.* Geheftet M. 9.—, gebunden M. 12.—, Halblederband M. 15.—

Rabindranath Tagore, *Das Postamt.* Ein Bühnenspiel. Deutsch von *Hedwig Lachmann* und *Gustav Landauer.* 2. bis 3. Tausend. Geheftet M. 3.50, gebunden M. 6.50, Halblederband M. 10.—

Rabindranath Tagore, *Nationalismus.* Deutsch von *Helene Meyer-Franck.* Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.50

Rabindranath Tagore, *Der Frühlingskreis.* Deutsch von *E. Engelhardt.* Neuer Drugulin-Druck. *In Vorbereitung.*

Rabindranath Tagore, *Gabe des Liebenden.* Gedichte. Deutsch von *Helene Meyer-Franck. In Vorbereitung.*

Rabindranath Tagore, *Das Opfer und andere Dramen.* Deutsch von *Helene Meyer-Franck* und *Heinrich Meyer-Benfey. In Vorbereitung.*

Rabindranath Tagore, *Sadhana. Die Verwirklichung des Lebens.* Deutsch von *Hans Effenberger. In Vorbereitung.*

Hans Arthur Thies, *Die Gnadenwahl.* Erzählung. Geheftet M. 1.25

Georges A. Tournoux, *Bibliographie Verlainienne.* Geheftet M. 7.50

Georg Trakl, *Die Dichtungen.* Erste Gesamtausgabe. Zweifarbendruck. Gebunden M. 8.—, Halblederband M. 15.—. Einhundert numerierte Exemplare auf echtem Bütten in Ganzlederband. M. 65.—

Georg Trakl, *Gedichte.* Geheftet M. 2.50

Georg Trakl, *Sebastian im Traum.* Gedichte und Prosa. Zweifarbendruck. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 5.—, 25 numerierte Exemplare auf Alexandrabütten in handgearbeitetem Ganzlederband. M. 120.—

Franz Ulbrich, *Du gleichst dem Geist ...* Ein Totentanz. Geheftet M. 1.80, gebunden M. 4.—

Fritz von Unruh, *Ein Geschlecht.* Tragödie. 19. bis 25. Tausend. Geheftet M. 2.50, gebunden M. 5.50

Fritz von Unruh, *Platz.* Ein Spiel. Neuer Drugulin-Druck. *In Vorbereitung.*

Johannes Urzidil, *Sturz der Verdammten.* Gedichte. Geheftet M. 1.25

Berthold Viertel, *Die Spur.* Gedichte. Geheftet M. 1.25

Erwin Vollmer, *Sommerbilder.* Sechs Algraphien. Einmalige Auflage in 90 numerierten Exemplaren. In Mappe M. 35.—

André Suarès, *Die Fahrten des Condottiere.* Eine italienische Reise. Auflage 6 Tausend. Mit zahlreichen Illustrationen. Halbleinenband M. 50.—, Halblederband M. 75.—

Margarete Susmann, *Die Liebenden.* Drei dramatische Gedichte. Gedruckt in 800 Exemplaren. Geb. M. 12.50

Ernst Sylvester, *Peter van Pier, der Prophet.* Erzählung. 5. bis 8. Tausend. Geh. M. 7.50, geb. M. 15.—

Ernst Sylvester, *Das Puppenspiel.* Szenen. Mit Original-Lithographien v. *Albert Stüdemann.* 250 numerierte Exemplare. Geb. M. 50.—

Theodor Tagger, *Der zerstörte Tasso.* Ausgewählte Gedichte. Geh. M. 6.—

Rabindranath Tagore

Das Heim und die Welt. Roman. Deutsch von *Helene Meyer-Franck.* Auflage 55 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—. 1000 Exemplare auf Vorzugspapier gedruckt und in Halbleder geb. M. 45.—, Ganzlederband M. 150.—

Erzählungen. Deutsch v. *Annemarie von Puttkamer.* Auflage 16 Tausend. Geh. M. 7.50, geb. M. 15.—, Halblederband M. 25.—

Fruchtlese. Gedichte. Deutsch v. *Annemarie von Puttkamer.* Auflage 19 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Rabindranath Tagore

Die Gabe des Liebenden. Der Stundenbücher dritter Band. Zweifarbiger Druck der Ernst Ludwig-Presse auf weißem Bütten in einer einmaligen Auflage von 350 Exemplaren mit der Hand in Ganzleder geb. M. 375.—

Der Gärtner. Liebesgedichte. Deutsch v. *Hans Effenberger.* Auflage 58 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Gitanjali. Sangesopfer. Deutsch v. *Marie Luise Gothein.* Auflage 37 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind.) Gedichte. Deutsch v. *H. Effenberger.* Aufl. 26 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederbd. M. 35.—

Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. Deutsch von *Elisabeth Wolff-Merck.* Auflage 16 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.— Halblederband M. 35.—. Einhundert Exemplare wurden zweifarbig auf Kaiserl. Japan gedruckt, handschriftl. numeriert und in Ganzpergament geb. M. 375.—

Der König der dunklen Kammer. Ein Akt. Deutsch v. *H. Lachmann* und *G. Landauer.* Auflage 6 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Das Postamt. Ein Bühnenspiel. Deutsch von *Hedwig Lachmann* und *Gustav Landauer.* Auflage 8. Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Aus: Die Bücher und graphischen Publikationen des Kurt Wolff Verlages, München und Leipzig, 1921 [Verlagsverzeichnis; Stand: Ende 1920], S. 36 - 39.

Aus: Bücher + graphische Publikationen. Kurt Wolff Verlag, München und Leipzig - 1921 (Verlagsverzeichnis) [Stand: Ende 1920]

Rabindranath Tagore

Der Frühlingskreis. Deutsch von *E. Engelhardt.* Neuer Drugulin-Druck. Geh. M. 12.—, Halblederband M. 44.—

Das Opfer und andere Dramen. Deutsch von *Helene Meyer-Franck* und *Heinrich Meyer-Benfey.* Aufl. 8 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband M. 35.—

Sadhana. Die Verwirklichung des Lebens. Deutsch von *H. Meyer-Franck. In Vorbereitung.*

Nationalismus. Deutsch von *Helene Meyer-Franck.* Auflage 10 Tausend. Geh. M. 9.—, geb. M. 18.—, Halblederband 35.—

Hans Arthur Thies, *Die Gnadenwahl.* Erzählung. Geh. M. 3.—

Leo Tolstoi. *Für alle Tage.* Ein Lebensbuch. Herausgegeben von Dr. *E. H. Schmitt* und Dr. *A. Skarvan.* 2 Halblederbände, M. 100.—

Georges A. Tournoux, *Bibliographie Verlainienne.* Geh. M. 7.50

Georg Trakl, *Die Dichtungen.* Erste Gesamtausgabe. Zweifarbendruck. Geh. M. 18.—, Halblederband M. 35.—. Einhundert numerierte Exemplare auf echtem Bütten in Ganzlederband M. 300.—

Georg Trakl, *Gedichte.* Geh. M. 6.—

Georg Trakl. *Der Herbst des Einsamen.* Der Stundenbücher erster Band. Druck der Ernst Ludwig-Presse auf weißem Bütten in einer einmaligen Auflage von 350 Exemplaren mit der Hand in Ganzleder geb. M. 375.—

Fritz von Unruh, *Ein Geschlecht.* Tragödie. Auflage 25 Tausend. Geh. M. 6.—, geb. M. 12.50

Fritz von Unruh, *Platz.* Ein Spiel. Geh. M. 12.—, geb. M. 20.—

Fritz von Unruh, *Platz.* Ein Spiel. Neuer Drugulin-Druck. *In Vorbereitung.*

Johannes Urzidil, *Sturz der Verdammten.* Gedichte. Geh. M. 3.—

Paul Verlaine, *Vers* Zweifarbiger Drugulin-Druck. Zweite Auflage. Geh. M. 30.—, Halblederband M. 75.—

Berthold Viertel, *Die Spur.* Gedichte. Geh. M. 3.—

Ambroise Vollard, *Paul Cézanne.* Aus dem Französischen übertragen von *E. von Klossowski.* Mit zahlreichen Bildbeilagen. *In Vorbereitung.*

Erwin Vollmer, *Sommerbilder.* Sechs Algraphien. Einmalige Auflage in 90 numerierten Exemplaren. In Mappe M. 50.—

Voltaire, *Kandide oder die beste Welt.* Erzählung. Mit 26 Zeichnungen von *Paul Klee.* Halbleinenband M. 30.—

Robert Walser, *Aufsätze.* Mit 14 Vignetten und mehrfarbiger Einbandzeichnung von *Karl Walser.* Geh. M. 7.—, geb. M. 20.—

Rabindranath Tagore

*Gesammelte Werke in acht Bänden.

Halbleinen, Leinen, Halbleder.

Bd. 1: *Der Gärtner* (Liebesgedichte) / *Gitanjali* (Sangesopfer) — Bd. 2: *Fruchtlese* / *Der zunehmende Mond* (Mutter und Kind) / *Die Gabe des Liebenden* — Bd. 3: *Sanyasi* / *Chitra* (Ein Spiel) / *Der König der dunklen Kammer* (Ein Akt) / *Das Postamt* (Ein Bühnenspiel) — Bd. 4: *Die Nacht der Erfüllung* (Erzählungen) — Bd. 5: *Der Schiffbruch* (Roman) — Bd. 6: *Das Heim und die Welt* (Roman) — Bd. 7: *Sādhanā, Der Weg zur Vollendung* / *Nationalismus* — Bd. 8: *Persönlichkeit* (Aufsätze) / *Flüstern der Seele* (Vorträge) / *Verirrte Vögel* (Aphorismen). Dazu eine einführende Biographie v. Heinrich Meyer-Benfey.

Dichterische Prosa:

Das Heim und die Welt. Roman. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck.* 190. Tausend. Halbleinen, Halbleder, Leder.

**Die Nacht der Erfüllung.* Erzählungen. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck.* 60. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

**Erzählungen.* Neue, erweiterte Ausg. Erscheint Herbst 1922.

Lyrik:

**Fruchtlese.* Gedichte. Deutsch v. *Annemarie v. Puttkamer.* 39. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Die Gabe des Liebenden. Der Stundenbücher dritter Band. Zweifarbiger Druck der Ernst Ludwig-Presse auf weißem Bütten in einmaliger Auflage von 350 Exemplaren. Mit der Hand in Ganzleder gebunden.

Der Gärtner. Liebesgedichte. Deutsch v. *Hans Effenberger.* 110. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Gitanjali. Sangesopfer. Deutsch v. *Marie Luise Gothein.* 67. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

**Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind)* Gedichte. Deutsch v. *H. Effenberger.* 46. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Rabindranath Tagore

Dramen:

Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. Deutsch v. *Elisabeth Wolff-Merck.* 31. Tausend. Halbleinen, Halbleder.
Einhundert Exemplare wurden zweifarbig auf Kaiserl. Japan gedruckt, handschriftlich numeriert und in Pergament gebunden.

Der König der dunklen Kammer. Ein Akt. Deutsch v. *H. Lachmann* und *G. Landauer.* 28. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Das Postamt. Ein Bühnenspiel. Deutsch v. *Hedwig Lachmann* und *Gustav Landauer.* 23. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Der Frühlingskreis. Drama in vier Akten. Deutsch von *E. Engelhardt.* 11. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Das Opfer und andere Dramen. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck* und *Heinrich Meyer-Benfey.* 8. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Die philosophischen Werke:

Flüstern der Seele. Aphorismen. Vergriffen.

Persönlichkeit. Aufsätze. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck.* 40. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Sādhanā. Der Weg zur Vollendung. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck.* 90. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Nationalismus. Deutsch v. *Helene Meyer-Franck.* 35. Tausend. Halbleinen, Halbleder.

Aus: Die Bücher und graphischen Publikationen des Kurt Wolff Verlages, München [Verlagsverzeichnis; Stand: 1. Juli 1922], S. 26 - 27.

Ernst Sylvester, Das Puppenspiel. Mit Original-Lithographien von Alb. Stüdemann. In 250 num. Expl. geb. 10 M.

Symbolum Apostolicum. Farbige Blockbuchwiedergabe nach dem Unicum der Wiener Nationalbibliothek. Herausgegeben und eingeleitet von Ottokar Smital. 12 Blätter in farbigem Lichtdruck in einer Auflage von 400 Exemplaren. In Ganzleder 80 M. In Halbpergament 50 M. Das Geleitwort wird in einem besonderen Hefte beigefügt, Werk und Begleittext werden in einem Karton vereinigt.

Theodor Tagger, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 62/63.

Rabindranath Tagore, Gesammelte Werke. 8 Bde. Inhalt: Bd. 1: Der Gärtner (Liebesgedichte) / Gitanjali (Sangesopfer). Bd. 2: Fruchtlese / Der zunehmende Mond (Mutter und Kind) / Die Gabe des Liebenden. Bd. 3: Sanyasi / Chitra (Ein Spiel) / Der König der dunklen Kammer (Ein Akt) / Das Postamt (Ein Bühnenspiel). Bd. 4: Die Nacht der Erfüllung (Erzählungen). Bd. 5: Der Schiffbruch (Roman). Bd. 6: Das Heim und die Welt (Roman). Bd. 7: Sadhänä. Der Weg zur Vollendung / Nationalismus. Bd. 8: Persönlichkeit (Aufsätze) / Flüstern der Seele (Vorträge) / Verirrte Vögel (Aphorismen) / Dazu eine einführende Biographie von Heinrich Meyer-Benfey. Halbleinwandbände 40 M., Leinwandbände 48 M., Halblederbände 55 M.

– Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. Deutsch von Elisabeth Wolff-Merck. 21. Tausend. Geh. 2 M., geb. 3.50 M., Halblederband 4.50 M.

– Fruchtlese. Gedichte. Deutsch von Annemarie von Puttkamer. 39. Tausend. Geh. 2 M., geb. 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

Rabindranath Tagore, Der Frühlingskreis. Drama. Deutsch von E. Engelhardt. 11. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halblederband 4.50 M.

– – Große Ausgabe, siehe: Neue Drugulin-Drucke.

– Die Gabe des Liebenden, siehe: Stundenbücher der Ernst Ludwig-Presse.

– Der Gärtner. Deutsch von Hans Effenberger. 110. Tausend. Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Gitanjali. Sangesopfer. Deutsch von Maria Luise Gothein. 67. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M., Leder 25 M.

– Gora. Roman. Deutsch von Helene Meyer-Franck. Halbleinen, 2 Bde. ca. 10 M.

– Das Heim und die Welt. Roman. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 190. Tausend. Geb. 5 M., Halbleder 6 M.

– Die hungrigen Steine. Alte und neue Erzählungen. Deutsch von Helene Meyer-Franck und Annemarie von Puttkamer. 10. Tausend. Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Der König der dunklen Kammer. Ein Akt. Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer. 28. Tausend. Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Meine Lebenserinnerungen. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 10. Tausend. Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind.) Ge-

Aus: 1925. Ein Almanach für Kunst und Dichtung aus dem Kurt Wolff Verlag, München, 1924 [Anhang: Verlagsverzeichnis 1924], S. 26 - 29.

dichte. Deutsch von Hans Effenberger. 46. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

Rabindranath Tagore, Die Nacht der Erfüllung. Buch der Geschichten. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 60. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Nationalismus. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 25. Tausend. Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Das Opfer und andere Dramen. Deutsch von Helene Meyer-Franck und Heinrich Meyer-Benfey. 8. Tausend. Halbleinen 3.50 M.

– Persönlichkeit. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 40. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Das Postamt. Ein Bühnenspiel. Deutsch von Hedwig Lachmann und G. Landauer. 23. Tausend. Geh. 2 M Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

– Sādhanā. Der Weg zur Vollendung. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 80. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3.50 M., Halbleder 4.50 M.

J. u. J. Tharaud, Der Schatten des Kreuzes. Roman. Deutsch von Ch. Grunberg. Halbleinen 5 M.

Hans Arthur Thies, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 70.

Ernst Toller, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 84.

Leo Tolstoi, Für alle Tage. Ein Lebensbuch. Herausgeg. von Dr. E. H. Schmitt und Dr. A. Skarvan. 2 Halblederbände 20 M.

Georg Trakl, Die Dichtungen. Gesamtausgabe. Zweifarbendruck. Geb. 4 M., Halbleder 6 M.

– Gedichte, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 7/8.

Georg Trakl, Der Herbst des Einsamen, siehe: Stundenbücher der Ernst Ludwig-Presse.

Anton Tschechow, Gesammelte Romane und Novellen. Herausgegeben von A. Eliasberg. 5 Halbleinwandbände 25 M. Inhalt: 1. Schatten des Todes. Ein Zweikampf. 2. Geschichten in Grau. 3. Die russischen Bauern. 4. Von Frauen und Kindern. 5. Lustige Geschichten.

Fritz von Unruh, Ein Geschlecht. Tragödie. 28. Tausend Geh. 2 M., geb. 4 M.

– Platz. Ein Spiel. Zweiter Teil der Trilogie „Ein Geschlecht". 21. Tausend. Geh. 2 M., geb. 4 M.

– Stürme. Ein Schauspiel. 10. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 4 M.

Johannes Urzidil, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 65.

Wilhelm R. Valentiner, Georg Kolbe. Plastik und Zeichnung. Mit 64 Abbildungen. Halbleinen 20 M.

Paul Verlaine, siehe: Drugulin-Drucke.

Berthold Viertel, siehe: „Der Jüngste Tag", Bd. 13.

Ambroise Vollard, Paul Cézanne. Deutsch von Erich Klossowski. Mit 24 Abbildungen. Ganzleinen 8 M.

Voltaire, Kandide oder die beste Welt. Erzählung. Mit 26 Zeichnungen von Paul Klee. Halbleinen 6 M.

Robert Walser, Aufsätze. Mit 14 Vignetten und mehrfarbiger Einbandzeichnung von Karl Walser. Geh. 4 M., geb. 6 M.

– Geschichten. Mit 31 Zeichnungen von Karl Walser. Halbleder 8 M.

– Kleine Dichtungen. Einbandzeichnung von Karl Walser. Geh. 4 M., geb. 6 M., Halbleder 8 M.

Walther von der Vogelweide, siehe: Drugulin-Drucke.

August Strindberg, Ausgewählte Romane in 5 Bänden. Deutsch von Else v. Hollander. Inhalt: Das rote Zimmer. Die Leute auf Hemsoe. Am offenen Meer. Die gotischen Zimmer. Schwarze Fahnen. 23. Tausend. 5 Ganzleinenbände in Kassette 20 M., jeder Band einzeln in Halbleinen 3,50 M.

– Die Schlüssel des Himmelreichs (Jüngste Tag). Kartoniert 1 M.

André Suarès, Dostojewski. Deutsch von Franz Blei. Halbleinen 3 M., Halbleder 4 M.

– Die Fahrten des Condottiere. Eine italienische Reise. Mit zahlreichen Illustrationen. Deutsch von Franz Blei. Halbleder 8 M.

Ernst Sylvester, Peter van Pier, der Prophet. Roman. Geb. 3,50 M.

– Das Puppenspiel. Mit Original-Lithographien von Alb. Stüdemann. In 250 numerierten Exemplaren geb. 10 M.

Theodor Tagger, Der zerstörte Tasso. Gedichte (Jüngste Tag). Kartoniert 1 M.

Rabindranath Tagore, Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. Deutsch von Elisabeth Wolff-Merck. 21. Tausend. Geh. 2 M., geb. 2,50 M.

– Fruchtlese. Gedichte. Deutsch von Annemarie von Puttkamer. 39. Tausend. Geh. 1,50 M., geb. 2,50 M.

– Der Frühlingskreis. Drama. Deutsch von E. Engelhardt. 11. Tausend. Geheftet 1,50 M., Halbleinen 2,50 M. Halblederband 3,50 M.

– Die Gabe des Liebenden (Stundenbücher der Ernst-Ludwig-Presse). Ganzleder 25 M.

Rabindranath Tagore, Der Gärtner. Deutsch von Hans Effenberger. 110. Tausend. Halbleinen 2,50 M.

– Gitanjali (Sangesopfer). Deutsch von Maria Luise Gothein. 67. Tausend. Geh. 1,50 M., Halbleinen 2,50 M.

– Gora. Roman. Deutsch von Helene Meyer-Franck. Halbleinen, 2 Bände 7 M.

– Das Heim und die Welt. Roman. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 190. Tausend. Geb. 3,50 M.

– Die hungrigen Steine. Alte und neue Erzählungen. Deutsch von Helene Meyer-Franck und Annemarie von Puttkammer. 10. Tausend. Halbleinen 3,50 M.

– Der König der dunklen Kammer. Ein Akt. Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer. 28. Tausend. Halbleinen 2,50 M., Halbleder 3 M.

– Meine Lebenserinnerungen. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 10. Tausend. Halbleinen 3,50 M.

– Der zunehmende Mond. (Mutter und Kind.) Gedichte. Deutsch von Hans Effenberger. 46. Tausend. Geh. 1,50 M., Halbleinen 2,50 M.

– Die Nacht der Erfüllung. Buch der Geschichten. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 60. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

– Nationalismus. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 25. Tausend. Halbleinen 3,50 M.

– Das Opfer und andere Dramen. Deutsch von Helene Meyer-Franck und Heinrich Meyer-Benfey. 8. Tausend. Halbleinen 2,50 M.

– Persönlichkeit. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 40. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

Aus: 1927. Ein Almanach für Kunst und Dichtung aus dem Kurt Wolff Verlag, München, 1926 [Anhang: Verlagsverzeichnis 1926], S. 28 - 31.

311

Rabindranath Tagore, Das Postamt. Ein Bühnenspiel. Deutsch von Hedwig Lachmann und G. Landauer. 23. Tausend. Geh. 1,50 M., Halbleinen 2,50 M.

– Sādhanā. Der Weg zur Vollendung. Deutsch von Helene Meyer-Franck. 80. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

J. u. J. Tharaud, Der Schatten des Kreuzes. Roman. Deutsch von Ch. Grunberg. Halbleinen 3,50 M.

Hans Arthur Thies, Die Gnadenwahl. Erzählung. (Jüngste Tag.) Kartoniert 0,60 M.

Ernst Toller, Gedichte des Gefangenen (Jüngste Tag). Kartoniert 0,60 M.

Leo Tolstoi, Für alle Tage. Ein Lebensbuch. Herausgegeben von Dr. E. H. Schmitt und Dr. A. Skarvan. 2 Halblederbände 20 M.

Georg Trakl, Die Dichtungen. Gesamtausgabe. Zweifarbendruck. Geb. 3,50 M., Halbleder 5 M.

– Gedichte (Jüngste Tag). Kartoniert 0,60 M.

– Der Herbst des Einsamen. (Stundenbücher der Ernst-Ludwig-Presse). Ganzleder 25 M.

Anton Tschechow, Gesammelte Romane und Novellen. Herausgegeben von A. Eliasberg. Inhalt: 1. Band: Schatten des Todes. Ein Zweikampf. 2. Band: Geschichten in Grau. 3. Band: Die russischen Bauern. 4. Band: Von Frauen und Kindern. 5. Band: Lustige Geschichten. 5 Halbleinenbände 12,50 M.

Fritz von Unruh, Ein Geschlecht. Tragödie. 28. Tausend. Geh. 2 M., geb. 3,50 M.

– Platz. Ein Spiel. Zweiter Teil der Trilogie „Ein Geschlecht". 21. Tausend. Geh. 2 M., geb. 3,50 M.

Fritz von Unruh, Stürme. Ein Schauspiel. 10. Tausend. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

Johannes Urzidil, Sturz der Verdammten. Gedichte (Jüngste Tag). Kartoniert 0,60 M.

Paul Verlaine, Vers (Drugulin-Druck). Halbleder 8 M.

Berthold Viertel, Die Spur. Gedichte (Jüngste Tag). Kartoniert 0,60 M.

Robert Walser, Aufsätze. Mit 14 Vignetten und mehrfarbiger Einbandzeichnung von Karl Walser. Geh. 4 M., geb. 6 M.

– Geschichten. Mit 31 Zeichnungen von Karl Walser. Halbleder 8 M.

– Kleine Dichtungen. Einbandzeichnung von Karl Walser. Geh. 4 M., geb. 6 M., Halbleder 8 M.

Walther von der Vogelweide, Gedichte. Auf Grund der Lachmannschen Ausgabe von Dr. Hans Berendt herausgegeben. Halbleder 10 M., Schweinslederhandband 50 M.

Jakob Wassermann, Imaginäre Brücken. Studien und Aufsätze. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

Carl Maria Weber, Erwachen und Bestimmung. Eine Station (Jüngste Tag). Kartoniert 0,60 M.

Franz Werfel, Arien (Stundenbücher der Ernst-Ludwig-Presse). Ganzleder 25 M.

– Beschwörungen. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M., Halbleder 4,50 M.

– Der Besuch aus dem Elysium. Romantisches Drama in einem Akt. Kartoniert 1 M.

– Bocksgesang. Fünf Akte. Geh. 2 M., Halbleinen 3,50 M.

6. BLÄTTER aus

Wolfram Goebel, Der Kurt Wolff Verlag. Dissertation, München 1974/75 [unkorrigierte Fassung], S. 111 - 112 (mit entsprechenden Anmerkungen).

sich allerdings bei näherem Zusehen als Neuauflagen der teilweise vor 1900 erschienenen Erstauflagen anderer Verlage, die aus verkaufsstrategischen Gründen einfach mitgezählt wurden. Die bei Eulenberg verzeichneten Angaben "6. - 10. Tausend" und "Dritte Auflage" beziehen sich auf Titel wie "Du darfst ehebrechen. Eine moralische Geschichte. Allen guten Ehemännern gewidmet", "Das keimende Leben. Aus dem Nachlaß eines jungen jüdischen Rechtsanwalts" und auf die Vorträge Eulenbergs über "Schiller" und "Die Kunst in unserer Zeit". Einerseits griffen diese Bücher Zeitfragen auf und wurden wegen der sozialethischen Thematik gekauft und nicht ihrer literarischen Substanz wegen, andererseits hatte Eulenberg durch seine "Schattenbilder" als Porträtist historischer Persönlichkeiter einen Namen und seine Vorträge waren weithin bekannt. Auch seine Prosa war seit dem Durchbruch mit den "Schattenbildern" erfolgreich.[401] Sein Roman "Katinka die Fliege" (1911) brachte es bis 1913 auf fünf Auflagen, die Novellen "Sonderbare Geschichten" (1910) auf die dritte Auflage. Ein erster Publikumserfolg für den Dramatiker Eulenberg zeichnete sich ab, als Eulenberg 1912 den Volks-Schiller-Preis für "Belinde" erhielt und das Stück an allen wichtigen deutschen Bühnen gespielt wurde. "[...] das bedeutet Auflagen von 20 000 für Belinde", schrieb Elisabeth Wolff in der durch die Freude überschätzten Wirkung dieser Preisverleihung.[402] Immerhin druckte Wolff neun Auflagen, die sich, soweit abschätzbar, allmählich auch verkauften.[403]

Mit welchen bescheidenen Erfolgen der Verleger sich vor dem Krieg bescheiden, belegt eine Äußerung Wolffs gegenüber Clara Merck: "Der Verlag Rowohlt hatte eben eine große Freude: Eulenbergs neues Drama 'Alles um Geld' [...] wurde als diesjährige Vereinsgabe vom 'Frauenbund zur Ehrung rheinländischer Dichter' gewählt. Der Verein bezieht vom Verlag 1000 gebundene Exemplare."[404]

Ein wirklicher Publikumserfolg gelang dem Verlag mit Rabindranath Tagores Werken, von denen bis Ende 1923 über eine Million Exemplare verkauft wurden. Doch dieser "für jene Zeit phantastische Bucherfolg fällt in die Kriegs- und Nachkriegsjahre".[405] Über das Werk Tagores im Kurt Wolff Verlag, dessen erstes deutsches Buch "Gitanjali" unmittelbar vor der Nobelpreisverleihung an den Dichter im Jahre 1913 angenommen worden war, ist Legendäres berichtet worden. Noch 1971 hat Willy Haas "Gitanjali" zum sensationellen Bestseller hochgespielt. "Es wurde der gesuchte deutsche 'Bestseller'. [...] Andere Bücher folgten, und auch ihnen blieb der explosionsartige Ersterfolg treu."[406] Wolff selbst schrieb in seinem letzten, nicht mehr gesendeten Rundfunkvortrag über "Rabindranath Tagore": "Die deutsche Ausgabe von Gitanjali erschien und war ein großer, aber nicht überwältigender Erfolg - eben ein Nobelpreis-Erfolg".[407] 1914 wurde von dem Buch nach der ersten Auflage eine zweite bis vierte nachgedruckt, der Verlagskatalog von 1916 zeigt die zehnte Auflage an, das 36.-47. Tausend erschien 1921, in der Zeit der größten Wirkung Tagores und der Katalog von 1922 zeigt das 67. Tausend an.

Wolff war vermutlich von Franz Blei im Sommer 1913 auf den indischen Dichter aufmerksam gemacht worden, der seit 1913 in England publizierte und schlagartig das europäische Interesse gewann.[408] Wolff forderte das bei Macmillan erschienene Buch an, konnte sich aber nicht zur Verlagsannahme entschließen, die Urteile seiner Lektoren divergierten.[409] Unmittelbar vor der Nobelpreis-Verleihung erwarb er die Übersetzungsrechte. Sein Tagebuch vermerkt am 14. November 1913: "Tagore hat Nobelpreis erhalten KWV hat Autorisation erworben" und Werfel gratulierte seinem Verleger "allerherzlichst zu dem Indisch-Unaussprechlichen, trommeln Sie und blasen die Reklameposaunen von Jericho!!! Vielleicht geht das Buch trotzdem es gut ist, großartig."[410] Durch den Nobelpreis animiert, verlegte Wolff noch 1914 das zunächst wenig erfolgreiche Schauspiel "Chitra" und die Liebesgedichte "Der Gärtner" (1. - 3. Tsd. 1914), die erst 1917 die 4. Auflage erreichten. Erst nach dem Kriege stiegen auch hier die Auflagen sprunghaft in die Höhe.[411]

95) KWB, S. 111.

96) KWB, S. 117.

97) Zum Erfolg der "Drugulin-Drucke" vgl. W. Göbel: Der Ernst Rowohlt Verlag. In: AGB XIV, Sp. 502 f.

98) Das Märchenspiel von Bassewitz ist heute noch ein erfolgreiches Stück für das Kindertheater. Die Auflagenhöhen lassen sich nicht eindeutig ermitteln. 1919 lag jedoch schon das 31. - 40l Tsd. in der Verlagsanstalt H. Klemm, Berlin vor. Wolff dürfte vor allem an dem Bühnenvertrieb verdient haben, den er auch nach Abgabe des Buches behielt. - Bei dem Buch von Schmitz ist schon in dem Verlagsverzeichnis des "Bunten Buches", S. 186, für 1913 die 4. Aufl. angegeben.

99) Nach der Verlagskatalogen erreichte das Buch bis 1921 das 16. Tsd., bis 1927 das 23. Tsd.

oo) Ganz verläßlich sind die Angaben in den Katalogen sicher nicht. Doch finden sich bei den Büchern, die im "Bunten Buch" mit höherer Auflagen vermerkt sind, auch höhere Auflagenangaben im "Deutschen Bücherverzeichnis".

o1) Die "Schattenbilder" waren aus Vorträgen im Düsseldorfer Schauspielhaus entstanden und wurden, da sie durchschlagenden Erfolg hatten (1. - 5. Aufl. Berlin: Bruno Cassirer 1910, 54. - 62. Aufl. 1920), mit ihren Fortsetzungen "Neue Bilder" und "Letzte Bilder" zu dem einzigen "Longseller", der Eulenberg überlebte. (Zuletzt bei Econ in Düsseldorf 1965 erschienen).

o2) Elisabeth Wolff an Clara Merck, Brief vom 6. 11. 1912, NA.

o3) Im Geschäftsjahr 1915/16 wurden 269 Exemplare verkauft, im folgenden Jahr 1916/17 180 Exemplare. Weitere Zahlen liegen nicht vor.

o4) Wolff an Clara Merck, Brief vom 29. 6. 1911, NA.

o5) Kurt Wolff: Rabindranath Tagore. Unveröff. Typoskript, S. 4. (Im Besitz von Helen Wolff, New York).

o6) Caliban [d. i. Willy Haas]: Lesehilfen für notorisch faule Leser. In: Die Welt vom 27. 12. 1971. - Willy Haas behauptet in diesem Aufsatz, daß "Gitanjali" der erste deutsche Bestseller gewesen sei, der von Wolff bewußt "gemacht" worden wäre. Das Buch sei zunächst abgelehnt und zurückgeschickt worden, der Verleger habe es, nach der Nachricht über die Nobelpreisverleihung eigenhändig vom Postamt zurückgeholt. Georg Heinrich Meyer (der zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Verlag war!) habe mit ungeheurem Reklameaufwand das Buch zu einem gesuchten deutschen Bestseller kreiert.

o7) Kurt Wolff: Rabindranath Tagore, S. 2. Wolffs Version wird durch die Auflagenzahlen gestützt.

4o8) André Gide übersetzte Tagore ins Französische, Ezra Pound und William Butler Yeats setzten sich in England für Tagore ein. Im "Literarischen Echo" erschien nach ersten Hinweisen im April 1913 (15. Jg., 14. Heft, Sp. 1oo3 - 1oo5) im Juni-Heft ein weiterer Aufsatz über Tagore und Übersetzungsproben aus Gitanjali. (O. E. Lessing: Rabindra Nath Tagore, 17. Heft, Sp. 1184 - 1187).

4o9) "GITANJALI ging also zu den Lektoren, und, wie üblich, war, was sie zu sagen hatten, so widerspruchsvoll, daß die gutachtlichen Äußerungen einander aufhoben. [...] Nach kurzer Unentschiedenheit entschloß ich mich zur Verlagsübernahme - nicht zuletzt, weil Übereinstimmung darüber herrschte, daß keine durch Reim oder komplizierte Formen verursachten Übersetzungsprobleme entstehen könnten." (Kurt Wolff: Rabindranath Tagore, S. 2). Wolff sprach zu dieser Zeit noch kein Englisch, mußte sich also ganz auf sein "Gefühl" und die divergierenden Urteile der Lektoren verlassen.

41o) Werfel an Wolff, Brief vom 23. 11. 1913, KWA.

411) Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. 5. - 6. Tsd. bis 1919, 16. Tsd. bis 192o, 21. Tsd. bis 1922; Der Gärtner. 25. - 34. Tsd. bis 1919, 58. Tsd. bis 192o, 69. - 78. Tsd. 1921, 11o. Tsd. bis 1922. (Angaben nach den Verlagskatalogen).

412) Verlagsanzeige in: Die Weißen Blätter, 1. Jg., 1913/14, gelbe Beiblätter, S. 63.

413) Vgl. Anm. 372.

414) Hans Reimann: Mein blaues Wunder. Lebensmosaik eines Humoristen. München 1959, S. 179.

415) Stefan Zweig an Wolff, undat. Brief ca. 1913 , KWA.

416) Zit. nach Peter de Mendelssohn: S. Fischer, S. 152.

417) Carl Zuckmayer: Als wär's ein Stück von mir. Frankfurt a. M. 1966, S. 172.

418) Oskar Loerke: Tagebücher, unveröff., DLA. Zit. auch in KWB, S. XXVI.

419) In einem Gespräch mit dem Verf. am 8. 11. 1971.

42o) Edschmid an Wolff, Brief vom 25. 12. 1913, KWB, S. 168.

Zu Kapitel 3.7

421) Eigene Zählung des Verf., die Vordatierungen wurden dabei nicht berücksichtigt.

7. BRIEFE

W./M. 14. V. 14.

Mr.

Rabindranath T a g o r e,

Shantiniketan B o l p u r.

Bengal.

Dear Sir,

Thank you very much for your kind letter of April 21. which indicates me your present address. Though Mr. Macmillan told me that he is going to send you German copies of your books, I shall send you the same copies as well for safety's sake. They will be posted as registered parcels which are to contain: 1 bound copy of " Gardener" one bound copy of " Gitanjali" and stiched copies of each. At the same time I send you copies of the " edition de luxe" of both." Gitanjali" and "Gardener", which I hope will please you, for I took great pains in choice of paper, binding and printing.

I hope, that I shall have the pleasure one time or another of meeting you either in India or in Europe, for I want to tell you, that I am not only interested in your poetry in a businessman's way, but also in a literary and ideal way.

I am very happy to be the interpreter of your wor

to our nation.

From a relation of mine (Professor Hermann Jacobi I heard from you that he me meet you in Kalkutta and how you were both made Doctor honoris causa of that university.

I am, dear sir,

yours sincerely

Unser Verlag wurde 1945 durch Kriegseinwirkung völlig zerstört und Unterlagen aus der Zeit bis 1945 sind nicht mehr vorhanden. Wir haben 1964 in München wieder neu angefangen und Rechte aus der früheren Zeit sind nicht neu erworben worden. Wir können Ihnen also überhaupt keine Auskunft geben; auch Angestellte aus der Zeit bis 1945 leben nicht mehr.

München, den 14-10-1976

DREI MASKEN VERLAG

- Horst Hausen -

Bolpur.
Bengal.
June 8. 1914

Dear Sir,

Thank you very much indeed for your kind letter of May 14th. It is a great happiness to me to know that in publishing my works in your mother tongue in Germany you are also one with them in spirit & ideal. I met Prof. Jacobi in Calcutta & he spoke to me about you as a relation of his. It was a great pleasure to meet him. Will you give him my remembrance

Yours sincerely.
Rabindranath Tagore.

Santiniketan
Feb. 28. 1922

22. März 1922

Dear Kurt Wolff

The rumour, to which you refer in your letter, that I was about to visit Europe is without foundation.

It has given me great pleasure to learn that the first German Edition of Thought Relics is already exhausted and that it has been of some help to the German children who suffer from the effect of the late war.

We have discovered that our letters to Dr Meyer-Benfey and Mrs Meyer-Franck have never reached them. Will you send them my affectionate greetings and let them know that they will be welcome whenever they come to us. We shall make every arrangement for their permanent stay in the Ashram. We need some friend from the West who can help us in our study of the European culture beginning with the Greek and coming down to the modern time. It is needless to say that all expenses for their voyage to India and transport of their books and other things will be borne by us. It is already too late for this year, but I hope that they will apply for and secure their passports for the next cold season.

With kindest regards to yourself and your wife

I am
Very sincerely yours
Rabindranath Tagore

MÜNCHNER KAMMERSPIELE
SCHAUSPIELHAUS - WERKRAUMTHEATER

8000 MÜNCHEN 22, HILDEGARDSTRASSE 1 - RUFNUMMER 225371/72/73 UND 296631/32 THEATERKASSE 224338

DIREKTION / Dramaturgie

9. November 1976

Frau
Reeta Sanatani
c/o Prof. Trudis Reber
German Department
McGill University
Montreal/Canada

Sehr geehrte Frau Sanatani,

leider gibt es nur sehr spärliche Unterlagen über die Tagore-Aufführungen an den Münchner Kammerspielen. Gefunden haben wir folgendes:
"Chitra" war die erste Inszenierung vom späteren Leiter der Münchner Kammerspiele, Otto Falckenberg. Er hat das Stück zusammen mit "Der Engländer" von J.M.R. Lenz inszeniert. Die Premiere war am 29. September 1916; die Königstochter wurde von Mary Dietrich, der Prinz Arjuna von Otto Framer gespielt.

"Das Postamt" wurde am 21. Mai 1921 aufgeführt (zusammen mit Tschechows "Der Heiratsantrag") mit Elisabeth Bergner als Amal.

Mehr kann ich Ihnen leider nicht berichten, da die Unterlagen aus dieser Zeit während des Krieges vernichtet worden sind.

Mit freundlichen Grüssen

Ihre

Münchner Kammerspiele

i.A. Iri Seiser

(Iri Seiser)

8. PROGRAMMBLÄTTER

BRAUNSCHWEIGISCHES LANDESTHEATER

Braunschweig, Sonnabend, den 4. September 1920

Anfang 6⁰⁰ — Bei aufgehobenem Jahresabonnement — Geschlossene Vorstellung — Ende 9⁰⁰

Das Postamt

Ein Bühnenspiel in zwei Akten von Rabindranath Tagore

Inszeniert von Julius Cserwinka

Madhav	F. Schlaeger	Wachmann	P. Becker
Amal, sein angenommenes Kind	E. Theel	Dorfvorsteher, ein Polterer	H. Stiebner
Sudha, ein Blumenmädchen	M. Friedmann	Erster Knabe	G. Michaelis
Arzt	F. Mandel	Zweiter Knabe	J. Unruh
Milchmann	C. Greis	Dritter Knabe	Kl. Rödel
Väterchen	H. Mesmer	Der Generalarzt des Königs	H. Gmelin
Herold des Königs	O. Brodowski		

Dekoration: Entwurf und Ausführung: B. Hoppmann. Technische Bühneneinrichtung: Josef Gebhardt. Kostümliche Einrichtung: Albin Gebhardt

TERAKOYA

Die Dorfschule

Ein historisches Trauerspiel aus dem alten Japan nach der Tragödie des Takeda Izumo von Wolfgang von Gersdorff

Inszeniert von Julius Cserwinka

Kwan Shusai, Sohn des vertriebenen, rechtmäßigen Fürsten	M. Friedmann	Kojima	Kriegsknechte aus Gembas Gefolge: A. Preuß
Matsuo, Kanzler d. vertrieb. Fürsten, nun in des Gewalthabers Dienst	P. Becker	Sakuma	Kriegsknechte aus Gembas Gefolge: H. Oppermann
Chiyo, seine Frau	J. Scarla	Chimpaku	Kriegsknechte aus Gembas Gefolge: F. Mandel
Kotaro, beider Sohn	E. Theel	Takajchima	Bauern aus dem Dorfe Serho: H. Mesmer
Genzo, Hofmeister des vertriebenen Fürsten, Vorsteher einer Knabenschule in Serho	H. Gmelin	Wadagaki	Bauern aus dem Dorfe Serho: H. Elsner
Tonami, seine Frau	H. Astgard	Ichitaro	Bauern aus dem Dorfe Serho: W. Sprotte
Gemba, Ritter in des Gewalthabers Dienst	H. Stiebner	Eine Bäuerin	M. Schulz
		Iwama	ihre Söhne, Schüler Genzos: G. Michaelis
		Tokusan	ihre Söhne, Schüler Genzos: A. Rademacher
		Choma	ihre Söhne, Schüler Genzos: A. Aßmer
		Izumo	ihre Söhne, Schüler Genzos: J. Unruh
		Sanjuke, Diener bei Genzo	W. Wolff

Schauplatz: Das Schulzimmer Genzos in Serho. Zeit: Das Jahr 902

Dekorative Einrichtung: Josef Gebhardt. Kostümliche Einrichtung: Albin Gebhardt

Pause nach dem ersten Stück

Die Einlaßkarten sind der Kontrolle wegen aufzubewahren

Besondere Preise

Zurücknahme von Eintrittskarten nur bei Änderung des Spielplans

Freiplätze ungültig!

Sonntag, den 5. 9. (5. Ab.-Vorst.): **Die Frau im Hermelin**	Anfang 7 Uhr
In Wolfenbüttel (10. Vorst.): **Bunter Abend**	Anfang 7 Uhr
Montag, den 6. 9. (4. Ab.-Vorst.): **Clavigo**	Anfang 7 Uhr
Dienstag, den 7. 9. (7. Ab.-Vorst.): **Aida**	Anfang 7 Uhr
Mittwoch, den 8. 9. (6. Ab.-Vorst.): **Rose Bernd**	Anfang 7 Uhr
Donnerstag, den 9. 9. (8. Ab.-Vorst.) **Die Fledermaus**	Anfang 7 Uhr

Wagenbau-Buchdruckerei 127

Wochenspielplan umseitig!

Krank: Frl. Hartmann, Frau Leybe, Frau Schneider, Herr Stieber, Herr Gaedeke

BRAUNSCHWEIGISCHES LANDESTHEATER

Anfang 7[00]

Braunschweig, Mittwoch, den 26. Januar 1921

Ende 10[00]

I. Vorstellung in der 5. Vorstellungsreihe

DAS POSTAMT

Ein Bühnenspiel in zwei Akten von Rabindranath Tagore

Inszeniert von Julius Cserwinka

[illegible] . . . . . Franz Schlaeger	Milchmann . . . . . Georg Gaedeke	Dorfvorsteher, ein Polterer . . . . . Hans Stiebner
Amal, sein angenommenes Kind . . . Else Theel	Väterchen . . . . . Hermann Mesmer	Erster Knabe . . . . . Grete Michaelis
Sudha, ein Blumenmädchen . . . . Marg. Friedmann	Herold des Königs . . . . . Otto Brodowski	Zweiter Knabe . Ida Unruh / Dritter Knabe . Kl. Rödel
Arzt . . . . . Franz Mandel	Wachmann . . . . . Paul Becker	Der Generalarzt des Königs . . . . Helmut Gmelin

Dekoration: Entwurf und Ausführung: B. Hoppmann. Technische Bühneneinrichtung: Josef Gebhardt. Kostümliche Einrichtung: Albin Gebhardt

TERAKOYA (Die Dorfschule)

Ein historisches Trauerspiel aus dem alten Japan nach der Tragödie des Takeda Izumo von Wolfgang von Gersdorff

Inszeniert von Julius Cserwinka

[illegible] Sohn des vertriebenen, rechtmäßigen Fürsten . . . . . Marg. Friedmann	Tonami, seine Frau . . . . . Hilde Asgard		Eine Bäuerin . . . . . Marg. Rautmann		
[illegible], Kanzler des vertrieb. Fürsten, nun in des Gewalthabers Dienst . Georg Gaedeke	Gemba, Ritter in d. Gewalthabers Dienst Hans Stiebner		Iwama . . .	ihre Söhne, Schüler Genzos	Grete Michaelis
[illegible], seine Frau . . . . . Irma Scarla	Kosima . . .	Kriegsknechte aus Gembas Gefolge: Albert Preuß	Tokusan . .		A. Merte
[illegible], beider Sohn . . . . . Else Theel	Sakuma . .		Choma . . .		Agnes Aßmer
Genzo, Vermieter d. vertrieb. Fürsten, Vorsteher einer Knabenschule in Serio Helmut Gmelin	Chimpatu . .	Heinr. Oppermann	Izumo . . .		Ida Unruh
	Takaschima .	Franz Mandel	Sanjuke, Diener bei Genzo . . . . . Wilhelm Wolff		
	Wadagaki .	Bauern aus dem Dorfe Seryo: Hermann Mesmer	Schauplatz: Das Schulzimmer Genzos in Seryo.		
	Ichitaro .	Edm. Haberland / Berthold Sprotte	Zeit: Das Jahr 902		

Dekorative Einrichtung: Josef Gebhardt. Kostümliche Einrichtung: Albin Gebhardt

Pause nach dem ersten Stück

Schauspiel-Preise

Donnerstag, 27. 1. (a. Ab., geschl. Vorst.). **Hoffmanns Erzählungen** . . Anf. 6 Uhr | Donnerstag, 27. 1. im Schloß (a. Ab., geschl. Vorst.): **Der Sohn** . . . . Anf. 7 Uhr

Kassenöffnung: Wochentags 10—1 Uhr, Sonn- u. Festtags 11—1 Uhr; bei Nachmittagsvorstellungen nur bis 12½ Uhr; abends 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung.

Donnerstag, den 12. Januar 1922

Platzmiete B. 16

Zum ersten Male:

Der König der dunklen Kamm

von Rabindranath Tagore

Deutsche Übersetzung von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer

Einrichtung und Spielleitung: Ernst Hardt

Der König		Rudolf Rieth	Der tolle Freund		Erich Rauschert
Königin Subarschana		Kaete Nadel	Minister	des Königs Kanya Kubja	Wilhelm Werth
König von Kanya Kubja, ihr Vater		Carl Schreiner	Bote		Karl Hummels
Avanti	Könige	Bernhard Vollmer	Türhüter		Max Göckel
Koschala		Hans Antony	Dienerin der Königin Sudarschana		Gertrud Nowad
Kantschi		Hans Illiger	Erster	Gärtner	Paul Triebner
Vidarbha		Peter Großmann	Zweiter		Bruno Weyrau
Kalinga		Erich Rauschert	Stadtwächter		Bruno Weyrau
Pantschala		Wilhelm Holtz	Suvarna, der falsche König		Claus Clausen
Surangama	Ehrendamen der Königin	Erika Kristen	Erster	Herold des „Königs"	Paul Glitsch
Rohini		Marlies Homann	Zweiter		Karl Peinze
Virupakscha	Bürger	Hugo Brandes	Erster	Bürger	Hans Antony
Vischu		Bruno Ferrand	Zweiter		Josef Salten
Janardan	Reisende	Peter Großmann	Dritter		Hans Immisch
Kaundilya		Wilhelm Werth	Vierter		Karl Hummels
Bhavadatta		Max Brock	Erster	Mann	Julius Piernik
Kumbha	Landleute	Willy Klein	Zweiter		Max Göckel
Madhav		Wilhelm Holtz	Erster	Soldat	Paul Glitsch
Vivajadatta		Leonard v. Szpinger	Zweiter		Josef Salten
Der Großvater		Richard Salzmann	Bürger, Landleute, Gärtner, Knaben, Reisende, Wachen		

Die zur Handlung gehörige Musik von Hanns Avril

Bühnenbilder: Fritz Lewy

Spielwart: Otto Schnelting

Nach dem 7. Bild 10 Minuten Pause

Preise der Plätze

(einschl. Gebühr für Kleiderablage und Theaterzettel sowie Spende für den Altersunterstützungsschatz und Sozialabgabe zugunsten des Deutschen Bühnenvereins)

Fremdenlauben, 1. und 2. Reihe	50 ℳ — ₰	II. Saalplatz	19 ℳ — ₰
Fremdenlaube, hintere Reihen	45 „ — „	III. „	15 „ — „
I. Rang, Lauben	35 „ — „	II. Rang, Mitte	14 „ — „
I. „ 1. Reihe	30 „ — „	II. „ Seite	11 „ — „
I. „ hintere Reihen	25 „ — „	III. „ Mitte	8 „ — „
I. Saalplatz	22 „ — „	III. „ Seite	5 „ — „

Kassenöffnung 6¼ Uhr – Anfang 7 Uhr – Ende nach 10 U

Freikarten III haben keine Gültigkeit

Württ. Landestheater in Stuttgart

(Kleines Haus).

Samstag, den 29. April 1922.

Theatergemeinde Serie 7.

Zum ersten Male:

Das Postamt.

Ein Bühnenspiel in zwei Akten von **Rabindranath Tagore.**
Ins Deutsche übertragen von **Hedwig Lachmann** und **Gustav Landauer.**

Spielleitung: Manfred Schneider.

Personen:

Madhav	Roderich Arndt	Türchen	Max Marx
Amal, sein angen. Kind	Erna Ludwig	Herold des Königs .	Arthur Anwander
Sudha, ein kleines Blumenmädchen . .	Trude Widmann	Wachmann	Franz Schafheitlin
Arzt	Karl Köstlin	Dorfvorsteher, ein Polterer	Willi Kruszynski
Milchmann	Waldemar Franke	Der Generalarzt d. Königs	Felix Steinböck

Zum ersten Male:

Hessisches Landestheater Darmstadt

Nr. 118

*

Zusatzmiete V 5 — **Kleines Haus** — Zusatzmiete V 5

Dienstag, den 9. Dezember 1924

M 40/107

Das Postamt

Ein Bühnenspiel von Rabindranath Tagore. Deutsche Übertragung von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer
In Szene gesetzt von Peter Suhrkamp

Personen

Madhav	Kurt Westermann	Wachmann	Hans Baumeister
Amal, sein angenommenes Kind	Jessie Vihrog	Dorf-Vorsteher, ein Polterer	Hans Ausfelder
Sudha, ein kleines Blumenmädchen	Ruth Poelzig	Der Generalarzt des Königs	Heinrich Heilinger
Arzt	Richard Jürgas	Erster Knabe	Alfred Fritsch
Milchmann	Rudolf Klix	Zweiter Knabe	Josef Fritsch
Väterchen	Paul Maletzki	Dritter Knabe	Heinrich Kriechbaum
Herold des Königs	Friedrich Kinzler		

Hierauf: Er ist an allem schuld

Komödie in 2 Szenen von Leo Tolstoi. Ins Deutsche übertragen von August Scholz
In Szene gesetzt von Peter Suhrkamp

Personen

Mulina	Margarete Carlsen	Ein Wanderbursche	Heinrich Heilinger
Michalsa, ihr Sohn	Hans Baumeister	Ignat	Max Hochstetter
Akarsa, ihre Schwiegertochter	Mirjam Lehmann-Haupt	Ein Nachbar	Paul Maletzki
Taras, Gehilfe des Dorfschulzen	Hans Ausfelder	Ein alter Mann	Willy Kriechbaum

Herbst. Bauernstube mit abgeteiltem Verschlag

Hierauf: Ein Heiratsantrag

Scherz in einem Aufzug von Anton Tschechow. Ins Deutsche übertragen von Luise Flachs-Folkschaneann
In Szene gesetzt von Peter Suhrkamp

Personen

Stepan Stepanowitsch Tschubukow, Gutsbesitzer	Hans Baumeister
Natalie Stepanowna, seine Tochter	Ilse Lahn
Iwan Wassiljitsch Lomow, Tschubukows Nachbar	Paul Maletzki

Ort der Handlung: Tschubukows Landsitz in Rußland

Bühnenbilder: Lothar Schenck von Trapp

Anfang 7½ Uhr — Pause nach dem ersten und zweiten Stück — Ende 10 Uhr

Großes Haus — **Vorverkauf** — **Kleines Haus**

Mittwoch, 10. Dezember. B 8.
Carmen: Anfang 7 Uhr. Preise 1—10 M.

Donnerstag, 11. Dezember. K 9. Schülermiete **gelb 3.**
Wallensteins Lager — Hierauf: **Die Piccolomini.**
Anfang 7 Uhr. Preise 1—10 M.

Freitag, 12. Dezember. Keine Vorstellung.

Mittwoch, 10. Dezember. G 6 (= IX). Schülermiete **rot 3.**
Ein Glas Wasser. Anfang 7½ Uhr.
Preise 1—5 M.

Donnerstag, 11. Dezember. Keine Vorstellung.

Freitag, 12. Dezember. Zusatzmiete IV s.
Ariadne auf Naxos. Anfang 8 Uhr.
Preise 1,20—6 M.

Großes Haus, 7 Uhr, A 9. Der lustige Krieg.

✲ NEUE BÜHNE ✲

(2. Vorstellung)

Sonntag, den 27. Juni 1926

Zum ersten Male:

Das Postamt

Ein Bühnenspiel von Rabindranath Tagore

Spielleitung: Friedrich Sebrecht

Madhav	Bruno Böning
Amal, sein angenommenes Kind	Lotte Mosbacher
Sudha, ein kleines Blumenmädchen	Cläre Falke
Arzt	Hans Immisch
Milchmann	Bruno Ferrand
Väterchen	Richard Salzmann
Herold des Königs	Ernst Rosé
Wachmann	Willy Barmann
Dorfvorsteher	Hans Antony
Knaben	Jutta Knopp, Elly Pierny, Gisela Schiller
Der Generalarzt des Königs	Max Brock

Schauplatz: Madhavs Haus

Spielwart: Otto Schnelting

Preise der Plätze

Fremdenlauben, 1. u. 2. Reihe	9,— RM	I. Rang, hintere Reihen	5,50 RM	II. Rang, Mitte	3,— RM
Fremdenlaube, hint. Reihen	8,— „	I. Saalplatz	5,50 „	II. „ Seite	2,50 „
I. Rang, Lauben	7,— „	II. „	4,50 „	III. „ Mitte	2,30 „
I. „ 1. Reihe	6,50 „	III. „	3,50 „	III. „ Seite	1,50 „

Den Mitgliedern der Weimar-Gesellschaft wird gegen Vorzeigung ihrer Mitgliedskarte eine Ermäßigung von 10% gewährt

Kassenöffnung 3 Uhr — **Anfang 4½ Uhr** — **Ende gegen 6 Uhr**

Wochenspielplan

Sonntag, den 27. Abends: Außer Platzmiete Neu einstudiert: **Die lustigen Weiber von Windsor**, komische Oper in drei Akten von O. Nicolai Anfang 7½, Ende 10¾ Uhr

Dienstag, den 29. Außer Platzmiete **König Lear**, Trauerspiel in fünf Akten von Shakespeare (Lear: Ludwig Wüllner aus Berlin) Anfang 6, Ende 9¾ Uhr (Über sämtliche Plätze im Saal, II. Rang Mitte und III. Rang Mitte ist bereits verfügt)

Mittwoch, den 30. Außer Platzmiete **Robert Guiskard**, Fragment aus einem Trauerspiel von Kleist Hierauf: **Der zerbrochene Krug**, Lustspiel von Kleist Anfang 7, Ende 9¼ Uhr (Über sämtliche Plätze im Saal, II. Rang Mitte und III. Rang Mitte ist bereits verfügt)

Donnerstag, den 1. Juli Außer Platzmiete **Die Meistersinger von Nürnberg** in drei Akten von Richard Wagner Anfang 5, Ende 10 Uhr

Freitag, den 2. Außer Platzmiete **Die Verschwörung des Fiesko zu Genua**, Trauerspiel in fünf Akten von Schiller Anfang 6, Ende 9¼ Uhr (Über sämtliche Plätze im Saal, II. Rang Mitte und III. Rang Mitte ist bereits verfügt)

Sonnabend, den 3. Neue Bühne (3. Vorstellung) Zum ersten Male: **Das glühende Einmaleins**, ein Lustspiel von Hugo Wolfgang Philipp Anfang 7½, Ende 10 Uhr

Sonntag, den 4. Für die Freie Volksbühne Weimar (Abt. 1, Maikarte I) **Volkskonzert der Weimarischen Staatskapelle** (Leitung: Ernst Praetorius) Carl Maria v. Weber: Ouvertüre zur Oper „Freischütz", Concertino für Klarinette und Orchester op. 26 (zum ersten Male) — Solist: Kammermusiker Franz Hinze —, Ouvertüre „Eurvanthe"; Johann Strauß: Hofballtänze, Wiener Blut, Geschichten aus dem Wiener Wald Anfang 8, Ende 9¾ Uhr (Verkäufliche Eintrittskarten: Fremdenlauben- und Saalplätze)

292 Buchdruckerei E. Uschmann, Weimar

Deutsche Festspiele 22. bis 31. Juli siehe Rückseite

Staats-Theater

Kassel, Dienstag den 8. Februar 1927

Reihe B. — **30. Vorstellung**

Zum ersten Male:

Der König der dunklen Kammer

Ein Akt in 18 Bildern von Rabindranath **Tagore.** — Ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann
Musik von Ernst Krenek

In Szene gesetzt von Hans Schlenck

Personen:

Der König	Ernst Wehlau	Kumbha	Gustav Pickert
Königin Sudarschana	Eva Hofmann	Madhav	Gustav Warbeck
König von Kanna Kubja, ihr Vater	Rudolf Hellbach	Vivajadatta	Heinrich Engelhardt
Avanti, Koschala, Kantschi, Vidarbha, Kalinga — Könige	Walter Finder, Kurt Lehmann, Johannes Schrader, Hermann Böckler, Rolf Müller	Bürgerin	Trude Tandar
		Bürger	Wilhelm Ulrici
		Der Großvater	Karl Ebhardt
		Minister	Franz Bartholomäus
Surangama, Rohini — Ehrendamen der Königin	Hertha Ulrici, Berta Hermann	Bote, Türhüter — des Königs Kanna Kubja	Karl Klingler, Karl Kratzer
		Stadtwächter	Rolf Müller
Virupakscha, Vischu — Bürger	Fritz Berend, Rudolf Hellbach	Suvarna, der falsche König	Kurt Uhlig
		1., 2. Herold des Königs	Hermann Böckler, Erich Christel
Janardan, Kaundilya, Bhavadatta — Reisende	Karl Klingler, Kurt Lehmann, Karl Eberle	Ein Soldat	Georg Burmeister
		Königsgefolge — Volk.	

Bühnenbilder: Paul Schönke.

Einrichtung des Bühnenbildes: Maschinendirektor Waßmuth. — Einrichtung der Trachten: Oberinspektor Sterra.

Inspizient: August Schlosser.

Nach dem achten Bild Pause.

Abänderungen in der Rollenbesetzung bleiben für den Notfall vorbehalten.

Schauspielpreise I

Außerdem wird für Wohlfahrtszwecke ein Zuschlag von 10 Pfg. für Galeriekarten und für alle übrigen Karten ein solcher von 30 Pfg., sowie für jede im Vorverkauf abgegebene Eintrittskarte eine Gebühr von 30 Pfg. erhoben.

Kassenstunden: wochentags: vormittags von 11–2 Uhr, sonntags: vormittags von 11–1 Uhr } abends: 1 Stunde vor Beginn der Vorstellung.

Der Eintrittskartenverkauf findet an den Wochentagen von 11 bis 2 Uhr und an Sonn- und Feiertagen von 11 bis 1 Uhr an der Kasse, Eingang Friedrichsplatz, statt. An den Wochentagen werden in den Vorverkaufsstunden Eintrittskarten — mit Ausnahme derjenigen für die Galerie — für drei Tage ausgegeben. An Sonn- und Festtagen findet ein Vorverkauf für andere Tage nicht statt. — Eintrittskarten für die Galerie kommen in der Regel nur am Tage der Vorstellung zum Verkauf. Für jede im Vorverkauf abgegebene Eintrittskarte ist eine Vorverkaufsgebühr von 30 Pfennig zu entrichten. Diese Gebühr fällt bei Karten, die am Aufführungstage selbst gelöst werden, weg. Amtliche Verkaufsstellen: Rudolf Schunk, Obere Königstraße 28 (Ecke Friedrichsplatz) und Firma Arthur Wertheim, Obere Königstraße Nr. 32. Der Verkauf der Eintrittskarten erfolgt nur an Wochentagen, und zwar in derselben Weise wie an der Theaterkasse für zwei Tage gegen ein Aufgeld von 20 Pfennig. — Schluß des Verkaufs eine Stunde vor Oeffnung der Abendkasse.

Der Eintritt zum Zuschauerraum sowohl vor Beginn der Vorstellung wie nach den Pausen ist ausnahmslos nur gegen Vorzeigung der gültigen Eintrittskarte gestattet.

Kassenöffnung 6½ Uhr. Einlaß 7 Uhr. Anfang 7½ Uhr. Ende nach 9¾ Uhr.

Spielplan:

Mittwoch, den 9. Februar: — C 30 — **„Der Evangelimann."** Opernpreise II. Anfang 7½ Uhr.
Donnerstag, den 10. Februar: — D 30 — **„Der schwarze Domino."** Opernpreise II. Anfang 7½ Uhr.
Freitag, den 11. Februar: — A 31 — **„König der dunklen Kammer."** Schauspielpreise I. Anfang 7½ Uhr.
Sonnabend, den 12. Februar: Außer Reihe — Sonderkartensatz 131 — Geschlossene Vorstellung für auswärtige höhere Schulen — **„Wallensteins Lager."** Hierauf: **„Die Piccolomini."** Anfang 2½ Uhr.
B 31 — **„Madame Butterfly."** Opernpreise II. Anfang 7½ Uhr.
Sonntag, den 13. Februar — Vierte Kammeroper — Siebente Morgenveranstaltung — Außer Reihe — Sonderkartensatz 141 — Neu einstudiert: **„Der Kalif von Bagdad."** Ermäßigte Preise I. Anfang 11½ Uhr.
D 31 — **„Orpheus in der Unterwelt."** Opernpreise II. Anfang 7½ Uhr.
Montag, den 14. Februar — C 31 — **„Der schwarze Domino."** Opernpreise II. Anfang 7½ Uhr.
[illegible] Anfang 7½ Uhr.

Der Personenzettel wird kostenlos verabfolgt.

Volksbühne

Theater am Bülowplatz

Direktion: Friedrich Kayßler

Dienstag, den 6. September, abends 7½ Uhr

Das Postamt

Ein Bühnenspiel in 2 Bildern von Rabindranath Tagore.
Ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann
und Gustav Landauer.
Regie: Jürgen Fehling.

Madhav	Julius Sachs
Amal, sein angenommenes Kind	Lucie Mannheim
Subha, ein kleines Blumenmädchen	Cläre Kollmann
Arzt	Heinz Hilpert
Milchmann	Richard Leopold
Väterchen	Guido Herzfeld
Herold des Königs	Josef Bunzl
Wachmann	Kurt Eggers-Kestner
Dorfvorsteher, ein Polterer	Harry Berber
Der Generalarzt des Königs	Ferdinand Steinhofer

Musik: Heinz Tiessen.

Die Komödie der Irrungen

Lustspiel in 5 Aufzügen (11 Bildern) von William Shakespeare.
Uebersetzt von A. W. von Schlegel und L. Tieck.
Regie: Jürgen Fehling.

Solinus, Herzog von Ephesus		Julius Sachs
Aegeon, ein Kaufmann aus Syrakus		Josef Bunzl
Antipholus von Ephesus	Zwillingsbrüder und Söhne des Aegeon	Ferd. Steinhofer
Antipholus von Syrakus		Heinz Hilpert
Dromio von Ephesus	Zwillingsbrüder und Sklaven der beiden Antipholus	Erhard Siedel
Dromio von Syrakus		Richard Leopold
Balthasar, ein Kaufmann		William Huch
Angelo, ein Goldschmied		Paul Schmidt

(Fortsetzung umseitig.)

Rauchen in allen Räumen des Theaters streng verboten!

Das Postamt.
Die Komödie der Irrungen.

Fast wie die Erscheinung aus einer fremden, versunkenen Zeit ragt die Persönlichkeit des indischen Dichters Rabindranath Tagore, der vor einigen Jahren mit dem Nobelpreise gekrönt wurde, in unsere Welt. An die Zeiten Homers oder die Entstehung des Nibelungenliedes fühlt man sich fast gemahnt, wenn man mit Erstaunen liest, wie sehr die Gedichte Rabindranath Tagores, die er als sein eigener Komponist in Musik setzte, als Volkslieder von Mund zu Mund gehen und wie sie bei Hochzeiten und religiösen Festen, bei Wettkämpfen und nationalen Zusammenkünften, oder von Handwerkern, Hirten und Bettlern in Ausübung ihrer Tätigkeit gesungen werden und so wahrhaft leben. Dabei haftet diesem Dichter, der aus einer berühmten indischen Familie stammt, deren Mitglieder in dem Kulturleben seiner Heimat seit langer Zeit eine hervorragende Rolle gespielt haben, der selbst auf einem Gute bei Kalkutta lebt und wie ein Heiliger und Seher von seinen Landsleuten geehrt wird, durchaus nichts Veraltetes an. Ja, die Zeit des Verständnisses für diesen Mystiker und wahrhaft Liebenden ist jetzt erst gekommen, und es scheint, als stünde er uns Deutschen besonders nahe. Seine Mystik, die „tief im Buddhismus wurzelt, ist tief und schlicht und ruft Urgefühle in uns wach. Gott und Mensch sind ihm eines, die äußeren Dinge zugleich Träger eines tieferen Lebens, der Tod kein Ende nur Uebergang. Aus einem Gedicht, in dem sich dieser Gottsucher an Gott als Wanderer wendet, seien einige Verse angeführt:

In den Wäldern schweigen alle Lieder,
Jedes Haus hält fest die Tür geschlossen,
Einsam wanderst du die leere Straße.
O mein einz'ger Freund und mein Geliebter,
Offen steh'n die Tore meines Hauses;
Gehe nicht vorüber wie im Traum!

Wer glaubt nicht hier einen Klang wie aus dem Hohenliede zu vernehmen, der in Rabindranath Tagores Bühnendichtung „Der König der dunklen Kammer" in anderer Weise wiederkehrt? Denn auch Bühnendichter ist dieser Mystiker, obschon seine tiefsten und reinsten Quellen ihm hier gleichfalls aus dem Gebiete der Lyrik zufließen. Tief und rein in der Kunst wie im Leben, wo er zu seiner Kost Fleisch ablehnt und als Getränk nur Milch und Wasser zu sich nimmt!

Aber kein weltabgewandter Heiliger ist er, sondern war schon als Kind von unermeßlicher Sehnsucht und Liebe zum Leben, zur Natur, zu allem Unbekannten, zur Ferne erfüllt: „Die ganze Welt schien mir voll von Geheimnissen . . . die ganze Schönheit und Lieblichkeit und aller Duft dieser Welt, alle Bewegungen der Leute, der Schrei der Gabelweih' . . . der Schatten auf dem Wasser — dies alles ließ mich die Gegenwart eines unklar erkannten Wesens fühlen, das so viele Formen annahm, gerade als ob es mir Gesellschaft leisten wollte." Gelegentlich fühlt man sich bei Tagore an den deutschen Romantiker und Lyriker Eichendorff erinnert, dessen Dichtung auch einen religiösen Grundton hat, der gleich ihm von unermeßner Liebe zur Natur erfüllt ist, und dessen brennende Sehnsucht zur Ferne in seinen Liedern vielfach in dem Tone des Posthorns seinen Ausdruck findet.

„Das Postamt", so ist der Titel von Tagores Bühnenstück, das man wohl als sein geschlossenstes bezeichnen kann. Aus einem englischen Jahresbericht entnehme ich die Zeilen: „Das eigenartigste Drama des Jahres ist Rabindranath Tagores „Das Postamt". Die Gestalten des indischen Mystikers leben ihr beschauliches Dasein, und eine jede philosophiert, ohne daß sie als Symbol zu gelten hätten. Jede Arbeit, und wäre sie auch noch so klein und unbedeutend, wäre etwas unendlich Großes, Schönes und Erhabenes, sogar die eines Postboten sei reich an Geheimnissen und Wundern. Das „Postamt" wird zur großen weiten Welt. Amal, ein krankes Kind, dessen Seele alle Wirklichkeit in Phantastik auflöst, wird durch des Königs Generalarzt (den Tod) erst recht zum Leben erweckt."

Wer fühlt sich nicht durch dieses Bühnenspiel an Gerhart Hauptmanns Dichtung „Hanneles Himmelfahrt" erinnert, obschon gegenüber dem deutschen Dramatiker, der mit starken Kontrasten schafft, hier ein einheitlicherer lyrischer Grundton beibehalten ist. Wie aus dem Gefängnis sehnt sich Amal aus der Haft seines Krankenzimmers, von dem der Arzt noch jeden Lufthauch, jedes Leben fernhalten möchte, ins Helle, Freie, Weite — bis endlich der Tod alle Mauern wegrückt und den Knaben, der genesen gern des Königs Postbote geworden wäre, seine Reise in die Unendlichkeit des Weltalls antreten läßt. Aus der starren Kapsel der Puppe ist der Schmetterling entflogen.

Ueber diese Dichtung ist eine Harmonie gebreitet wie über Claudius-Schuberts „Der Tod und das Mädchen". Wie ein Geigensolo unter dem Sternenhimmel klingt sie in unserer Seele; wie ein reiner kristallener Wassertropfen erscheint sie, der zur Träne wird. „Lasset die Kindlein zu mir kommen!"

Es mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, daß diesem Stück in der igen Aufführung Shakespeares „Komödie der Irrungen" zugesellt wird, von starkem Leben und kräftiger Komik erfüllt ist und auch vor dem ben keineswegs zurückschreckt. Aber dem klaren Klange von Tagores stami" sollte nur ein anderer von gleicher Klarheit antworten, mag er auch — ich möchte sagen — kontrapunktisch gegenüberstehen. Das Motiv „Postamts" sollte nicht, wie das bei Aufführungen in anderen Städten eben ist, durch ein zweites Stück wiederholt werden. Trotzdem fehlt Einigende den Dichtungen Tagores und Shakespeares nicht völlig: irchen, noch so wunderbar, Dichterkünste machen's wahr." Auf einen chenton sind beide gestimmt; mag er bei dem Inder aus der Quelle einer Christentum tief verwandten Mystik, in der Jugendkomödie englischen Dichters aus heidnisch-germanischer Phantastik fließen, Hexen und Trolle kennt. Aus der Antike, aus Plautus enächmen" hat Shakespeare das Motiv der beiden Brüder ent- it, die sich so ähnlich sehen, daß niemand sie unterscheiden kann, t einmal die eigene Frau des Einen Verheirateten; und aus nem gab er beiden je einen Diener zur Seite, mit denen es ähnlich ellt ist. Aber wie fröhlich und wirbelnd er seine Verwechselungen und verwirrende Handlung zu schürzen und auf ihren Höhepunkt zu führen ß, bis sich endlich beide Brüder und ihre Diener entgegentreten und alle n Irrtum erkennen — darin beweist schon der junge Dramatiker, der n erst vom Schauspieler seinen Weg zur Bühnendichtung gefunden hat, seine e Meisterschaft. Aehnlich wie aus dem „Sommernachtstraum", der später kespeare auf dem Gipfel seiner komischen Kunst zeigt, schlägt uns auch das Lachen des neckenden, koboldartigen Puck entgegen.

Dr. Oskar Anwand.

B. AUFFÜRHUNGSKRITIKEN

1. CHITRA

a) MÜNCHNER KAMMERSPIELE: Otto Falckenberg

Uraufführungen in den Kammerspielen
am 29. September.

Indien und England — das war die Zweiheit, die erst vor einigen Tagen im Schauspielhaus ihre Wirkung getan hat. Gestern beherrschten diese beiden stolzen Namen wieder einen Theaterabend — in den Kammerspielen. Aber sie verbanden sich nicht wie damals zur Einheit. Jeder blieb für sich, als Begriff und als kultureller Hintergrund; und kein Gedanke an die Politik von einst und jetzt, nicht einmal die Erinnerung daran ist wachgeworden. Das Ganze war und blieb eine rein literarische Angelegenheit.

Zuerst: Indien. Diesmal war es ein Dichter dieses Landes, der uns bei der Hand nahm und uns die Wunder seines Heimatlandes wies. Rabindranath Tagore, der berühmteste lebende Dichter Indiens (oder richtiger: der Bengalen), der aber nicht nur Verse schreibt, sondern Musiker, Philosoph, Laienpriester, ja sogar Heiliger und vor allem ein harmonischer Mensch ist, den auch die Verleihung des Nobelpreises nicht in seiner Ruhe stören konnte. Man kennt von ihm bis jetzt nicht allzuviel in Europa, und man kann auch nicht behaupten, daß uns das vor 25 Jahren geschriebene Spiel „Chitra", das gestern zum ersten Male in deutscher Sprache gegeben worden ist, der Gesamtpersönlichkeit Tagores wesentlich näher brächte. Aber man lernte jedenfalls eine schöne, eigenartige, edle Dichtung kennen. Und dafür muß man immer dankbar sein. ...

Dieses hohe Lied der Liebe, das von idyllischen Lyrismen wie von tiefen Gedanken gleich schwer ist und von dem reinste, mildeste Menschlichkeit zuströmt wie Duft von jenen Blumen, die nur in den Wäldern Indiens gedeihen, ist gestern unter der Leitung Otto Falckenbergs, unter dessen glücklichen Händen auch das Sprödeste Glanz und Wärme gewinnt, zu blühendem Leben erwacht. Mary Dietrich bewies als Chitra eine Kunst des erlebten Spiels und des beseelten Sprechens, die von ihren starken Fähigkeiten überzeugte, weit mehr wie ihre etwas indifferente Antigone. Herr Framer stand ihr als Arjuna nicht ohne jene Würde zur Seite, die man von einem indischen Prinzen verlangen kann. Der Beifall war freundlich, doch schien man noch mehr befremdet als gefesselt, und vielleicht hatte auch der häufige Szenenwechsel, der sich aber tadellos vollzog, etwas ermüdet.

Richard Baumgart

MÜNCHENER NORDZEITUNG - 6.10.1916

„Chitra von Rabindranath Tagore und Der Engländer von Lenz." — Weil Rabindranath Tagore den Nobelpreis erhielt, ist es noch lange nicht ein Zwang, so ein hohles Zeug wie Chitra aufzuführen. — Der Engländer von Lenz mag höchstens als literarisches Experiment gelten. Interessant ist weder Chitra — noch der Engländer. Alles in Allem ein höchst langweiliger Abend.

Heinrich Gottinger

KÖLNISCHE ZEITUNG - 12. Oktober 1916

Wären Erfolge nicht von kleinlichen Umständen abhängig, so hätte das Kammerspielhaus mit seinen beiden jüngsten Uraufführungen die unbedingte und begeisterte Zustimmung seines Publikums finden müssen. Mißstimmung über eine große Pause und 14 Verwandlungen aber ließen dies den Dichter verkennen und gegen die hohe Kunst eines wirklich zwingenden Spielleiters durch Kühle ungerecht sein. Das Kunstwerk bedarf zwar der Bestätigung der Menge nicht, und es fielen hier in restloser Bereinigung zusammen die Kunst zweier Dichter und eines schöpferischen Regiekünstlers. Mit jeder neuen Tat bestätigt es sich, daß Otto Falckenberg den dramatischen Gestaltungen der Dichter eine Verwirklichung gibt, die nicht einfache Übertragung auf die Formen der Bühne ist, sondern Durchdringung mit Atem und Leben bedeutet. Rabindranath Tagore, von dem wir vordem so gut wie nichts wußten, ist uns plötzlich bekannt geworden, und der jähe Ruhm galt dem Nobelpreisträger mehr als dem innigen weltweisen Dichter. Wir hätten zu ihm kommen müssen auf dem langsamern Wege des Erkennens, ohne daß vielen sein Wert geprägt worden wäre durch den Stempel einer Auszeichnung. Er, der sich bisher in seinem Sein und Wesen, seiner Art und Rasse uns offenbart im feinern Gespinst seiner Gedichte, er sprach hier durch sein Drama „Chitra", das die junge Dichtkraft des in seiner Heimat Frühberühmten schuf. Die zarte Zwiesprache zwischen Göttern und Sterblichen, die in der Umwelt von Tempel und Wald geschieht, und die selbst in den Ausbrüchen der Leidenschaft noch blumenhaft mild und weichtönend ist, klingt so durchbrochen von religiöser Innigkeit, daß wenn selbst uns die Einstellung gelingt, doch der abendländische Schauspieler kaum diese feinsten Schwingungen lyrischer Stimmung zu übermitteln vermag. Das Drama, das mit den Strophen seiner neun Szenen wie ein hohes Lied geheiligter Leidenschaft in Wortmelodien sich ausrundet, nimmt ein Motiv der altindischen Mahabharata-Legende abwandelnd auf. .....
... Diese Dichtung wäre zu liedhaft, um in bühnenmäßiger Gestaltung die bestimmtere Form eines Dramas zu gewinnen, hätte nicht Falckenbergs Kunst

der Belebung sie in so strengem Rahmen eingefangen. Zwei mystisch verdämmernde Götter und eine goldene Wand gaben die ganze Heiligkeit eines Tempels, schattenhafte Umrisse hoher Palmblätter die tropische Fülle eines Waldes. Mit Hingabe erlebten die Darsteller (Mary Dietrich und Otto Framer) das leidenschaftliche Liebesidyll.

b) SONSTIGE KRITIKEN

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN - 10.2.1914

Die gleiche Kritik erscheint in der Frankfurter Zeitung, 11.2.1914

CHITRA - ein Drama des jüngsten Nobelpreisträgers

Die India Society hat ein lyrisches Drama, das der preisgekrönte indische Dichter Rabindranath Tagore vor 25 Jahren geschrieben hat, in einer Liebhaberausgabe, die nur in 250 Exemplaren gedruckt ist, herausgeben lassen. Es ist — wie so viele der indischen und namentlich auch der ältesten indischen Dramen — auf einer Geschichte in der Mahabahrata basiert....

.... Abgesehen von den mythischen Dingen erfüllt das Drama Tagores einen besonderen Zweck, indem es die Fragen nach der Emanzipation der indischen Frau aufwirft. Das Athenaeum lobt „Chitra" als ein wahrhaft dichterisches Werk Tagores. Handlung und Bewegung, Sprache und Reichtum an Bildern stellen es an die Seite der „Gitanjali", die den Ruhm des indischen Dichters gemacht haben.

NEUESTE NACHRICHTEN, LEIPZIG - 10.3.1914

Rabindranath Tagore als Dramatiker

Der Träger des Literatur-Nobelpreises von 1913, der indische Dichter Rabindranath Tagore, aus dessen literarischem Schaffen zunächst zwei Bände lyrischer Gedichte in einer europäischen Sprache veröffentlicht wurden, hat sich, wie aus London gemeldet wird, nun auch mit Erfolg

als Dramatiker versucht. In London ist soeben in Buchform eine dramatische Dichtung erschienen, die den Titel „Chitra" (Indian Society) führt und einen Stoff aus der bekannten Sammlung altindischer Sagen „Mohabharata" behandelt. Der Dichter benutzt den an sich einfachen Stoff der Liebe eines Helden namens Arjuna zu einer Königstochter Chitrangada zur Entwicklung seiner Theorien über die Liebe und über die innere Schönheit des Menschen. Er kommt zu dem Schlusse, daß man die wirkliche Liebe nur im innersten Seelenleben des Menschen finden könne und daß man sie als göttliche Offenbarung anzusehen und zu bewerten habe. Die Dichtung enthält große sprachliche Schönheiten, die den feinsinnigen Lyriker verraten, zeigt aber eine gewisse Armut der Handlung und größere Längen. „Chitra" entstammt übrigens einer früheren Schaffensperiode des Dichters und entstand vor seinem Hervortreten an die Öffentlichkeit. Der Erfolg seiner Lyrik hat ihn ermutigt, auch seine anderen Arbeiten ans Licht zu bringen. Bei seiner letzten Anwesenheit in England las der Dichter übrigens eine zweite dramatische Dichtung, „Der König des dunklen Zimmers", aus dem Manuskript vor und ließ ein weiteres Werk, „Das Postbuereau", von einer irischen Schauspielertruppe öffentlich aufführen.

TAGESPOST, GRAZ - 28.3.1914

CHITRA - Rabindranath Tagore als Dramatiker

Der Träger des Literatur=Nobelpreises von 1913, der indische Dichter Rabindranath Tagore, aus dessen literarischem Schaffen zunächst zwei Bände lyrischer Gedichte in einer europäischen Sprache veröffentlicht wurden, hat sich, wie aus Londen gemeldet wird, nun auch mit Erfolg als Dramatiker versucht.... Der Dichter benützt den an sich einfachen Stoff der Liebe eines Helden namens Arjuna zu einer Königstocher Chitrangada zur Entwicklung seiner Theorien über die Liebe und über die innere Schönheit des Menschen. Er kommt zu dem Schlusse, daß man die wirkliche Liebe nur im innersten Seelenleben des Menschen finden könne und daß man sie als göttliche Offenbarung anzusehen und zu bewerten habe. Die Dichtung enthält große sprachliche Schönheiten, die den feinsinnigen Lyriker verraten, zeigt aber eine gewisse Armut der Handlung und größere Längen. Chitra entstammt übrigens einer früheren Schaffensperiode des Dichters und entstand vor seinem Hervortreten an die Öffentlichkeit. Der Erfolg seiner Lyrik hat ihn ermutigt, auch seine anderen Arbeiten ans Licht zu bringen. Bei seiner letzten Anwesenheit in England las der Dichter übrigens eine zweite dramatische Dichtung, „Der König des dunklen Zimmers," aus dem Manuskript vor und ließ ein weiteres Werk „Das Postbureau," von einer irischen Schauspielertruppe öffentlich aufführen.

2. DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

a) FRANKFURTER SCHAUSPIELHAUS: Richard Weichert

1. Uraufführung des Bühnenspiels in 19 Bildern... im Frankfurter Schauspielhaus: 1. Dezember

Was unsere junge Dichtung in Verzweiflung und tobender Ekstase sich erzwingen will: den Weg zur Seele, zur Seele, die Gottes ist -- ihn weist der Inder Rabindranath Tagore in verklärter Gewißheit...

... Ein weiser Pädagogus führt seine Jungenschar durch den Glanz der Welt, hilft ihn besingen und weiß doch die urgründige Wissenschaft vom König in der dunklen Kammer, der so schrecklich herrscht und doch so über die Maßen milde ist. ...

... Das ist Mystik. Nicht jenes Humbugtheater, das uns junge irre Leute vormachen, als Zauberkunststücke vom lieben Gott, mit Tischrücken und Weihrauch-Aesthetelei. Sondern das ist die echte Mystik, wie sie jeder großen Religion als innerster Kern innewohnt: Gott im eigenen Herzen finden und ihn auswirken auf die Welt. Durch sich hindurch Gott tun. Darum ist er der unsichtbare Gott: der König in der dunklen Kammer.

Die dünne, zarte Handlung spielen: der echte König, der falsche König Suvarna, der Gegenkönig Kantschi. Und dann die Königin Sudarschana mit ihren Frauen: der demütigen Surangama und der eitlen Rohini. Doch das sind Spielernamen, die nur den Sinn ihrer Symbole verkleiden. Man kann diese Menschen nicht Charaktere, kaum mehr Typen nennen, so sehr bedeuten sie. Es geht auch nicht um Weib und Mann; es geht -- trotzdem das tragische Leben in Schlachten gekämpft wird -- nicht um Machtanspruch; nicht um heroische Familienzwiste. Hier ertönen Dialoge singender Ideen -- seit Pythagoras können ja die Sphären singen.

Der König bedeutet: der unsichtbare Gott. Nur in der dunklen Kammer kann ihn die Seele treffen, die in der Königin wohnt. ...

...Es ist kein Drama. Das Willensmoment dominiert im Zug der Handlung nicht. Eine Legende schildert hier inneres Geschehen, dem nur Sinnbilder dienen. Aber hier wird nicht, wie in so vielen heutigen „Mysterien", die Tragik des Daseins einfach umschifft und das Schlaraffenland verkündet; ... Auch zielt dieses Märchen aus Indien nicht ins Nirwana der Beschaulichkeit, peinigt den Erdenmenschen mit Fakirfolterbrettern und queruliert über die mißlichen Lebensverhältnisse des Diesseits. Denn der „falsche König" ist nicht etwa die Welt mit Sonne, Liebe und Farben -- er ist nur der Schellennarr der Eitelkeit, der Brunst, der Geistesarmut und der Seelenleere. Der Weg Tagores -- so muß ich es sehen -- führt nicht von der Welt hinweg -- aber durch die strenge Straße der Wahrheit in unsere tiefste Tiefe.

Diese Dichtung wirkt nicht zuerst und alleinig durch Sprache. Was wissen wir von dieser Sprache! Nach der geschmackvollen Übersetzung ist sie nicht üppig an Bildern und reißt nicht hin durch Sturm und Kraft der Rede. Das lyristische Element ist schwach (wenn auch zum Teil ergänzt durch die vorzügliche Begleitmusik Hanns Avrils). ...

... Der Beifall entsprach der außerordentlichen Darstellung. Weicherts Regie hatte an Feinheit in der Rhythmisierung des Textes und Melodie der unisonen Jünglingschöre (soweit sie nicht auch von Hanns Avril mit-intoniert waren) ein Höchstes geleistet. ...

... Eine Meisterleistung sprecherischer Tonkunst kam von Jakob Feldhammer, der den unsichtbaren König als Wohllaut hören ließ. Prächtig die gesunde, die lachende und die strenge Weisheit Herrn Taubes als Großvater; dann der Ernst Ben Spanters als der Königin Vater und Gewissen, hinter aller Strenge voll Ahnung seiner Güte; dann Alexander Engels' Kantschi: männlich, trotzig und doch der Einsicht mächtig; endlich als Spielfigur des falschen Königs überzeugend: Herr König. Zu rühmen bleibt, daß alle Massenregie beherrscht blieb vom Willen zur Diskretion und auch die Träger mittlerer und kleinerer Rollen (die Herren Ebelsbacher, Nerking, Böhme, Andresen, Odemar und Frl. Wolf) sich einem Einheitston zu fügen wußten, der hier den Untertitel rechtfertigte, den sich letzthin ein anderes indisierendes Stück zu unrecht angeeignet hatte -- nämlich ein Spiel über den Sinnen.

Bernhard Diebold

(Andere Angaben fehlen)

VOSSISCHE ZEITUNG im Dezember

2. ... So nah verwandt sind sich die Geister des alten, seligen Meisters frühdeutschen Mittelalters und des indischen Dichters Tagore, daß es ist, als habe eine Feder Legende und Drama geschrieben. ...

... Mit einer rührenden Zartheit zeigt uns der Dichter die Menschenseele als Weib, das durch Liebeszweifel, Augenlust, Hoffahrt und Schande sich hinfindet zur völligen Freiheit in Gott, zu jener Liebe, von der Paulus, der Apostel, sagt: „Sie blähet sich nicht, sie sucht nicht das Ihre, sie läßt sich nicht erbittern; sie verträgt alles, sie glaubt alles, sie hoffet alles, sie duldet alles. Die Liebe hört nimmer auf." Und zugleich gibt Tagore im Wandel des Schicksals dieser seiner „Königin", in der weisen Entspannung ihrer körperlichen Wirrnis und seelischen Not die große Beruhigung für alles Frauenschicksal.

Rabindranath Tagores Drama ist zugleich Spiel und Liturgie. Es bedient sich der alten ehrwürdigen Formen, Figuren und Rhythmen, die schon den Sanskrit-Dramen eines Kalidasa, Bhavabhuti, Visakhadatta, Kschemisvara eigneten. Die Personen des Königs, der Königin, der Vertrauten, der Zofen sind von dort in das Drama des heutigen gewandert, die typische Figur des Viduschaka, des Spaßmachers, kehrt als „toller Freund" wieder, der Wechsel von trockener Alltagsrede und blühender, kunstvoller Metrik ist der gleiche wie vor Jahrtausenden. Aber neues, vieldeutiges Leben erfüllt die geweihten Gestalten und Formen. Die heilige Handlung lebt.

Nicht der „König der dunklen Kammer" steht äußerlich in ihrem Mittelpunkt. Gleichwie bei der heiligen Messe Gott sich im Geheimnis der heiligen Eucharistie verbirgt, und nur der Priester in Wort, Psalmodie und Handreichung mit der Gemeinde verkehrt, also steht in Tagores Bühnenfeier als Mittler der „Großvater." ...

... Ich wäre ein schlechter Hörer jener zarten Töne aus dem Osten, wenn ich den Wert der Frankfurter Inszenierung ruhmredig und laut verkünden wollte. Sie diente gläubig und mit ganzem Herzen dem Geist, der dieses festliche Spiel und damit sie selber beflügelte. Wofür in der Heimat der Dichtung die Tradition von Jahrtausenden zur Verfügung steht, das mußte hier durch einmalige künstlerische Konzentration geschaffen werden. In Richard Weicherts Regiearbeit war vieles enthalten, was für deutsche Bühnen vorbildlich werden kann. Besonders rhythmisch war die Aufführung vorzüglich gegliedert. Zauberhaft wuchsen aus dem trockenen Boden der Prosa blühende Gesänge hervor. Sie befremdeten nicht mehr, sie bauten Brücken zum fremden Ufer. In Robert Taube stand Tagores Geist leibhaftig auf der Bühne. Fritta Brod spielte die Königin. In schlanken, leuchtenden Kurven stiegen die Sätze aus ihr hervor, ihre Stimme, ihr Gesicht erglühten in unirdischer Lauterkeit.

Dr. Rudolf Frank

3. Der geistlose Apparat einer ungelenken Paßbehörde machte dem indischen Dichter und Freund den persönlichen Besuch unmöglich. Da kam er zu uns in seinem Werk und Geist, und wir erkannten ihn.

„Mensch lieb und milde" hätte ihn Goethe genannt; Goethe, der im Jahre 1791 in Georg Fosters Übersetzung das alt-indische Drama „Sakuntala" von Tagores großen, alten Landsmann und Vorbild Kalidasa in staunendem Jubel empfing und sich jahrelang in seine Bewunderung versenkte.

Auch für Tagore ziemt sich uns, selbst in dieser schnellebigen Zeit, jahrelange Versenkung und für sein Drama, mehrfacher Besuch.

Es ist ein Kunstgebilde fremder Zonen, ein Gottesdienst in fremdem Tempelstil, den deutsche Künstler in deutschen Worten und auf ihre Weise zelebrieren. Suchet mit ihnen andächtig liebend den Gott im fremden Haus: ihr werdet ihn im eignen Herzen finden....

Das Ringen der Menschenseele um ihren verborgenen, unbekannten Gott, das ist's, was wir allererst und ohne Erklärung unmittelbar aus der umrankten Haupthandlung hervorleuchten sehen. Mit wundervoller Zartheit zeigt uns der Dichter die Menschenseele als Weib, das durch Liebe, Augenlust, Trotz, Hoffahrt, Scham und Demütigung sich hinfindet zum höchsten Glück der Erdenkinder, zur völligen Freiheit, heiligen Reinigkeit und Erlösung in Gott.

Ist im Wandel ihres Schicksals, in der Auflösung ihrer seelischen Ängste und körperlichen Wirrnis nicht zugleich die große Beruhigung enthalten für alles Frauenschicksal: der Schiedsspruch im Strindberg=Ibsen= Hebbelschen Prozeß der Geschlechter?! Und mehr noch, weit mehr!

Denn dieses Drama Rabindranath Tagores ist nicht bloß ein Gottesdienst: es ist auch ein Menschendienst. Wohl bedient es sich der alten, ehrwürdigen Formen, Figuren und Rhythmen, die schon den Sanskrit-Dramen eignet, den Dramen Kalidasas, Kschemisvaras, Visakhadattas, Bhavabhutis, wohl zeigt es uns gleich jenen König, Königin, Zofen, Schirmträger und die typische Figur des Viduschaka, die komische Figur des „tollen Freundes" und spricht in Ausdrücken des Alltags (nicht ohne die „Steifigkeit" jener altindischen Dramatiker) und flicht in kunstvoller Metrik (wovon die Übersetzung Andeutungen nur geben kann) weltlich liturgische Gesänge ein, dennoch füllt eigenes vieldeutiges Leben die heilige Handlung der Väter und ihre geweihten Gestalten.

Jede der Personen ist zugleich Mensch und Gefäß für die Geister vieler Menschen, ist Fleisch und Idee. Der „Großvater", den Robert Taube ganz aus wundervoller heiterer, liebevoller, gottvoller Demut des Herzens erschuf, der die Schar der jungen „Habenichtse" zu Welt und Gott hinführt, der als Landstreicher frohe Lobgesänge singt und das Ethos eines ganzen Volkes, einer Menschheit in sich trägt, wenn er die lächerlichen Könige, „die Verbannten dieser Erde" hinwegbläst von ihren glitzernden Thronen -- er ist zugleich der große Mittler der wahren Menschlichkeit und trägt die Züge aller großen Gütigen, aller weltweiten, freien Geister. Er verwandelt sich in den herrlichen Kameraden Whithman und den selbstlosen Bruder Tolstoi, in Meister Eckart und den Heiligen von Assisi. Der Sänger des „Vanitas Vanitatum Vanitas" ... singt aus seiner Kehle und sein verklärtes Gesicht gleicht dem Antlitz des heiligen Apostel Paulus, wenn er zu den Korinthern von der Liebe spricht...

Fühlt ihr Euch noch immer fremd im Tempel des indischen Dichters? Im Lande seines Königs, darin alle Straßen zu Gott führen?!

Man darf da nicht von Allegorie sprechen; Allegorie deutet immer auf ein bestimmtes Anderes -- hier aber im Spiegel dieser Dichtung, im Widerscheine jeder Gestalt spiegelt sich Tausendfältiges, erblickt man die Welt.

Es wäre Allegorie, wenn etwa die vorteiligen Könige auf aktuelle politische Kombinationen deuteten: auf die geborstene Allianz der Mittelmächte oder die immer ungemütlicher werdende Entente cordiale. Sie deutet aber ebensogut auf den Streit der Könige, der zwölfhundert Jahre vor Christi Geburt sich vor den Toren Trojas entspann oder auf die Differenzen im Aufsichtsrat eines machtgierigen Trusts. Also ist es Symbol im größten, weitesten Sinn, ist Kunstwerk von einer Weltenweite, die ein Blick nicht absehen kann.

Tagore, Dank!

Dank auch der Leitung unseres Schauspielhauses, die dieses Werk in Ton und Wort, in Fleisch und Blut vor uns erstehen ließ, sich freudig für unsere Stadt und unser Land zum Mittler der indischen Botschaft machte. Gerade in diesem Augenblick grüßen wir dieses Werk mit gedoppelter Freude. Denn der falschen Könige und Kärrner sind viele. Und viele sind, denen die reine Luft der allumfassenden Liebe zur Menschheit den Atem verschlägt und die da predigend dichten: aufopfernde Liebe für einen einzigen, eine einzige sei mehr als die Liebe zur ganzen Welt. Als ob nicht diese große Liebe, die uns Tagore kündigt, jene kleine in sich schlösse ohne Wort und Geheiß!

Wir wären schlechte Hörer jener zarten Töne aus dem Osten, wenn wir nun laut und ruhmredig den Wert der Frankfurter Aufführung ausposaunen wollten. Sie diente gläubig und mit ganzem Herzen der Seele des Lebens, die diese festliche Dichtung beflügelt. Sie gab ihr alle Kraft und Kunst und allen Fleiß, dessen unsere Bühne fähig ist, rückhaltlos hin. Manchmal schien der Geist des Werkes sich noch über sich selbst zu erhöhen. Wofür in der Heimat des Dichters die Tradition von Jahrtausenden zu Gebote steht, das mußte hier einzig durch die Energien künstlerischer Konzentration erzeugt werden. In Richard Weicherts Regiearbeit ist vieles enthalten, was für deutsche Bühnen vorbildlich werden kann. ....

Alle Angaben fehlen! *

*Von der Sprache her nimmt man an, daß Rudolf Frank der Rezensent gewesen sein muß.

4. Ein Dichter aus dem Lande Nals und Damajantiis, ein Denker aus der Weltgemeinde der Gottsucher redet hier zu uns. Eine alte, eine neue Botschaft überstrahlt die verelendete Welt. Ein Mensch hat Gott geschaut in banger Stille seiner nach innen lauschenden Einsamkeit. Immer klarer und gewisser klang in ihm die Harmonie des Ewigen. Und den Dichter trieb sehnlichstes Verlangen, das fürs eigne Selbst Gewonnene mitzuteilen. So schuf Rabindranath Tagore aus seiner tiefen Religiosität, fern von allem engenden Dogma, in heißem Kündungsdrange sein Bühnenspiel „Der König der dunklen Kammer."

Das Spiel verlangt vom Hörer innige Märchengläubigkeit und gleicht mit seinem reich verflochtenen Gedankenwerk einer jener wunderbaren alten Teppichfolge, die noch heute Mythe und Sage treulich künden. Es werden gewichtige Fragen gestellt, die auch in uns Heutigen wiederklingen. ...

... Gott ist in uns, wir könnten dem wahren König dienen, der Weg zu ihm ist jedem auffindbar, der sich nicht von Pseudokönigen und dem Jubel der Menge zu ihnen täuschen läßt. Wir vernehmen ihn in der „Dunklen Kammer" und den Willigen zeigt er sich im strahlenden Licht der Erkenntnis.

Dem überwältigenden inneren Erleben des Abends gesellt sich mindestens ebenso stark das äußerlich künstlerische dieser Aufführung. In wundervollen Bühnenbildern von Dulacscher Farbenfeinheit hat Ludwig Sieverts Phantasie sich dem Werke einfühlend Unvergeßliches geschaffen. Besonders genannt seien die „Dunkle Kammer" und „Königin auf dem Turm." Die Königin (Fritta Brod) war in Wort und Geste von einer Beseelung, die sich ins Visionäre steigerte. Ihre Dienerin Surangama (Marie Andor) fand die Schlichtheit ihrer sympathischen Rolle. König Kantschi (Alexander Engels) als irrender Mensch fest und aufrecht, als erkennender von würdiger Unterwürfigkeit. Der Großvater (Richard Taube) im Sprechgesang allein und als Chor der mit ihm sinnsprechenden Knaben von hinreißender Melodik und seiner Gestaltungskunst. Die sprechtechnische Durcharbeitung dieser Partien verdient eine besonders lobende Erwähnung. Der falsche König (Hans König) war prunkvoll und erschütternd nach seiner Entlarvung in hündiger Erbärmlichkeit. Die feinangepaßte hinter der Szene klingende Musik stammte von Hans Avril. Der unsichtbare König (J. Feldhammer) ergriff durch seine Vergeistigung seiner Rolle in Inhalt und Sprache. Alle Nichtgenannten (namentliche Aufzählung verbietet der Platzmangel) trugen zu dem außerordentlichen Erfolg das Ihrige bei. Eine so disziplinierte Aufführung hat die Frankfurter Bühne wohl noch selten gesehen. Kaum endenwollender Beifall rief den Spielleiter Richard Weichert und die Hauptmitwirkenden auf die Bretter. Direktor Weichert dankte mit einigen Worten im Namen des abwesenden Dichters.

Hans Pfeifer

(Weitere Angaben fehlen)

5. ... Rabindranath Tagore schreitet über die Trümmerstätten Europas. Schlichte und zartduftende Blumen aus dem Garten reinen Menschentums und inniger Religiosität: für den verlorenen Thron der Herrschenden verkündet er das Reich des wahren, beglückenden Königtums in Gott. In seinen Gedichten klingt diese Botschaft, in den 19 Bildern seines neuen Bühnenspiels „Der König der dunklen Kammer" (Deutsch von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer) tönt seine Stimme mild und gütig und gläubig in Predigten der Demut und der Lebensüberwindung durch innere Einkehr.

Man muß sich durch die leichte Symbolik der Bilder zu ihrem Grundgedanken hinsuchen. Wer ist der König der dunklen Kammer. Ein Rätselwesen, eine Lüge oder erlösende Kraft, Illusion oder Gottheit? Bild reiht sich an Bild, Frage an Frage, Weisheit an Weisheit, der unsichtbare König enthüllt sich nicht. Man fühlt nur seine Nähe. ...

... Nicht mit marktgängigen Maßen darf man diese Dichtung messen, sie ist ganz und gar undramatisch. Es sind Perlen reiner Lyrik, eine Passionsmusik, vielleicht etwas reich bemessen für unsere Aufnahmefähigkeit. Nicht aufgeputzt, wundersam primitiv, aber tief in ihrem Gefühl, voller Weisheit und Poesie in ihrer Sprache.

Wie die Dichtung auf das Publikum wirkte, war eigentlich nicht so recht zu erkennen. Bild auf Bild zog ohne äußere Zeichen der Teilnahme vorüber -- vielleicht war es Andacht, die die Zuschauer im Bann hielt --, bis nach dem letzten Fallen des Vorhangs, erst schüchtern, dann stärker und zuletzt brausender Beifall sich hindurchrang. Man begeisterte sich mit Recht für die wunderbar getönte Darstellung und rief den Spielleiter Richard Weichert mit den Darstellern der Hauptrollen: Fritta Brod, Marie Andor, Alexander Engels, Robert Taube und den Komponisten der würdigen Begleitmusik Hanns Avril an die Rampe.

Wenn überhaupt künstlerische Phantasie die stillen Bilder Tagores auf der Bühne lebendig machen konnte, so lag in Weicherts Farbenspiel, Gruppierung und sprachlichem Ausdruck und den Dekorationsentwürfen Sieverts stärkste Eindruckskraft und eine bezaubernd reiche Fülle zarter Märchenpoesie.

J.M.

(Sämtliche Angaben fehlen)

NEUE BLÄTTER FÜR KUNST UND LITERATUR

Jahrgang 3, 1920/21, S. 59-60

7. Ein Bühnenspiel hat Rabindranath Tagore seine religiös=philosophische Dichtung von dem Schicksal der Königin Sudarschana genannt -- ein wirklich bühnenfähiges Drama ist das Werk in der Tat nicht. Was mir jedoch das Bühnenspiel wertvoll macht und seine Aufführung rechtfertigt, ist die Wahrnehmung, wie Tagore auch heute seinen Stoff aus dem engen Kreis buddhistischer Weisheit in die Helle jener Aufgaben ausstrahlen läßt, die zur Stunde eine Angelegenheit der ganzen Menschheit sind. Tagores unsichtbarer König ist das ewige All, die Gottheit, die kraft ihrer Liebe wirkt, die dunkle Kammer das menschliche Dasein mit seinen „ungezählten Sehnsüchten." Die Erlösung sieht der weltweise Dichter in der Befreiung von allen irdischen Begierden, in der gemeinsamen Arbeit am Baume unseres Geschlechtes, auf daß sich die Völker unter seinem Schutze sammeln wie eine festliche Gemeinde. Die Königin Sudarschana ist das Symbol der in Weltlust verstrickten Menschheit, ihre Ehrendame Surangama das des mahnenden Gewissens im Sinne des antiken Schauspiels. Tagore hat sie mit rührenden Zügen der Hingebung ausgestaltet. Als der Verkünder des neuen Reiches schreitet der „Großvater", eine wahre Täufer=Gestalt, in ihrem ausgeglichenen und doch von hinreißender Gewalt getragenen Charakter durch das Spiel. An ihm erkennt man, in welch hohem Maße sich Tagore in dieser Selbstspiegelung westlichen Kultureinflüssen hingegeben hat.

Die äußere Form der Darstellung verleugnet die indische Heimat des Dichters nicht. Auch die Sprache ist voll glühender Bilder und eingetaucht in die tiefen blauen Himmel Bengalens und durchweht von den lieblichen Düften der Lotos. Musik strömen die Worte des Dichters aus, tiefe Weisheit eines Philosophen, der aus dem Bann des weltentrückten Buddhismus den Weg zur gesamten Kulturwelt gefunden hat. Zwar ist mancherlei unklar in den Vorgängen, schwankt zwischen Wirklichkeit und Scheindasein einher, und doch bleibt die innere Schönheit dieses hohen Liedes der Wunschlosigkeit in Gott unberührt hiervon....

Die Regie hatte Direktor Weichert. Er zwang jeden einzelnen Darsteller zu einem Zusammenspiel, das im Stil dem romantischen Charakter des Bühnenspieles Rechnung trug, ohne jedoch die aufgetragenen Lichter stark zu isolieren. Die Sprache hielt er auch in dem Affekt zurück und verschmolz den Chor mit dem Dialog in einer Weise, die ganz neue Quellen der Wirkung erschloß. Die Schwierigkeiten, die endlose Schar der Darsteller mit einem bestimmten Willen zu disziplinieren, kann man nicht überschätzen. Umsomehr ist der Erfolg anzuerkennen, der ohne restlose Hingabe an die Sache nicht möglich gewesen wäre. Auf orientalische Farbenfreudigkeit waren die stilisierten Bühnenbilder von Ludwig Sievert

eingestellt. Dem leichtbeschwingten Rhythmus des Spieles entsprach die Form, alles Überflüssige zur Seite lassend und in der Wirkung auf geschlossene Bilderscheinungen berechnet. Die Rolle der Königin lag in den Händen von Fritta Brod, die alle Erregungen eines feinsinnig gestalteten Seelenlebens zu herrlichem Ausdruck brachte. Eine leichte Überreife in ihrem Spiel gab ihr etwas ungemein Anziehendes. Marie Andor als Ehrendame war höchste Verinnerlichung, in Haltung und Bewegung die körperliche Ergänzung zu Fritta Brod. Den König sprach Jakob Feldhammer mit klangvoller Betonung, doch dürfte sich ein Wechsel seines Standortes empfehlen, auf daß die Stimme allgemein verständlich wird. Die dankbare Rolle des Großvaters hatte Robert Taube übernommen, in seiner ruhigen, heiteren Weise das Tempo der Handlung in festen Händen haltend. Ein Übermaß von Güte strömten seine Worte aus, in dem Sprechton mit höchster Sorgfalt nach dem Affektverlauf aufgeteilt. Königlich war die Haltung Alexander Engels als Kantschi. Der Künstler wußte Würde und Strenge zu vereinen, und mit der gleichen Sicherheit die Grundhaltung nach seiner Erlösung umzuwandeln. -- Alle die Verdienste der zahlreichen Mitspielenden zu erwähnen, ist mir aus Platzmangel nicht möglich, an dem auch die naive, verständnisvoll auf die Textunterlage eingehende Musik von Hanns Avril einen verdienten Anteil hatte. Der Beifallssturm, der am Schlusse einsetzte, rief Darsteller und Regisseur wiederholt vor die Rampe.

F.R.

(Sämtliche Angaben fehlen)

8. ... Wundervolle Linien auf schwarzem Hintergrunde, köstliche Stoffe und Farben in üppiger Beleuchtung, eine Sprache, die immer wieder in Musik übergeht, und über das alles hinflutend die Poesie der indischen Frühlingsvollmondnacht: ...

... Und hinter dem allen die Idee von echtgermanischer Grübeltiefe: die Idee vom König, der sich den Augen nicht zeigt, aber doch das ganze Land erfüllt und einem jeden in seinem Herzen „begegnet." ...

... Wer ist der unsichtbare König? Die Gottheit? die göttliche Macht des Gewissens in jeder Menschenbrust? O Ja! Aber in den Einzelheiten läßt sich die Allegorie nicht erklären, es bleibt ein Rest von ungestalteter Gedankenblässe, die echt indisch ist und weit abliegt von der plastischen Klarheit, mit der die Antike den verwandten Gedanken im Amor= und Psyche=Mythes gestaltet hat. -- Die Aufführung war glänzend, sehen muß man das!

M.N.

(Sämtliche Angaben fehlen)

9. Ex Oriente lux! Der große indische Philosoph und Gottsucher Tagore hat der ganzen Menschheit ein Weihgeschenk überbracht. Gar manche Propheten traten auf, verkündeten ihre angeblichen Weisheiten. Die Modernen aus dem Reich der Dichtung und Romatik überboten sich gegenseitig in unverständlicher Expressionskünstelei und verschwommenster Symbolik, führten aber die gequälte Menschheit keinen Schritt näher zur Erlösung. Nun kommt aus dem fernen Indien Tagore, der Meister einer Weisheitsschule; er hat seherisch und mitfühlend erkannt, woran die Welt krankt, wie der Heilungsprozeß zu beginnen sei und welche Medizin von Nutzen sei.

Mit primitiven Mitteln, unbeschwert von allem Ballast überspannter Gedankenakrobatik, einfach und schlicht, die Augen nur auf das große Ziel gerichtet, schrieb er sein Epos „Der König der dunklen Kammer!"

Albert Büsching

(Weitere Angaben fehlen)

10. ... Dieses Spiel ist ganz gewiß kein bühnenwirksames Theaterstück, das man mit steigender Spannung, in Furcht und Mitleid erschauernd, miterlebt. Es ist ganz auf das Wort gestellt, ganz im Gefühl zerfließend, dem Gottesglauben ergeben. Dem Gott ergeben, der mir im Busen wohnt. Er führt die Menschen zum Guten, und wenn sie schwach werden, dem irdischen Licht und Glanz nachjagen, so kommt die Zeit, wo sie zurückfinden zur Heimat, zum besseren Selbst. Szenisch, nicht dramatisch, ist hier dargestellt, was Goethe in diesen einen Satz gepreßt hat: „Ein guter Mensch in seinem dunklen Drange ist sich des rechten Weges wohl bewußt." Der König, der nie sichtbar ist, der in der dunklen Kammer des Herzens wohnt, ist doch unser aller König, ist der wahre König. Was sonst unter diesem Namen einhergeht, was sich königlichen Schmuck und königliches Gefolge zulegt, muß vor dem König der dunklen Kammer verblassen, in Nichts vergehen.

Dieses ist nichts Neues unter der Sonne. Bleibt also nur die Form, in die es der Dichter gebracht hat, zu beurteilen. Ersetzt er das Nichtdramatische, das Zerfließende durch Schönheitswellen der Sprache, in die wir tauchen, in denen wir seelisch baden und uns läutern können? Manchmal spüren wir ein Ergriffensein. Aber wir werden ein wenig zu viel getaucht, zu viel mit Ermahnungen übergossen.

Die Spielleitung des Intendanten Richard Weichert war bemüht, das Märchenhafte auch in Märchenstimmung zu versenken. Es gab Bilder von orientalischer Pracht, monumentaler Schönheit und Kostüme von auserlesenem Geschmack. Ludwig Sievert zeigte hierin Können. Fritta Brod war eine schöne und märchenhafte Königin und Robert Taube ein prächtiger Märchenphilosoph.

(Alle Angaben fehlen)

11. Vielgestaltig und vieldeutig, wie das Leben selbst, ist das Traumspiel von Rabindranath Tagore, ...

... Wie in desselben Dichters Roman „Das Heim und die Welt" steht eine Frau im Mittelpunkt des Werkes. ...

... Ein Drama im herkömmlichen Sinne ist Rabindranath Tagores „König der dunklen Kammer" nicht. Aber trotzdem glaube ich, daß es in der nächsten Volksvorstellung, für die es Direktor Weichert einstudierte-- ... -- eine so tiefe Wirkung ausüben wird, wie nur je ein Stück in diesem Raume es zu erfüllen vermochte.

Die Aufführung des Werkes war nach einstimmigem Urteil mustergültig. Unter den 19 stimmungsvollen Bühnenbildern, die Ludwig Sievert mit Unterstützung von Max Bossecker geschaffen hat, sind die meisten von entzückendem Liebreiz; besonders das eine mit dem lustigen Turm, auf dem die schöne Königin Sudarschana (Fritta Brod) die Huldigung der Jugend entgegennimmt und dem falschen König die Lotosblumen schickt, wird jedem Beschauer unvergeßlich bleiben. Marie Andor als Ehrendame Surangama bietet mit Jakob Feldhammers König und Fritta Brods Königin einen Dreiklang von höchstem künstlerischem Wert; unter den Triariern, die die Königin umschwärmen, ragt Alexander Engels besonders hervor, jeder Zoll ein indischer „Ostelbier." Suvarna, der falsche König, wird von Hans König sehr wirkungsvoll gespielt. Margarethe Wolf formt mit lüsterner Verschlagenheit die zweite Dame der Königin. Ben Spanier schafft in zwei Rollen feinstudierte Charaktermasken, und die Herren Ebelsbacher, Nerkina, Luley Odemar, Andresen und andere spielen auf dem „indischen Schachbrett" feindurchdachte Figuren. Besonderes Lob muß dem „Großvater" Robert Taube noch gespendet werden, dem prächtigen Anführer des Chores der Jugend, der mit Versen, die wie Syrischablüten duften, den tiefen, vollen Grund für des Werkes märchenhaftes Teppichgewebe knüpft: ...

... Silberfäden zarter Musik von Hanns Avril durchziehen das Werk und klingen diskret durch den dramatischen Aufbau, an dessen vollendeter

Gestaltung sicher der Dichter selbst seine Freude haben muß, wie die Zuschauer, die in andachtsvoller Stille dem Spiele folgten.

... Das Werk sollte in keiner Arbeiterbücherei fehlen. Die „ernste Symbolik des leisen und behutsamen Spiels" mit ihren köstlichen Absprüchen und tiefen Gedanken läßt sich nicht nacherzählen, sie will nachempfunden sein. Und wie bei Goethes „Faust" ergeht es dem Leser hier: Ein jeder sieht, was er im Herzen trägt. ...

Q. Quint

(Weitere Angaben fehlen)

NEUE SCHAUBÜHNE Jg. 3, 1921 S. 18-20

12. ... Als letzte rühmliche Tat brachte er (Richard Weichert) Tagores „König der dunklen Kammer" zur Uraufführung. Unbeschadet allem, was ich jetzt einzuwenden habe, die Wahl und Aufführung dieses Stückes ist eine Sensation im guten Sinne und spricht für Weichert und das Theater.

„Das Publikum hat die Neuheit mit stürmischem Beifall aufgenommen -- der Spielleiter konnte in bewegten Worten danken -- wir haben wieder einen Dichter ..." Dies der Grundton, in dem die allenthalben freudig erregte Presse von der Uraufführung schrieb. ...

... die indische Weisheit war fraglich. Und war es nicht Tagore, der mit seinem „Heim und die Welt" alle gebildeten Damen in Begeisterung versetzte? Es war nicht zu vermeiden, daß man skeptisch ins Theater ging. Aber nie vielleicht war der Wille ernsthafter, gerecht und gütig zu sein -- und trotzdem: es ging nicht. Bei allem besten Willen: es ging nicht. Was man ahnen mußte, wenn man Tagores Produktion von früher kannte, geschah: Tagore offenbarte sich als der monumentale Courths-Mahler Indiens. Niemand holt ihn mehr von der Kitschpagode herunter, auf die er selber geklettert ist. Allerdings, er ist Indier und überragt seine deutschen Konkurrenten in dieser Sphäre noch um einige Meilen. Doch gerade deswegen hat man mit ihm um so unerbittlicher zu sein. ...

... Es wäre zu untersuchen, was ihm die Begeisterung so vieler und mitunter nicht unbedeutender Leute erwirkt. Das ist vor allem die blühende, bengalisch leuchtende Sprache, mit der er siegt. ...

... Das weitere, was die Anziehungskraft seines Werkes bedingt, ist das milde Evangelium des Stillehaltens und Entsagens, das er dem müden Europa bringt. Orgien der Aktivität hatte der Weltkrieg entfesselt.

Nun man geschwächt ist, tönt der weiche Aufruf Asiens zur Duldung wie Musik der Engel. ...

... Daß das Frankfurter Theater Tagore aufführte, bleibt trotz aller Einwände eine wichtige Tat. Denn er ist ein Sprecher zeitbedingender Kräfte. Deshalb ist es selbstverständlich richtig, ihn zum Reden zu bringen. Und die Aufführung war wunderschön. Regie und Schauspieler auf der Höhe! Das ist ernst gemeint und soll genügen. ...

Th. Haubach.

FRANKFURTER ZEITUNG

23. 7. 1914

13. ... Trotz königlichem Pomp und Schlachtengrollen ist es ein stilles, einfaches Stück, das den aufs Stille, Einfache gerichteten Sinn seines Verfassers spiegelt. ...

... Tagore hat mit diesem Stück eine Botschaft, in erster Linie wohl an sein eigenes Volk, dann aber auch an uns gerichtet. Die Geistigkeit der Liebe predigt er. Man sieht wie der König der dunklen Kammer selbst in der Königin den Boden vorbereitet, auf dem diese geistige Liebe wächst. ...

L.M.S.

AUFFÜHRUNGSKRITIKEN - DER KÖNIG DER DUNKLEN KAMMER

b) BERLINER KAMMERSPIELE: Bernhard Reich

Kammerspiele, Freitag, 4. März 1921; 7 Uhr
Zum ersten Male

„Der König der dunklen Kammer"

Von Rabindranath Tagore. Deutsch von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann

Regie: Bernhard Reich

Sonnabend, den 5. März 1921 Deutsches Theater Kammerspiele
„Der König der dunklen Kammer" Schumannstr. 14 (gleicher Programmkopf wie oben)

Personen:

Der König - Wilhelm Dieterle
Königin Sudarschana - Liselotte Denera
König von Kanya Kubja, ihr Vater - Aribert Wäscher
Suvarna, der falsche König - Hubert von Meyerinck
Avanti - Ludwig Körner
Koschala - Peter Großmann
Kantschi - Gerhard Ritter
Vidarbha - Werner Pledath
Kalinga - Walter Körner
Pantschala - Hans Jürgen v. Hake
Virat - Ernst Rösner (7 Könige)
Surangama - Charlotte Hagenbruch
Rohini - Erika v. Tehlmann (Ehrendamen der Königin)
Der Großvater - Eugen Klöpfer
Birupalscha - Gustav Roos, und
Bischu - Werner Kepich (Bürger)
Janardan - Carl Hannemann
Kaundilya - Hugo Döblin
Bhavadatta - Walter Redlich (drei Reisende)

Bivajadatta - Eberhard Wrede,
Madhav - Rudolf Weinmann (2 Landleute)
Der tolle Freund - Wilhelm Voelker
Minister des Königs Kanya Kubja - Rudolf Weinmann,
Bote des Königs Kanya Kubja - Hans Rodenberg
Türhüter des Königs Kanya Kubja - Max Baum
Dienerin der Königin Sudarschana - Rose Müller.

1. BERLINER COURIER Nr. 107 (Weitere Angaben fehlen)

Die gleiche Theaterkritik erschien auch in:
Theater-Erinnerungen Bd. 7, Januar 1921 bis Juli 1921

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

Rabindranath Tagores dünnfaserige, ätherisch=melodische Dichtung von jenem wahren (aber unsichtbaren) Königtum, das die Welt dennoch mit seinem blühenden Sein erfüllt, wurde von dem Publikum der Kammerspiele bei katarrhsüchtiger Laune mit etwas kühlem, doch nicht unfreundlichem Interesse aufgenommen. Einige Besucher, die den letzten Ball noch nicht ausgeschlafen haben mochten, liefen zwar im Zwischenakte weg, zumal die dunkle Kammer tatsächlich (bis auf die erfreulich hell beleuchteten Sprecherinnen) ein halb verdunkelter Aufenthalt war. Aber wer standhielt, konnte immer wieder der feinen Musik einer psalmodierenden religiös= mystischen Weltanschauung lauschen. Und die Inszenierung Bernhard Reichs, der Errungenschaften jung=moderner Regiekünstler wie z. B. Jeßners nicht abhold ist, hielt sich auf achtenswerter Treppen=Höhe. Abweichungen davon, wie etwa die nüchtern farbigen Holzsitzgelegenheiten der sieben Könige, waren keineswegs so lustig gemeint als sie von den Zuschauern aufgefaßt wurden.

Der Weg von Indien nach Mitteleuropa wurde dem Dichter Tagore durch den Weltkrieg gebahnt. Das ist nicht so sehr banal realistisch, als in jenem anderen Sinne aufzufassen, der auf Zusammenhänge und Ähnlichkeiten zwischen dem Gemütszustand des Dichters und seines Publikums ausgeht. In das materialistische Zeitalter vor 1914 hätte der geruhsam milde, sanft elegische, mit Düften und orientalisch mythischer Weisheit versponnene Inder schlecht hineingepaßt. Wir mußten schon erhebliche Entbehrungen durchkosten und etlichen Überschuß und Unnaivität verlieren,

ehe unsere überreizten und in zuviel Beziehungen verwickelten Nerven des Genusses einer so zartblütig schimmernden Seelenkost wieder fähig wurden. Diese Voraussetzung bedeutet die hohe Anerkennung, daß man in Tagore einer eigenartigen, auf ein persönliches Zentrum eingestellten Persönlichkeit gegenübersteht -- zugleich aber enthält sie eine gewisse Einschränkung. Wäre Tagore nicht bloß ein Romantiker des Gefühls, sondern auch ein ganz großer Dichter, dann wäre unsere Neigung für ihn von den katastrophalen Weltschicksalen völlig unabhängig. Ich will damit nur sagen: auch Lieder, die den Rhythmus alttestamentarischer Psalmen haben, auch Metaphern, durch welche Indiens Sonne und Flora hindurchleuchten, können Aktualitäten sein -- mit befristeter Blütezeit.

Der Sinn des Spiels vom „König in der dunklen Kammer" wurde bereits angedeutet und etwas wesentlich Greifbareres als ein Hymnus auf die Unsichtbarkeit Gottes, auf die Gottähnlichkeit des Menschen, auf den Königsberuf jeder einzelnen Kreatur, auf die Allgöttlichkeit der Menschheit durch den Geist der Liebe ließe sich nicht herausdeuten. Will man auch ein paar wahrnehmbare Spuren einer sogenannten Handlung in Betracht ziehen, so wäre von allerhand Volk zu berichten, das die Unsichtbarkeit des Königs entweder mißdeutet oder bis auf einen religiös phantasierenden Greis nicht recht begreift -- vor allem aber ist die ratlos ihr Gefühl verströmende Königin Sudarschana herauszuheben, die mit ihrem in der dunklen Kammer unerkennbaren Gemahl zunächst nichts anzufangen weiß, die seinen irdischen Merkzeichen bei einem Feste nachjagt und mit ihren Blumen einen falschen König beschenkt, die vor dem unnahbaren nahen Fürsten der Dunkelheit flieht, um zu ihm, seine Allmacht, seine erlauchte Gegenwart auch in der Dunkelheit fühlend, mit neu geweihten Sinnen zurückzukehren.

Dieser regenbogenfarbige Ideenkreis ließe sich unendlich fortspinnen -- wie sich zu Unendlichkeit fast immer ergibt, wenn sich Gedanke und Gefühl allzu eng vermischen: man könnte auch verwischen sagen. Diese Art von Dichtung, mag sie auch in Szenen gegliedert sein und den Anlaß zu ekstatischem Ausdruck bieten, hat herzlich wenig mit dem Drama zu tun. Nicht bloß die innere, auch schon die äußere Bewegung gleicht einem Rundlauf. Man wird in tändlerischem Spiel hochgeschwungen und in anmutigem Kreis durch die Luft getragen. Senkt man sich mit leichtem Schwindelgefühl wieder zu Boden, so bleibt auch die Nebenempfindung substanzloser Leere nicht erspart.

Stilstreng und in zahlreichen Einzelheiten auf ausdrucksfähige Symbolik abgestimmt war die Aufführung. Die meisten Einzeldarsteller waren sich bewußt, nicht durch allzu gründliche Rollenbetonung oder gar dichte Charakteristik das rhythmische Auf= und Ableiten eines Melodramas stören zu dürfen. In dieser Hinsicht hatte Herr Reich sorgfältige Arbeit getan. Selbst sprödere Begabungen, wie jene Hubert von Meyerrincks, wurden durch lebhafte Akzentuierung im richtigen Augenblick gefügig. Das Sprechen hinter der Kulisse oder (wie es wahrscheinlich im

späteren Verlauf des Abends geübt wurde) auf der dunklen Bühne setzt eine Technik voraus, die Herr Dieterle nicht beherrscht. Er sprach das erlaucht Hoheitliche des Unsichtbaren weihrauchdünstig nasal, wie man es nicht selten von katholischen Geistlichen hört. Genußreichen klang es in der Ekstase. Daß die Königstimme nicht durchgreifend dominierte, war ein empfindlicher Mangel, der sicher auch auf den Erfolg drückte.

Günstiger gestaltete sich die weibliche Hauptrolle der Königin. Das jugendliche Frl. Liselotte Denera hat in kurzer Zeit manches zugelernt und nicht ohne Gewinn die Ausdrucksformen der Frau Straub beobachtet. Sowohl in guten als auch in schwächeren Momenten konnte man ermessen, wie sich der Gesamteindruck des Abends hätte durch eine vollreife Darstellerin steigern lassen.

Am besten erging es Tagore in der mystischen Großvaterfigur Eugen Klöpfers. Staunenswert gut melodeite er die Lyrik....

Nettes sah man noch von Charlotte Hagenbruch und Wilhelm Voelker, der sanfte Verrücktheit eines Tollen poetisierte.

Das Szenenbild (mit und ohne Jessner=Treppe) stammte von John Heartfield. Es war etwas karg, doch einleuchtend.

Die Übersetzung des Werkes hatte die früh verstorbene Lyrikerin Hedwig Lachmann in Gemeinschaft mit ihrem Gatten Gustav Landauer besorgt...

Emil Faktor

2. BERLINER TAGEBLATT - 5.3.1921

Notizen nach Lesung des Buches:

Dieses Stück des Bengalen, der auch Englisch schreibt, ist von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann, zwei edlen Toten, übersetzt worden. Man fühlt, daß sie sich wie vor einem Heiligtum beugten. Sie knieten vor dem Weltgeist, der sich in Tagore verkündet und blutbespritzte Länder überfliegt. Sie verrichteten Andacht im Tempel des Alls, der einen Himmel breitet über die wenigen, die guten Willens sind für Pflicht, Gewissen und Schönheit, über die immerdar wenigen unter Millionen.

Dieser Tagore, obgleich jetzt in Mode, ist wirklich ein Gottgesandter. Er hat Herz und Hirn in hoher Züchtung. Er hat das Lied in sich und kann es widertönen, er hat das Feuer und kann es leuchten lassen, er hat die Weisheit und kann sie gestalten. Er ist ein Priester, jawohl, aber kein Pfaff, und er hämmert nicht, wie unsere wirren Revolutionsdichter und selbsternannten Menschheitsverbesserer, stammelnde Worte auf die Kanzel. Seine Klarheit zeigt sich auch in der Geordnetheit seiner Gedanken und in der Einheit des Ausdrucks. Im Moralischen spricht er die ewigen Gesetze aus, die in allen heiligen Büchern und in allen Menschheitsaposteln leben, aus grauen Vortagen seiner Heimat über Moses zu Tolstoi. Tolstoi freilich war ein Dichter wider Willen, ein erhabener Klosterbruder, voll Verachtung gegen den Glanz irdischer Dinge, aber Tagore ist berauscht von der Natur und ihrer Herrlichkeit. Er ist schönheitstrunken und dankbar (man lese sein Buch „Hingebung"), und wenn er den Frühling singt, in Versen, die er selbst vertont, so singt sein ganzes Volk mit ihm.

So reich ist er: Denker, Dichter, Sänger. Dies alles in einem, verdient er das Ohr Europas, voran Deutschlands, das sich immer nach dem Rauschen des Ganges und nach der Weisheit des Ostens gesehnt hat. O Suleika, westöstlicher Diwan! Und Rückerts Östliche Rosen. Wir haben Mauthners letzten Buddha und Gjellerups Kamanita, und dutzendmal wurden Kalidasa und Sudraka übersetzt und bearbeitet. Hoch steht über beiden Tagore mit der tiefen Bedeutung dessen, was er in buntem Spiele zeigt. Seine „dunkle Kammer" ist das Menschenherz. Der König darin -- wer darf ihn nennen und ihn bekennen? Er ist das Gewissen, das Pflichtgefühl, der Gott im Menschenwesen, der so oft unterliegt, der immer siegen will und hier einmal siegt.

Aus Leid und Leidenschaft, aus Irrungen und Täuschungen, in himmelsrosigem Glauben, fortreißend selbst den Skeptiker, entsteigt diesem gesprochenen und gesungenen Oratorium der Gedanke der Vollendung und Verklärung. Die Idee des wahren Übermenschentums, dem der Irdische zuzustreben hat.

Nichts von Allegorie und ihrem dürren Geäste. Blüten= und fruchtreiche Leibhaftigkeit echter Symbolik, mystisch überschimmert; das fremde Kolorit, so voll schwebender Lenzdüfte und seltsamer Gebräuche, läßt sie uns idealischer erscheinen, als sie gemeint ist. Geheimnisvoll, spannend, und immer mehr hinaufgewölbt zu einer großen und edlen Lehre. Man darf an Ibsen, an Maeterlingk erinnern, um Vergleichspunkte dafür zu finden, wie Ideen durch Realität sichtbar gemacht werden können. Da ist sie, die kleine Königin, die sich in der dunklen Kammer fürchtet, die ihren König noch nie gesehen hat und sich voll Weltverlangen an einen falschen König hängt. Sie entflieht der Finsternis und schreitet, vorerst tändelnd, durch Prüfungen. Bei ihrem strengen Vater muß sie Magddienst verrichten, es wird ihretwegen Krieg geführt, Brunst umkreist sie. Ein armes Menschenkind, seiner Armut lange unbewußt, neben der sittlichmilden Strenge der schon erleuchteten, vestalischen Freundin. Neben

den Fürsten, deren selbstsüchtigster zuletzt auch die Reinigung spürt, inmitten einer Menge von Staatsbürgern jeglicher Farbe, von Kindern, von Krämern und lustigen Tagedieben, die in Tagores Heimat gewiß volkstümliche Figuren sind.

Wie reich ist das alles gesehen! Ein Volk wird lebendig. Wie liebenswert in seinem gütevollen Humor, dem Pilger gleich, der durch russische Dichtungen wandert, der „Großvater"! Aber allein schon die Gestalt der Königin bestätigt Tagores Dichterschaft. Sie ist ganz gestalteter Mensch, ganz Weib, in ihrem Spiel mit dem Mann, im Schmollen und Weinen, in Sehnsucht und Selbsttäuschung, in Worten voll liebenswürdiger Heuchelei. Eva aus Indien, bis der Marienglanz der Demut über sie hinleuchtet. Bis der Baum der echten Erkenntnis, der Selbsterkenntnis, sich ihr ausbreitet, den Weg zeigend in das neue Paradies, das wir brauchen. Oder der Weg, wie ihr König sagt, „in's Licht." Sie aber antwortet: „Ehe ich gehe, laß' zu Füßen meines Herrn der Dunkelheit mich beugen, meines Grausamen, meines Furchtbaren, meines Unvergleichlichen!" ...

Die beglückenden Eindrücke, die ich hier verzeichnet habe, empfing ich aus dem Buch; es ist in besonders schöner Ausstattung bei Kurt Wolff in Leipzig erschienen. Was aber sahen wir in den Kammerspielen? Enge, Beschränkung, „Stil." O der Stil und seine Tyrannerei! Das Theater, wenn es sich nicht selbst entwurzeln soll, muß Leben zeigen, auch noch hinter Hüllen des Mystischen. Es muß Bewegung und Gegensätze bringen, sonst wird es Vortragspodium. Hier ward alles zum gesprochenen Bild versteift. Die kleine Bühne war noch in einen Rahmen gespannt, der den Unglücklichen, die links saßen, ganze Szenen verbarg. Die Kulisse war Mauer, Klotz, Rundbogen; nicht viel anders als aus dem Ankersteinbaukasten. Ohne Rücksicht auf den veränderten Schauplatz, keine Spur von dem Frühlingsglanz der Dichtung. Die Fürsten saßen, des „Bildes" wegen, hintereinander, wie die Füchse beim Fuchsritt, auf Hockern, die beinahe aussahen wie... Danach müßt ihr den genius loci oder den locus genii fragen.

Nur Klöpfer, der Großvater, spielt hinter der Maske des Absonderlichen das Menschliche hervor, deshalb wird er auch unmittelbar verstanden. Liselotte Denera möchte es auch. Aus reichem Vermögen könnte sie ein anmutig irrendes Weib geben, die nie aussterbende Eva in höherer Abart. Aber sie darf nicht. Sie wird zur mystischen Heroine gestempelt, zum lebenden Bilde. Charlotte Hagenbruch, die Freundin, hat zu sprechen, nicht zu spielen. Das macht sie vortrefflich, mit guter Musik. Von Dieterle, als König, der nur zu hören, nie zu sehen ist, gilt das gleiche. Aber der falsche König, Hubert v. Meyerinck, ist wieder unrichtig angelegt. Er muß ein schöner, frecher, feiger Lümmel sein, kein gezierter Dümmel. Und der Vater der Königin, ein ganz lebendiger alter Bursche, wird zum gipsernen Monument.

Darstellung und Inszenierung zeigen insgesamt, wie heftig der Zeitgeschmack ausschlägt; wie das Gute, das er bringen kann, übertrieben und ins Gegenteil verkehrt wird; wie unsere Bühne von Unnatur, affektierter Geistigkeit und lebloser Hohlheit bedroht ist.

Fritz Engel

3. BERLINER COURIER Nr. 107, Datum fehlt

Die gleiche Theaterkritik erschien in:

BERLINER TAGEBLATT - 5.3.1921

Der große Heilsrufer aus dem Osten, Rabindranath Tagore, hat das Wort. Er sagt: mein unsichtbarer König, das ist euer unsterbliches Teil, ist der Gott in euch, der euer sterblich Weltliches besiegen soll. Tagore zeigt es an einer Frau, die durch Irrung zur Selbsterlösung schreitet. Ein Weihfestspiel. Aber der Erde nicht so fremd, wie es in den dunklen Kammerspielen gezeigt wurde. Der Spielleiter, Bernhard Reich, betäubt vom Dogma des Zeitstils, entfleischt und entsinnlicht. Dieses durchaus bühnenmögliche Werk wird vergast und verflüchtigt sich selbst vor dem willigsten Publikum. Falsch geleitet, trat dennoch eine neue starke Kraft hervor: Liselotte Denera. Neben ihr Eugen Klöpfer und, ebenfalls neu, Charlotte Hagenbruch.

Fritz Engel

4. DER KRITIKER 3, Heft 7, 1921, S. 94

Was ich beim „Postamt" Tagores bemerkte, gilt von diesem Märchenspiel des bengalischen Dichters doppelt: es ist müßig, seine Vorgänge nach einem besonderen symbolischen Sinn zu durchforschen. Völlig gleichgültig bleibt es, ob die dunkle Kammer das Herz des Menschen oder der König den unsichtbar waltenden Gott etwa bedeuten könnte. Wie flüchtiger Duft ist das Wesen dieses Stückes, Musik seine tiefste Schönheit und der Glanz, der auf dem und jenem Zwiegespräch liegt, das Wissen um letzte menschliche Zusammenhänge sein haftender Wert. ...

Daß eine Frau, von den Sinnen irre geführt, einen eitlen Gecken und Täuscher für den Herrn ihres Herzens nimmt, und dann durch Schmach und Erniedrigung erst zur Demut des echten Gefühls, der großen Leidenschaft sich hinfindet, die des Geliebten unsichtbare Nähe, das Wissen um seine äußerliche Häßlichkeit ertragen kann -- -- das (und nicht mehr oder weniger) ist dieses Spieles Kern, dessen schlichte Fabel man in den „Buddhistischen Märchen" aus dem Diederichs=Verlag finden kann.

Tagore, der große Lyriker, gibt auch hier kaum etwas anderes, als eine Folge bildhaft zusammengefaßter Gespräche, durchflochten mit Liedern ... Sie zur gebührenden Wirkung zu bringen, bedarf es sehr guter Sprecher und einer behutsamen Regie, die das besondere Fluidum der Dichtung zu erzeugen und ihren Zauber festzuhalten vermag. Statt dessen hielt man sich mehr an den faulen Zauber blendenden Lichtes, das die Gesichter der Darsteller überscharf erscheinen ließ, an eine monotone Einheitsdekoration mit Stufen und Bühneneinfälle, die das Possenhafte streiften -- wenn etwa sieben Könige in Rot mit kleinen Märchenkronen wie die sieben Schwaben hintereinander saßen. Man kann den Stil eines solchen Stückes nicht finden, wenn man im landläufigen Sinne „stilisiert" und bewegte Gruppen (wie die Bürger oder den Großvater und seine Kinderschar) mit starren mechanisch abwechseln läßt. Das an sich sehr schwierige Problem der dunklen Kammer, in der die Stimme des unsichtbaren Königs erklingt und aus der nur das Antlitz der Königin und ihrer Gefährten aufleuchten darf, wird durch das Versagen der hellen Szenen nicht leichter. ...

Wilhelm Dieterle sprach mit wohl abgemessenem Stimmfall die Worte des Königs. Von den anderen Darstellern waren außer Klöpfer, der den alten, das Wunder des unsichtbaren Herrschers verkündenden Großvater als wahrhaft mythische Gestalt verkörperte, nur die beiden Frauen, Liselotte Denera und Charlotte Hagenbruch, des Wesens der Tagoreschen Dichtung teilhaftig. Liselotte Denera spielte die Königin mit innigem Ausdruck des Gefühls und Charlotte Hagenbruch vermittelte als Surangama gleich in der ersten Szene der dunklen Kammer einen der stärksten Eindrücke des Abends, als sie das Nahen des Königs mit einer Stimme verkündete, in der der geheimnisvolle Zauber der ganzen Dichtung aufklang.

C.F. Behl

5. ZEITUNGSNAME UNBEKANNT - 5.3.1921

Zuweilen wars, als sei der stärkste Reiz, den das dunkle Spiel der Symbole auf das Parkett auswirke, der Hustenreiz. Der wohlerzogene, aber weniger erkältete Teil der Hörerschaft ließ die Bilderfolge der Dichtung lautlos vorüberziehen, mit jenem tiefen Respekt, den der indische Dichter für sich in Anspruch nehmen darf. Aber es gibt Wechselbeziehungen zwischen dramatischen Wirkungen und Katarrhen. Eine wahrhaft starke dramatische Spannung kann verschnupfte Zuhörer beeinflussen, wie Codein plus Menthol -- es rührt sich kein Hauch. Weniger suggestive Vorgänge auf der Bühne können wie Zugluft wirken oder wie Nießpulver. Zumal im März.

Tagores weiches, gottheitgläubiges, rätselreiches, läuterungsseliges Legendenspiel erschließt sich dem Leser in stiller Stunde tiefer als vor früh entspannten Zuhörern im Theater, dem die Dichtung alles schuldig bleibt. Tagore erzählt sein Märchen vom Ringen einer Menschenseele um Gott, um den König aller Könige, in den weich verfließenden Linien der altindischen Dramen und bleibt auch ganz im Bereich der uralten Typen von gefangenen Königinnen, falschen Fürsten, die vom wahren König verjagt werden, weisen Spaßmachern und patriarchalischen Menschenfreunden und gottgläubigen Führern zur Demut. ....

... Wenn in diesem Passionspiel der menschlichen Seele, die in der Königin liebreizend allegorisierte Gestalt erhält, die Fürsten mit goldenen Kronen auf den Köpfen neben Vaganten auf Treppenstufen sitzen, wenn der falsche König in weißem Gewand pomphaft daherwandelt, wenn niemand aus dem Garten des brennenden Königspalastes einen Ausweg findet, wenn einer Königin der Gemahl ewig unsichtbar bleibt, dann tauchen wohl traumhaft die Stimmungen alter Morgenlandfabeln auf, und es lauscht sich zuweilen angenehm dem sonderbar aus banalster Alltagsrede und bildhaft gehobener Sprache gemischte Vortrag, aber eine stärkere Teilnahme als kühle Mitarbeit des Rätselratens vermag nicht aufzukommen. Die Reihe der Bilder, die aufgefädelt sind wie ein Rosenkranz, könnte noch länger sein, und wenn der Dichter, unvermittelt fast, den Schlußpunkt macht, scheint es Willkür. Aber sie befreit immerhin.

Um die Symbolgestalten der Fürsten und der Königin, der Narren und tiefsinnigen Spaßvögel hat John Heartfield bunte Gewänder stilisiert und sie, frei nach Jeßners Treppenordnung auf Stufen gruppiert. Der Regisseur Bernhard Reich läßt Gruppen und Einzelfiguren bald hell, bald matt beleuchten, läßt Licht und Finsternis jäh wechseln, daß empfindliche Augen zu schmerzen beginnen. Man braucht jetzt im Theater weniger ein Opernglas als eine Schutzbrille. Für die wechselnd bestrahlten Schauspieler gibt es in Tagores Märchenspiel weniger zu gestalten als zu sprechen; ein berühmtes Dichterwort kann umgedreht werden; Rede Künstler, bilde nicht! Lieselotte Denera als Königin redet mit klarem Ausdruck,

frei nach rhetorischen Vorbildern aus der Schumannstraße; es ist alles nüchtern, aber dafür wenigstens deutlich, ohne jene mystizisierenden Dämmer, die so oft nur mystifizierendes Getue sind. Eugen Klöpfer gibt dem „Großvater", dem heiter=weisen Apostel des wahren Königs, etwas behäbig=Freundliches und Liebes, so daß beinahe auch etwas Menschliches unter den marionettenhaft steifen Symbolen herumgeht. Herr Dieterle spricht den unsichtbar bleibenden König so feierlich und überirdisch, als seiner Tonlage möglich ist. Es gibt keine menschliche Stimme, die einen Gottesmund glaubhaft tönen machen kann.

Norbert Falk

6. AUFFÜHRUNG VOM 4.3.1921 - KRITIK DATUM: 5.3.1921

... auch zum Schluß nahm man weder für noch gegen Stellung, sondern blieb beim Schweigen. Einem Schweigen jedoch, das in Ergriffenheit umzudeuten, eine Verkennung der Tasachen bedeuten würde: es war ein offenkundiger Mißerfolg.

Warum?

Die Frage ist leichter als die Anwort. Der wortreiche Tiefsinn, mit dem Tagore hier das Ringen einer menschlichen Seele mit Gott, mit dem „König der dunklen Kammer", in einer Folge recht lose aneinandergefügter „Bilder" symbolisch verständlich zu machen versucht, ist notwendigerweise bühnenfremd. Die Gestalten, die den dürftigen Gang der Handlung (wenn überhaupt von einer solchen die Rede sein kann) bestimmen, sind Allegorien; was sie sprechen, ist Lyrik. So verschwimmt alles in einem mystischen Duft, der bald zu trübem Dunst und Nebel wird, und die anfangs flüchtig rege Teilnahme flaut ab, um schließlich ganz zu ersterben. ...

... Er (Tagore) verbirgt sich hinter Rätselworten, die ganz zu enträtseln ein so schnell entgleitender Theaterabend kaum die Möglichkeit gibt. Man steht vor einer dunklen Mauer, hinter der, das ahnt man, wunderbare Dinge vor sich gehen; aber man findet nicht den Zugang. Und da wird man endlich müde, und statt der Seelen=Wärme trifft den Ermüdeten ein kalter Hauch, der schauern macht.

Dazu eine Regie (sie führte, Berger=Pfade wandelnd, Bernhard Reich), die das Gegenteil von dem erreichte, was zu erreichen ihr Ehrgeiz war: Erstarrung. Starr schon die Szenerie: ...

... Königin war die kleine, noch ganz unfertige, aber talentvolle Liselotte Denera, in Mona=Lisa=Maske. Sie weiß noch nicht recht, ob sie die Thimig oder die Pünkösdy kopieren soll, und so kopiert sie beide. Das verstimmt. Das fälscht. Ihre Inbrunst schmeckt nach Schule, ihre Innigkeit läßt kalt. Vielleicht, daß eine stärkere Individualität die schwierige Gestalt gemeistert hätte -- wie es in Frankfurt geschah. Hier jedenfalls nicht. Und damit steht und fällt das seltsame Stück. Dem König lieh Dieterle seine Stimme. Sonst nichts, da er nicht Körper wurde. Und über diese feierlich getragene Stimme ist nicht viel zu sagen. Auch nicht über Klöpfer, der seinem „Großvater" kindlich=rührende Einfalt und den aus der „Passion" bekannten Christuston gab, aber unter vielen Schemen auch wenigstens Mensch und Wirklichkeit war, während alle anderen starr und unpersönlich in den Drähten der Regie hingen, die sie als steife Puppen mal hier=, mal dorthin stellte -- wie das jetzt so Mode ist. Und schlechte Mode ist, die wir uns übergesehen haben wie all das wirre, wohlfeile Spiel mit Lichteffekten, das wohl einmal erfreut, aber auf die Dauer verstimmt und müde macht.

Ludwig Sternaux

(Weitere Angaben fehlen)

7. Rabindranath Tagore hat dem Theater ein Märchen geschenkt. ...

... Weil das Königsspiel ohne einen falschen Ton in Schwingung eines reinen Herzens zittert, so darf es auf Ehrerbietung, auf Liebe zählen. Nur nicht auf Wirkung von den Brettern herab. Denn trotz Feuersbrunst und Kriegsgetöse, trotz Flucht und Heimkehr ist's ja im Grunde nur der Monolog einer jungen Märchenfrau, von morgenländischer Lyrik umklungen und dreimal von einer Stimme aus dem Finstern begleitet.

Wäre der Held des dunklen Kammerspiels nur dem Auge unsichtbar, so könnte er auf der Szene leben. Aber er bleibt auch der Phantasie ein Fremder. Ohne Schauer, ohne Geheimnis. Während er spricht, ertappt man sich auf profanen Gedanken. Etwa über die Bequemlichkeit für den unsichtbaren Herrn Dieterle, als Träger der Titelrolle auf der Bühne zu stehen, ohne Kostüm, Perücke und Schminke.

Lyrik klingt um Tagores Märchen und um seine besinnlichen Symbole. Da gibt es einen aus der Gilde der seligen Vaganten, der Landstreicher mit allen Erdenschätzen menschlicher Weisheit, der fröhlichen Bettelmönche. Er heißt der Großvater und ist als Vertrauter des Königs der Chorus der Komödie, an der Spitze einer Knabenschar „lustiger Habenichtse."

Etwas von seiner Heiterkeit, von der Buntheit des Morgenlandes müßte über das Spiel strömen. Aber der Regisseur Bernhard Reich legte den Ton auf eine andere Lehre der Fabel: Demut und Entsagung. So kam ein unfroher, ästhetischer Luftzug in das Märchen. ...

Jeßners Treppe und Mauer aus „Richard III." mußte auch hier zur Dauerdekoration herhalten und sie schimmerte selbst in das hübsch gelöste Lichtproblem der dunklen Kammer hinein. Nur Nachwuchs, nur Jugend stand auf der Bühne, und trotzdem ging etwas Lähmendes von ihr aus. Es muß am Geiste der Aufführung gelegen haben, denn das junge Volk hielt sich, auf seinem Einzelposten, überraschend gut. Sein Großvater freilich, Eugen Klöpfer, fiel noch einmal in die Bassermanntöne zurück, mit denen er sich einst in Berlin eingeführt hatte. Aber die Königin, die aus der Hoffahrt in die Demut wandert, war in Liselotte Deneras Gestalt ein rechtes Märchenkind, ein Sonntagskind. Diese junge Darstellerin klammert sich mit allen Organen ans Irdische, und die Verklärung würde in ihr die Illusion nicht finden. Doch sie kann, das erwies der Abend, auf der Pilgerfahrt eines Frauenherzens allen Stationen Inbrunst und Wärme abgewinnen. Sogar die Probe des Zuhörens besteht sie bereits. So braucht sie nur für das Abstimmen des Tons einen Dirigenten, der gestern ausblieb.

"Wenn ich versuche, sie vor ihren Leiden zu bewahren, dann bin ich nicht wert, ihr Vater zu sein", ruft der Vater dieser Königin einmal aus. Eine rechte Dostojewski=Weisheit mitten unter Worten und Klängen, die dem Leser mehr Freuden verheißen als dem Zuschauer.

Monty Jacobs

(Weitere Angaben fehlen)

8. Das Märchenspiel vom „König der dunklen Kammer" läßt Tagore am Ende jeden Schuljahres von den Schülern seiner Volkshochschule aufführen. Und er selber übernimmt die Rolle des Königs, der die ewige absolute Wahrheit darstellt und als ihr Herold zur Nachfolge auffordert. Tagores Darstellung soll den gewaltigen Eindruck einer geradezu religiösen Erhebung und Reifung hinterlassen. Jedenfalls, wenn man sich vorstellt, daß dieses und die anderen dramatischen Werke Tagores von den Volkshochschülern zu Schantiniketan aufgeführt werden, so wird einem die Bedeutung Tagores als Führer zu einer Innerlichkeit des Lebens in besonderem Maße klar.

Aber: Indien ist nicht Berlin, und etwas anderes ist Indiens freier Himmel, etwas anderes der enge Bühnenausschnitt unseres Kammerspielhauses. Die ewigen (und darum nicht neuen) Wahrheiten Tagores gehen uns ohne weiteres ein. Um so leichter, als sie immer wieder unwillkürlich an das erinnern, was vom Messias, vom Christus und vom Reiche Gottes im Evangelium gesagt ist. Und Tagore sagt es nicht in so geheimnisvollen Worten, daß nur ein philosophisch Durchgebildeter es begreifen könnte. Auch seine Lyrik ist uns nicht geradezu wesensfremd, und wo sie uns fremdartig berührt, gibt ihr das nur erhöhten Reiz. Was zwischen den Werken -- zumal auch dem Spiel vom „König der dunklen Kammer" -- und uns eine nicht zu überbrückende Distanz schafft, ist etwas anderes. Tagore kleidet -- nach unseren ästhetischen Anschauungen -- seine Philosophie, seine Symbole nicht in Vorgänge, die uns ohne weiteres begreifbar sind. Nicht nur daß sie -- immer nach unserem Gefühl und unseren Vorstellungen -- der dramatischen Spannung und Schlagkraft ganz entbehren: sie entziehen sich auch an sich, in ihrer Materie, unserem Verständnis. Vielleicht weil sie irgendwie im Historischen des indischen Volkstums verwurzelt sind und unsere Vorkenntnisse zum Verständnis nicht ausreichen.

Der Anfang dieses Märchenspiels ist in seiner Symbolhaftigkeit völlig klar und von echt märchenhafter Schlichtheit und Schönheit. Ohne weiteres ergibt sich: „König der dunklen Kammer", das ist die verborgene absolute letzte Wahrheit, die sich nicht der schaulustigen, blöden, großen Masse zum Angaffen preisgibt; die ihr auch nicht etwa deshalb verborgen bleibt, weil sie vielleicht häßlich wäre, sondern weil sie eben die letzte Wahrheit ist, die sich nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen offenbart. Diese Voraussetzungen aufzuzeigen, das ist die eigentliche Absicht der Dichtung.

Wenn nun so in die Behandlung des Theamas -- mit märchenhafter Primitivität -- eingetreten wird, so waltet noch einige Zeit eine gewisse dichterische und philosophische Klarheit vor. ...

... Und auch wenn das Symbol der dunklen Kammer selbst gedeutet wird, läßt man sich noch willig vom Spiel der Phantasie tragen: Die dunkle Kammer ist das eigene innerste Innere des Menschen; dort allein kann er die letzte ewige Wahrheit finden, den „König der dunklen Kammer." Auch das bleibt noch erkennbar, daß der König seine Frau zur Innenschau erziehen will, und es fällt noch ein Strahl auf den Weg zur Erkenntnis der letzten Wahrheit, der da heißt: restlose Hingabe. Aber wenn nun die Kreuz= und Irrwege kommen, die Ablenkungen und Anfechtungen, mit anderen Worten: die dramatischen Begebenheiten, wenn die Affekte die Philosophie verwirren und durchkreuzen, dann verwirrt sich auch -- nach unserem Anschauungsvermögen -- die Struktur des Märchens, dann durchkreuzen sich die erst so einfach geschlungenen Fäden, daß uns kein klares Gewebe mehr erkennbar bleibt, -- und notwendig tritt, da wir nur noch Worte hören, die wir mit den Vorgängen nicht mehr in Beziehung zu setzen vermögen, eine Ermüdung ein, die uns auch für die immer wieder auftauchenden lyrischen Schönheiten nicht mehr empfänglich sein läßt.

Diesen Zeitpunkt der Ermüdung möglichst weit hinauszuschieben, dazu tat die Aufführung sehr viel. Bernhard Reich zeichnete verantwortlich, und ihm ist das Ergebnis um so mehr zu danken, als er mit mittleren Schaupielerkräften arbeiten mußte. Nur Klöpfer war ihm ein selbständiger Helfer, und sein „Großvater" war die schlichteste, beinahe deutsche Märchengestalt. Ein Mensch inmitten aller Stilisierung. Für die wichtige und schwierige Rolle der Königin stand Frl. Denera zur Verfügung. Sie gab Sentimentalität wie die Thimig, Herrisches wie die Straub und Fein, hin und wieder Naturhaftes, und dann glaubte man die Pünkösdy zu hören. Den unsichtbar bleibenden König sprach Dieterle annehmbar, aber ohne überzeugendes Prophetentum. John Heartfields Bühnenbild mühte sich um Ersatz für den freien Himmel Indiens und hatte im Wechsel der Beleuchtung vielfach starken koloristischen Reiz.

Franz Köppen

(Weitere Angaben fehlen)

9. DIE WELTBÜHNE - Jg. 17, I (1921), S. 284-286

... Rabindranath Tagore reinigt die Luft. Die Weisheit des Brahmanen auf der Berliner Bühne von heute! Eben weil das Publikum gottlos ist, soll seine verklärte Seele dessen bewußt werden. Das Sinngedicht von dem „König der dunklen Kammer" predigt mit einer Eindringlichkeit, die von einem Patriarchenbarte gedämpft wird: Hänge dein Herz nicht an irdische Güter, denn sie sind die geringsten und entbehrlichsten! Die Königin ahnt das zunächst nicht einmal. Aber sie lernt es. Das ist der ganze dramatische Vorgang für einen Theaterabend. Sie wird ungeduldig, daß sich der König ihr niemals zeigt. Ihr nicht und seinem Volke nicht. So wird er wohl häßlich sein. Davon profitiert ein schöner Betrüger, der sich als König ausgibt. Auf einem Frühlingsfeste verfällt sie ihm. Palastbrand, Flucht, Entbehrung, Wanderschaft, Läuterung, Wallfahrt zu dem verlorenen und jetzt erst gewürdigten Besitz der Wahrheit, die zugleich die Liebe und das Erbarmen ist. Also eine Parabel von äußerster Einfachheit. Ein Kind versteht die „Moral", daß der Glaube selig macht, daß der Lärm die himmlische Stimme in uns betäubt, und daß sie die Stille braucht, um hörbar zu werden. Aber es versteht sie erst nachträglich. Dieser Tagore gleicht dem König der dunklen Kammer, dessen Bestimmung es ist, von seiner Existenz nicht oder später zu überzeugen, weil er sie ehern verborgen hält. Nichts dümmer, als kategorisch zu verkünden, was der Dramatiker soll. Eine andere Frage ist, ob er nicht mancherlei der Natur des Dramas nach unbedingt muß. Und eines muß er: er muß rechtzeitig sichtbar werden. Er muß erreichen, daß bei dem Erziehungswerk, welches der Hauptgestalt zuteil wird, der Zuschauer sich mit ihm im Komplott fühlt. Hier fühlt er sich mit ihr in einer rätselhaften Verwicklung. Ist er schlau, so geht ihm am Schluß, ist er weniger schlau, zuhause bei der Lektüre der Knopf auf. Vor der Bühne lullt eine gleichförmig

sanfte Wortmusik ihn einigermaßen unwiderstehlich ein. Kunstlos hat die Milde, Schlichtheit und Lauterkeit in Person herausgesagt, wo nach ihrer Kenntnis die Straße des Heils läuft. Aber Kunst hätte diese Straße grade der heilsbedürftigen Mehrheit verführerisch gemacht.

... Ein Schlachten wars, nicht eine Schlacht zu nennen, bei Hasenclever wie bei Tagore. Aber während bei Hasenclever edlere Teile nicht verletzt werden konnten, bekam mit Tagore Herr Bernhard Reich ... Merkwür'ger Fall! Wenn ein Theater schon einen Macher und einen Poeten spielt, so sollte man meinen, daß es den Macher verhüllen und den Poeten offenbaren werde. Das schnurrige Theater verfuhr genau umgekehrt.

... Herrn Dieterle, ... wurde dieser nervenzersplissene Raoul zugemutet. Und gleich hinterher der melodisch klingende König der dunklen Kammer, in der und vor der es vielfach ziemlich profillos zuging. Das war, selbst wenn man dem Regisseur die stärksten Kräfte irgendwelchen andern Proben zuliebe entzogen hatte, doch seine Schuld, weil er ja keineswegs nötig gehabt hätte, szenisch Jeßner und gestaltungsstilistisch Berger zu kopieren mit Mimen, die guten alten ehrlichen Reinhardt erfordert hätten. Man stelle Klöpfer in eine Landschaft, und er wird förmlich mit ihr verwachsen. Man stelle ihn auf Tells oder Glosters Treppe, gebe ihm aber weder den noch jenen, sondern eine -- nicht übermäßige üppige -- Märchenfigur wie von Carl Hauptmann, und er wird ihr so wenig schuldig bleiben wie schenken. Das kleine Fräulein Denera gar, aus der vielleicht die Horlacherlies zu holen wäre, wird Berthold Auerbachs sentimentale Tochter scheinen, sobald sie ihrem derben Gesicht den Ausdruck der Mona Lisa und ihrer frischen Stimme das Tremolo der Helene Thimig abzwingt. Man mietet sich einen Dramaturgen und mindestens einen Regisseur!

Siegfried Jacobsohn

10. Tagores Drama „Der König der dunklen Kammer" hatte bei seiner Berliner Erstaufführung in den Kammerspielen des deutschen Theaters unter der Ungunst der Bühnendarstellung zu leiden: es war, als hätte man ein Kind der Fremde modischer ausgeputzt, um es in „Gesellschaft" einführen zu können -- als hätte man übersehen, daß ein Vertrauter hier zu Vertrauten spricht; ein Vertrauter, der die Gemeinde sucht, nicht die Gesellschaft; dem man nur eben den seelischen Klang seiner Stimme lassen muß, um des Verständnisses sicher zu gehen. Schon die Hinterdekoration -- drei offene Tore -- die man gewählt hatte und die man durch den ganzen Verlauf des Stückes beibehielt, ließ den Schauplatz zum symbolistischen Versuchtstisch erstarren, die Beleuchtungseffekte zerrissen die Stimmung,

statt ihr zu dienen. Darüber hinaus hatte die Regie des Herrn Bernhard Reich den Wirkungen in Gruppierung, in Stellung und Geste nachgejagt, die sich aus mancher jüngsten Bühnenerfahrung empfohlen haben und aus irgendwelchen Nachahmungen gotischen Stils ihre asthmatische Modernität herschreiben: es war, als blickte Tagores Drama mit traurigen, mit sehr ernsten Augen aus solcher Vermummung heraus. Viel schlimmer aber war das, was man als „innerliche" Regie zu bezeichnen pflegt und was jene Gefahr recht eigentlich darstellt, vor der zu warnen bleibt: die eigenmächtige Beeinflussung der darstellerischen Kräfte. Das Spiel des Frl. Denera als Königin ließ das in erschreckender Deutlichkeit zutage treten. Dies Spiel nämlich bestand -- und das zeigte sich in jedem Augenblick -- aus zwei Teilen, die meist nacheinander, selten zugleich in Erscheinung traten. Erster Teil: Frl. Denera gab der Königin ihre Empfindung, ihren Ausdruck (beides war nicht sonderlich stark, zeugte doch aber von innerer Anteilnahme, seelischer Bewegtheit). Zweiter Teil: Frl. Denera machte, meist einen Augenblick später, manchmal „klappte" es aber auch, die vom Regisseur einstilisierte Geste, nahm die gewünschte Pose an, erstarrte zur Figuratin. So nun freilich wurde sie Teil des stilisierten Ganzen; aber dies Ganze war seelenlos; und so verlor sie ihre Seele an das wesenlose Ganze. Herr Klöpfer gab den Großvater: es war, als hätte die Regie aus diesem sehr begabten, an Mitteln echter Innerlichkeit reichen Darsteller all das herausgeholt, was an Übertreibungen, an Unarten in ihm steckt, immer einem Ziel nachjagend, das außerhalb der Grenzen des Natürlich=Schlichten im Sensationellen, Aufgepuschten, Extravaganten liegt. Das alles aber wurde hier doppelt fühlbar, wo nur aus dem Seelischen heraus gestaltet, wo das lauteste Wort ein Flüstern ist. Es war, als hätte man schweren Weg zurückzulegen, sich durch das Gestrüpp solcher Aufführung und die Sanddünen der stellenweise recht ungenügenden Übersetzung zu Tagore hinzufinden. Auch liegt es in seiner Art, nur langsam, nach mehrfachem vergeblichen Ansetzen gleichsam, den Ton in seiner eigenen Brust frei zu bekommen. Dann aber gewann dies seelische Leuchten Kraft. Man ging mit den Irrenden über die Frühlingswiese der Erde in die Irre; man haderte mit ihnen und schalt den Unverstandenen; man fühlte sich von ihm geschlagen und kehrte sich von ihm ab; man spürte das Erwachen der Sehnsucht; man nahm niederen Dienst und streifte die Feiertagskleider ab; man suchte. Und wenn auch kein Auge eines Lebenden den König erschaut, -- er ist ein Auge selbst des seelisch Lebendigen.

(Alle Angaben fehlen)

C. SONSTIGE AUFFÜHRUNGEN

DIE RHEINLANDE Bd. 31 (1921/22)

Die folgende Kritik bezieht sich auf keine bestimmte Aufführung

... Für unsern Bühnenbetrieb mag es nicht geeignet sein. Es enthält keine Knalleffekte, und seine Symbolik ist nicht so drastisch, daß sie jeder Kuh und jedem Roß einleuchten kann. Der Inder kommt aus einer vieltausendjährigeren Kultur als wir. Zart und heilig fügen sich ihm die Worte zu tiefem Sinn. Auch ließe sich das Stück nicht zusammenstreichen, denn es ist aus seiner inneren Notwendigkeit aufgebaut, und es scheint alles darin mit der Konsequenz der Wirklichkeit zu geschehen. Wunderbar ist -- für die Bühne wohl unmöglich --, wie dieses Wirkliche zum Symbol vertieft, voll einer unendlich beglückenden, allgemeinen Gütigkeit ist. Behutsam und ohne Umschweife führt uns der Dichter durch das klare Gefüge seiner Bilder vor die letzte Erkenntnis, die uns vergönnt ist. Der König der dunklen Kammer ist wie der HERR, den wir finden können, wenn wir ihn von ganzem Herzen suchen. Und die Menschen dieses Stückes, die Königin und Surangama, dieses einzig schöne Lied des Magdtums, und Fremde, die Volksmenge, Könige, alle suchen Ihn und begegnen Ihm auf ihre Weise, bis sie sich Ihm ergeben. Da sagt die Königin Sudarschana: Du bist nicht schön, mein Herr -- du stehst über allem Vergleich! ...

... Es ließen sich Bände füllen über die Kultur, die Tagore darstellt: Wunderbar ist die betrachtende Weise der griechischen Chöre, aufgelöst in Lieder und Gesänge voll eines glückseligen Sinnes, flutenden Lebens und tiefer Klarheit. Für einen Dichter aus dem Lande Buddhas, dessen Lehre nur auf Zeitlichkeit und deren Überwindung gegründet zu sein scheint, erstaunt, daß er von dem Herrn singt, dem König der dunklen Kammer. -- Wir hatten uns fast gewöhnt, in verzweifelnder Ungewißheit verharrend, „Ihn" nicht mehr zu erwähnen. Der eine wies ihn uns jenseits der Sterne, der andere in allem Gewordenen. ...

... Unendlich zart erscheint hier Dichtung und Symbol zugleich. -- Die Ihn fanden, die dienen Ihm fortan mit dem Jubel der Erlösten.

So gibt uns der Inder viele Bilder und Gesänge brunnentiefer Wahrheit in zarten und eindeutigen Gestalten.

Die Übersetzung aus dem Englischen -- noch ein Vermächtnis Gustav Landauers und der Hedwig Lachmann -- ist schön, die Worte sinnreich gefunden, sind wohlklingend und behutsam gefügt. Sie erwecken in uns eine Ahnung von der beglückenden Schönheit, die das Werk in des Dichters Sprache haben muß.

Und dieses Werk bereitet uns tiefen Kummer. Denn wenn die Edelsten der Erde nicht mehr erkennen und erfühlen oder erleben, als die uralte Dichtung und Grenze -- nur immer neu gestaltet --, was lohnt es uns, zu irren. ...

J.R.

3. DAS OPFER - MÜNCHENER NACHRICHTEN, 1921

Uraufführung in Gera:

„Wenn das Reußische Theater in Gera das neue Stück von Tagore Das Opfer als Uraufführung herausgebracht hat, so wollte es damit nicht dem allgemeinen Tagore-Kult opfern. Das Opfer ist anders als die bisher in Deutschland bekannten Dramen des Inders, weniger lyrisch, realer. Der Dichter widmet es denen, die während des Krieges für den Frieden eintraten. Auch das Stück selbst tritt für den Frieden ein.

Die Handlung spielt im Tempel einer Göttin, die man nur mit Blut zufrieden machen kann. Das Volk, an der Spitze die Brahmanen, opfern der Göttin alles, was sie haben; bis eines Tages ein einsichtiger König die Blutopfer verbietet mit der Begründung, die Göttin sei ihm erschienen und habe alle weiteren Opfer abgelehnt. Das Drama bringt nun den Streit zwischen König und Oberpriester, eine dramatisch bewegte Handlung, läßt die beiden „Richtungen" aufeinander platzen, bis auch der Vertreter der Blutopfer, übermannt von dem freiwilligen Opfertod seines Lieblingsknaben, die Sinnlosigkeit des Schlachtens einsieht.

In der Knappheit der Sprache und in der Zusammenfassung des Geschehens ist der Inder diesmal geradezu vorbildlich. Das Geraer Theater schuf für die Aufführung unter Intendant Medenwaldts Leitung einen stilvollen Rahmen; das einheitliche Gepräge und die phrasenlose Wiedergabe trugen das Ihre dazu bei, daß das einaktige Stück mit starkem Beifall aufgenommen wurde."

(Weitere Angaben fehlen)

DIE SCHÖNE LITERATUR - Jg. 22, Nr. 24, 19. Nov. 1921, Sp. 302-303

„Das Landestheater brachte am 16. Oktober d. J. im Rahmen einer Morgenfeier die Uraufführung von Rabindranath Tagores Einakter „Opfer." Der liebesgläubige indische Dichter will uns zeigen, wie durch das Opfer einer einzigen zerschlagenen Seele eine neue gütigere Zeit heraufgeführt wird. Der König hat alle Blutopfer verboten, man soll nicht zu Ehren der Götter ihre eigenen Geschöpfe hinmorden. Der Pflegesohn des Oberpriesters wird ausersehen, den Umstürzler zu beseitigen. Aber dieser Jüngling, willenlos hingegeben der dunklen Wucht des fanatischen priesterlichen Gebotes, unterliegt auch der hinreißenden Macht, die die hohe und reine Menschlichkeit des Königs um diesen ausbreitet; er durchsticht

sich selbst. Der in seiner Vaterliebe getroffene Oberpriester stürzt mit eigener Hand das gierige, zu Irrwahn verleitende Götzenbild. Jede einzelne Zelle der Dichtung ist für sich ein starker Klang, ein anderer Schrei, ein anderes Lauschen vor dem Lebensrätsel, durch edle Worte geformt in einen leuchtenden Kristall, aber deren Gesamtheit schließt sich eher zu einer feinen Kaleidoskop-Figur zusammen als zu einem organischen, von Gott geliebten Wesen. Herrn Medenwaldts Spielleitung suchte nicht in Effekten zu glänzen, sondern all die „Klänge" durch eindrucksstarke, verinnerlichte Einfachheit zum Tönen zu bringen. Höflicher Beifall lohnte sein Bemühen."

Martin Elsner

„... Die Sprache ist knapp, einfach, naiv beinahe. Die Handlung ist bewegt; sie wird nicht unterbrochen durch phantastisch-lyrische Betrachtungen und der Grundgedanke wird nicht durch Symbolisches verschleiert. Tagore schickt dem Drama die Worte voran: „Ich widme dies Stück den Helden, die tapfer für den Frieden eintraten, als man Menschenopfer für die Göttin des Krieges forderte." Nicht die zum Dreinschlagen bereite Kraft, sondern die weitausholende Menschenliebe ist das Geistig-Überlegene; das ist der Grundgedanke des Stückes, das in einem indischen Tempel spielt. ..."

... Das im Verlag von Kurt Wolff erschienene Buch hat eine noch kompliziertere Handlung. Ein Intriguenspiel zwischen Priestern, König und dem Bruder des Königs und die Opferwilligkeit der Königin lenken das Interesse von dem Kern des Dramas ab. Es ist erfreulich, daß mehrere überflüssige Szenen in Gera gestrichen worden sind. Durch diese Striche gewinnt das Spiel an Präzision und an Klarheit."

(Alle Angaben fehlen)

4. DAS POSTAMT

a) DIE URAUFFÜHRUNG

DÜSSELDORFER ZEITUNG, Nr. 212 - Abendausgabe vom 26.4.1918

„Schauspielhaus. Das Schauspielhaus brachte gestern zur Uraufführung: Das Postamt von Rabindranath Tagore, ein Bühnenspiel, das anklingt an Hauptmanns Hannele: auch hier die Himmelfahrt einer Kindesseele, ihre Spiele, Träume und Visionen in den letzten Stunden vor dem Heimgang. ...

Gedanken und Sprache des Bühnenspiels sind von Zartheit und Adel, die Vorgänge fesseln den Empfänglichen durch das, was er mittels körperlichem Auge und Ohr vernimmt; Jenseitiges, das in der sichtbaren Handlung geborgen ist, schwingt bald heller, bald dunkler mit und erschließt sich dem Aufmerkenden langsam.

Lenelore Schubert als Knabe Amal war zart und innig; sie verkörperte das halb wache, halb träumende Suchen der Kindesseele, ihr Sehnen nach höherem Leben, nach nachschaffender Kunst, und war als kranker Erlöschender überzeugend. Auch ihre Partner, deren Rollen ganz zurücktraten, gaben ihr Bestes; fast alle, am wenigsten wohl Madhav, hatten auch die Haltung, in der uns fahrigen Europäern der Orientale so überlegen ist. Das Bühnenbild war, wie wir es ja gewohnt sind, sammelnd und voll Stimmung."

DÜSSELDORFER NACHRICHTEN, Nr. 212 - Abendausgabe vom 26.4.1918

„Schauspielhaus: Einakter-Abend. Der Balkanzug ist eine Kreisbahn gegen die Riesenstrecke, die das Schauspielhaus an diesem Abend wie im Expreß durchfährt. Von Indien geht es über Wien nach Skandinavien, aus der tropischen Glut, der die leuchtende Farbe eines Rabindranath Tagore entsteigt, über die anmutig mit Hügeln und Wäldern bekränzte Landschaft der Schwind, Schubert und Schnitzler in den Winterschnee, der seine weißen Flocken an der behaglich durchwärmten Stube des Gustav Wied vorübertreibt.

Tagores Spiel, das uns die Übersetzung Gustav Landauers und seiner als Vermittlerin so verdienten Frau Hedwig nach Deutschland brachte, ist die Himmelfahrt eines indischen Hannele: schwebend duftig und traumumsponnen wie Gerhart Hauptmanns jugendliche Dichtung. ... das ist nun

wundersam zu sehen, wie der Knabe mit seinen kranken, blassen verlangenden Händen sie alle zu sich herüberzieht in seinen Kindertraum, wie er jeden, der da gleichgültig vorüberkommt, mit dem Fünklein Himmelslicht erfüllt, das in der Kindersehnsucht brennt, und wie er aus ihnen auf seinem Krankenbett die Pyramide baut, die bis zu den Sternen steigt und ihn aus Krankheit und Not in das ewige Gold des Himmels trägt. Nur eine ganz zarte und leise Kunst kann diese Illusion auch von der Bühne aus schaffen. Knut Ströms Bühnenbild macht es trotzdem wahr: ist es nicht wie ein Netz, aus lauter Sonne gewoben? Wundervoll tönt der Gesang des Dichters: das ist die entzückend knabenhafte Stimme der Lenelore Schubert, die ihn schenkt."

KLEINE CHRONIK

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN - 1.5.1918

Das Postamt, eine Bühnenlegende von dem indischen Autor Rabindranath Tagore, eine Art Hannel-Dichtung, weniger dramatisch indes, aber von zartem lyrischen Charakter, gelangte am Düsseldorfer Schauspielhaus zur Uraufführung und fand, getragen von einer sinngemäßen Darstellung, Beifall.

FRANKFURTER ZEITUNG - 29.9.1918

„Das Düsseldorfer Schauspielhaus vermittelte uns in dem Bühnenbild Rabindranath Tagores: „Das Postamt" eine Dichtung, die stofflich mit Hauptmanns „Hannele" verwandt ist, ohne wie dieses eigenes dramatisches Leben zu offenbaren. Hingegen ist das Werk des indischen Nobelpreisträgers getragen von einer zarten Innigkeit des Gefühlsausdrucks und einer unbewußt sich offenbarenden Lebensweisheit, die dem Munde eines kranken Kindes entströmend, dem Ganzen symbolischen Charakter verleiht. ...

... Die Kunst Frl. Lenelore Schubert, die unwirkliche Inszenierung und Spielführung im Verein mit der Übersetzung von Gustav Landauer und Hedwig Lachmann vermochten dem feinen Werkchen den exotischen Duft seines Ursprungs in hohem Maße zu wahren."

b) BERLINER KAMMERSPIELE: Jürgen Fehling

VOLKSBÜHNE - DER KRITIKER, 1921

Man darf das szenisch gegliederte Gedicht Tagores vom sanften Verschweben einer Kindesseele ins Nirwana nicht für ein Drama nehmen. Reiz und Zauber des „Postamts" sind im Musikhaften lebendig, im lyrischen Rhythmus, in jener unendlichen Zartheit, die mit den schönsten Liebesliedern des Inders aus seinem Buche „Der Gärtner" zu uns hinüber verweht ward. Müßig ist es auch, um einer gewissen Verwandtheit des äußeren Stoffes willen die Dichtung an „Hanneles Himmelfahrt", einem symphonischen Werke, irgendwie zu messen. Denn ihr Stärkstes (und ihre Begrenzung zugleich) liegt ja gerade im schlichten einlinigen Ablauf der Handlung. ...

... Es gilt bei einer Aufführung, vor allem die Melodie der Tagoreschen Dichtung einzufangen. Wie dieses in der Volksbühne gelang, das war geradezu überraschend - so zwar, daß man, zutiefst berührt vom szenischen Eindruck, beinahe mißtrauisch wurde gegen das Gedicht und sich fragte, ob nicht etwa die Kunst des Spielleiters und die Bezauberung durch das Fremdartige am stärksten daran Anteil habe. Die spätere Lektüre des „Postamts" in der dichterisch beschwingten Übertragung von Hedwig Lachmann und Gustav Landauer (Kurt-Wolff-Verlag, München) widerlegte freilich solche Empfindung. Auf jeden Fall hat sich Jürgen Fehling, der die Aufführung leitete, damit unter die begabtesten und hoffnungsreichsten Regisseure Berlins (ihre Schar ist sehr klein!) gereiht. Wie er das Tempo nahm, das Bildhafte ordnete, wie er alles Lyrische zart aufklingen ließ und eine schwebende Einheit schuf - das war ernsteste Leitung. Ihn unterstützten besonders Lucie Mannheim, die den vergehenden Knaben blumenhaft rührend beseelte, und Guido Herzfeld als alter Landstreicher, dessen Herzensgüte das zitternde Flämmchen des schwindenden Lebens mit gaukelnder Phantasie für eine kleine Weile noch nährte. ... Auch die übrigen Darsteller hatte die Spielleitung glücklich ins Ganze gefügt....

„H.F. Ein guter Abend der Volksbühne.

Des indischen Mystikers Traum=Wirklichkeitsspiel ist ein Menschheitswert, der frei über alle Grenzen wandert, und schon aus diesem Grunde eine Kostbarkeit, die wir gern begrüßen. ...

... Freilich Gerhart Hauptmanns „Hannele" ist nicht weniger international (denn das „Schlesische" ist in diesem Falle Beiwerk), es ist nebenbei auch unvergleichlich viel größer und menschlicher, nur besteht zwischen der Weltpopularität eines deutschen und eines

indischen Dichters augenblicklich ein gewisser Unterschied.

Gleichviel: „Das Postamt" bleibt eine Kostbarkeit, zart wie eine schneebleiche, fremde Blüte, in deren innerstem Kelch eine erste rosige Färbung aufschimmert. ...

... Der Regisseur Jürgen Fehling behandelt die fremde Blume mit der Zartheit und Vorsicht, die sie beanspruchen darf. Kein grober Ton stört die reine und süße Melodie des Spiels. Lucie Mannheim gibt den Knaben voll Anmutes und einer bezwingenden Keuschheit der Gebärde und der Stimme. Guido Herzfeld ist als „Fakir" -- eigentlich ist es nur der Oheim, der sich einen alten Teppich umhängt, um das Kind zu belustigen -- ganz Herzensgüte und schnurrige Menschlichkeit.

Ein toller Wirbel schließt den Abend..."

(Alle Angaben fehlen)

„... Rabindranath Tagore und William Shakespeare bestritten die Kosten der anregenden und dankbar entgegengenommenen Veranstaltung. Der indische Dichter und Philosoph hatte an ihm den zwar qualitativ geringeren, aber darum doch nicht minder wertvollen Anteil. In dieser Einabend=Ehe des Symbolikers vom Ganges und des Schwans vom Avon erwies sich keiner als der schwächere Teil. Allerdings, man kann sich kaum einen größeren Gegensatz vorstellen, als diese beiden Dichter. Der Inder nur fließende, beschauliche, weltweise Betrachtung -- Philosophie, von Poesie durchwirkt --, und der Brite in dieser Purzelbäume schlagenden Zwillingsbrüderposse buntes, phantastische, strotzend übermütiges Leben.

Die beiden Bühnenspielbilder Tagores, „Das Postamt" betitelt, entziehen sich eigentlich der Bühne, und wenn sie dennoch einen tiefen, nachhaltigen Eindruck hinterließen, der trotz der darauf folgenden Koboldkomödie sich nicht hinwegwischen ließ, so zeugt dies eben von der starken, poetischen Kraft des indischen Mystikers.

Mystik auch in diesen beiden Bildern, deren Gehalt nur liebevolles Nachdenken herauszuschälen vermag. Des Menschen Hoffen, Wünschen, Sehnen ist in die zarte, gebrechliche Gestalt des kranken Inderknaben Amal gepflanzt, der -- durch das Machtwort des Arztes an das Zimmer gebannt -- hinauswandern möchte in die weite, schöne, lockende Welt. Der auf den Brief des Königs aus dem nahen Postamt wartet und durch des Königs Generalarzt -- den Tod -- von allem irdischen Sehnen erlöst wird. Ähnlich, wie Hauptmanns schlesischem Hannele, sind dem Inderkinde Amal Blumen-

mädchen, Milchmann, Dorfvorsteher und Fakir Mittler zwischen der fiebernden Phantasie und der kühlen Wirklichkeit.

Der zarte, lyrische Schmelz, der auf diesem süßen, klingenden Märchenspiel liegt, wurde von der behutsamen Regie Jürgen Fehlings und den beiden Hauptdarstellern Lucie Mannheim und Guido Herzfeld gewahrt. Dieser ein Fakir des Märchens, Gestalt, wie aus 1001 Nacht. Lucie Mannheim, Amal, mit dem klugen Knabengesicht, dem rührenden, zarten Stimmchen und dem Leidenszug in dem verfallenen Gesicht, in aller Schlichtheit ergreifend.

Stark war der Beifall...."

pf

(Weitere Angaben fehlen)

„Hand aufs Herz -- wie vielen war die Verehrung für den Inder Rabindranath Tagore nicht bisher ein bloßes Lippengebet, ein Kultus mit einem schwer zu merkenden Namen? Gestern im großen Hause der Volksbühne wurde einer aufhorchenden Menge etwas von der Schuld des jungen Weltruhms bezahlt, hat ein großes Publikum einen Hauch vom Geiste Tagores verspürt. Nicht im Harnisch und mit dem Schwerte des sieggewohnten Dramatikers, der alle Theaterwirkungen beherrscht, kam er in der kurzen Szenenfolge„Das Postamt", die Gustav Landauer und seine Gattin Hedwig nach dem Englischen in biblisch anmutendes Deutsch übertragen haben, auf unsere Volksbühne. Aber als ein Poet, der jede Stätte weiht, die er betritt, als einer, der aus den Wiegenliedern der Menschheit erlauscht, was unter allen Himmelsstrichen den Herzen vertraut ist.

„Das Postamt" ist das ganz verinnerlichste Drama eines sterbenden Kindes. ...

... Die Verwandtschaft mit Gerhart Hauptmanns Hannele springt in die Augen: das Kind mit seinem herrlichen harmlosen Drang zu aller Pracht und Größe, mit seiner köstlichen Fähigkeit, sich zu wundern, die später das Leben abstumpft, in all seiner heiligen Echtheit und Aufrichtigkeit. Und das Glück der ungebrochenen Phantasie, die alle Kräfte, auch die des Todes, besiegt. Aber die Verschiedenheit ist charakteristisch: Hauptmann ist mehr sozial, Tagore mehr kosmisch bewegt, Hanneles tiefreligiöser Trieb schwärmt in alle Himmelsherrlichkeiten, Amal in alle Wunder der Natur und in alle menschlichen Verrichtungen hinein. Engel singen dem Hauptmannschen Mädchenkind das Abschiedslied, Amals Seligkeit ist das Schauen, das Hinausleben in die unendliche Welt, von der der

Generalarzt Tod den Riegel wegschiebt. Da dringt das Christliche, dort das Buddhistische wie verschieden gebrochene Sonnenstrahlen aus der Tiefe der Kinderseele. ...

Der Spielleiter Jürgen Fehling gab dem „Postamt" einen guten Rahmen, eine Halle, in die der volle Zauber des Lichtes fiel, den Mitwirkenden den rechten Ton. Lucie Mannheim als Amal überwand den Widerstand, der in ihrer etwas reifen Erscheinung liegt: sie war echt im kindlichen Ton, ehrlich im Ausdruck der überschatteten Sehnsucht. Noch höher stand Guido Herzfeld als spielendes Väterchen voll schlichter Zuversicht und weiser Kindlichkeit. Auch sonst hatten die Typen den rechten, einfachen Strich, besonders viel reizvolle Natürlichkeit Claire Rollmann als kleines Blumenmädchen.

Shakespeares „Komödie der Irrungen", das unverwüstliche Jugendwerk des Weltdichters, das lange in Berlin nicht gesehen wurde, beschloß den Theaterabend. ..."

(Alle Angaben fehlen)

„Berliner Theater. Ein Miterleben tiefer Ergriffenheit war das seltene Ergebnis der Aufführung von Rabindranath Tagores Bühnenspiel „Das Postamt." Es war, als fühlte die tausendköpfige Zuschauerschar der Volksbühne sich eins, als bildete sich in diesem zerrissenen Berlin des Tages, und sei es nur für Augenblicke, eine Gemeinde. Und war es nicht wirklich, als wären alle zu einem Bekenntnis gezwungen worden? -- Tagores „Postamt" hat stofflich die denkbar größte Ähnlichkeit mit Gerhart Hauptmanns „Hanneles Himmelfahrt."... Stofflich die denkbar größte Ähnlichkeit mit „Hanneles Himmelfahrt", -- wo liegen die wesentlichen Unterschiede? Anstelle der Differenzierung und Psychologisierung bei dem deutschen Dichter die größte Einfachheit und Einfalt; anstelle individueller Gestalten Typen; anstelle des Handlungsganges ein scheinbar wahlloses Nebeneinander, das wie organisches Wachstum wirkt. Und es zeigt sich: Einfalt ist Kraft in sich. Das alles aber ist immer noch nicht das Entscheidende. Vielmehr: von diesem kranken Knaben geht bei Tagore eine Gefühlsmacht aus. Er spricht mit den Menschen, und die Gleichgültigen horchen auf; die Müden gewinnen Kraft; die Gütigen schließen sich eng an; der Böse und Hochmütige wird zuguterletzt bezwungen. Den Unterschied ganz scharf zu fassen: bei Hauptmann stehen die einzelnen Stimmen hart und absichtlich disharmonisch nebeneinander, bei Tagore wachsen sie gleichsam insgesamt aus einem Grundton heraus. Dieser eine Grundton ist die menschliche Güte. Und wie von der Einfalt der Gestaltung geht von dieser menschlichen Güte als seelischem Grunderlebnis eine Kraft aus, stark genug, jenseits der Ozeane und in einem harten Klima, in einer Großstadt, mit zersetzter Einwohnerschaft eine

zusammengewehte Zuhörerschaft zu einer Gemeinde, und wäre es nur auf Augenblicke, zusammenzuschließen. Das eben ist es, was wir Dichtung nennen. -- Dabei darf man an Frl. Mannheim zurückdenken, die diesen sterbenden Knaben gab. In ihr war diese Einfalt, die nichts vorstellen will, als was unbewußt in der Seele lebt: Güte."

(Alle Angaben fehlen)

c) MÜNCHNER KAMMERSPIELE: Otto Zarek

MÜNCHENER NACHRICHTEN - 23.5.1921

„Tagore, Tolstoi und Tschechow. Erste Aufführungen in den Kammerspielen.

Um den Dichter Tagore in das sanft fließende Licht einer Gottheit, deren Wesen umfassend und unpersönlich genug ist, daß alle an sie glauben können. Darum ist Tagore einer von den angenehmen Geistern, denen das verwirrt geisternde Europa so gerne sein Heil anvertrauen möchte. Ex oriente lux? Nein, dieses Licht ist zu weich und milchig, zu gebrauchsfertig und zu leicht konsumierbar, um uns neue Erleuchtung zu bringen. Tagore ist eine zart besaitete Seele, eine melodische Erscheinung, ein Mikrokosmos von geradezu komfortabler Geistigkeit. Ein stilles Wasser auch, das zwar tief gründet, das aber mehr Mündung als Quelle ist. Wir Europäer aber brauchen Quellen!

Das Postamt nun ist eine zarte hintergründige Spielerei mit dem sehnsüchtigen Leben und Sterben des indischen Knaben Amal. Das kranke Kind träumt von schönen Fernen und von seinem König, der ein Postamt just vor dem Fenster errichten ließ, durch das der Knabe das Leben betrachtet und genießt. Ein Fakir realisiert dem Kind seine Träume. Es kommt ein Brief des Königs, dann sein Herold und endlich sein Generalarzt. So stirbt das Kind -- und man weiß dann, daß der König etwa Gott und der Generalarzt etwa der Erlöser Tod ist. Die schöne kleine Seele stirbt einen schönen großen Tod.

Eine fröhliche Gottseligkeit ist dem rührenden Spielchen, eine Gottseligkeit etwa von der Art, wie sie der späte Strindberg in seinen letzten Akten auszubreiten pflegt, wenn seine Gestalten sich durch die dunkelsten Dunkelheiten des Lebens durchgekämpft haben. Bei Tagore gibt es keinen Kampf, sondern ein schon beseligendes Hinstreben zur Seligkeit. Der Inder hat es leicht. Zu leicht für die Atmosphäre des rauhen und kämpferischen Europa.

Herr Otto Zarek machte in den Kammerspielen aus dem Spielchen ein feierliches Kammerspiel. Musik machte sich breit. Herr Marlé führte als Fakir bedeutsame Kletterkünste und Freiübungen aus, die das Symbolische bedeuten sollten, und das Ganze wurde bis zur Ermüdung zerdehnt, um schließlich in ein vages Melodrama auszuarten. Aus dem zarten Spinngewebe wurde ein duftiger Gebetteppich, aus der anmutigen Spielerei ein Mysterium. Das Indische gähnte... Wäre nicht Frl. Bergner als Amal von einer seltenen Variationsfreudigkeit gewesen, so wäre Tagore durchgefallen. Frl. Bergner aber spielte den verträumten Knaben, dessen Art ihrem gesunden und munteren Wesen eigentlich fremd ist, so echt und überlegen, daß der Genuß, ihrer Leistung zu folgen, über die von der Regie etablierten Lücken hinweghalf. Herr Marlé, der einen schrulligen menschlichen Fakir hätte spielen können, erlag den falschen Intuitionen der Regie. Die Herren Martini, Mombert, Ernst, Donath, Kaißler und Welle gaben dem Stück ihr Bestes. Herr Framer hatte als Generalarzt Gelegenheit, eine schöne und eindrucksvolle Innerlichkeit zu zeigen, und Frl. Jacobsen spielte ein Blumenmädchen mit bemerkenswerter Klugheit. ..."

Hermann Sinsheimer

MÜNCHENER NACHRICHTEN - 24.Mai 1921

... Den Anfang machte das zweiaktige Bühnenspiel „Das Postamt!" von dem indischen Dichter und Weisen Rabindranath Tagore. Der Titel, der höchst prosaisch und vor allem für einen Inder, wie wir ihn uns immer noch vorstellen, ganz unmöglich europäisch klingt, verrät kaum etwas von den Vorgängen des Stücks. Aber man konnte sagen: er läßt eines seiner wesentlichen Motive anklingen, das freilich erst in seinen Wandlungen von entscheidender Bedeutung wird. Und man möchte deshalb gerne einen anderen Titel vorschlagen, z.B. „Amals Himmelfahrt"; denn der Parallelen mit Hauptmanns Hannele=Traumdichtung sind so viele, daß es kaum möglich ist, sie nicht zu bemerken und die selbstverständlichen Folgerungen nicht daraus zu ziehen. ...

... Das Ganze verklingt wie das deutsche Gegenstück in melodramatischen Sphären, also in einer Art dichterisch=musikalisch=szenischer Narkose.

Tagores Gemeinde ist, und zwar nicht nur in dem für alles Exotische stets besonders empfänglich gewesenen Deutschland, in sehr rascher Zunahme begriffen. Man versteht das recht gut. Denn eine unendlich feine und edle Menschen= und Dichterseele verschenkt sich in den Werken dieses Inders, der wie ein Erlöser in unser Chaos geschritten kommt. Auch im

„Postamt" finden wir alles wieder, was wir an Tagore von Anbeginn geliebt haben. Aber sollten nicht auch diesmal viele die übergroße Weichheit, um nicht zu sagen molluskenhafte Knochenlosigkeit Tagores empfunden haben? Ich kann mir nicht helfen, aber ich muß in dieser fatalen Eigenschaft, die wie ein süßes Gift wirkt, eine Gefahr für Euorpäer und im gegenwärtigen Augenblick vor allem für uns Deutsche sehen. Eine allzu intensive kritiklose Beschäftigung mit Tagore könnte von schlimmen Folgen werden. Man verkennt ja keineswegs das urewig Menschliche in seinen Werken, aber man darf auch nicht übersehen, daß die Weisheit Tagores mit ihren letzten, den wenigsten bewußten Konsequenzen gewiß für Indien, aber nicht für uns paßt; denn sie zöge uns letzten Endes alle Kraft aus den Knochen. Solange Tagore nur eine literarische Mode bleibt, was er augenblicklich jedenfalls zunächst einmal ist, braucht man ja noch nichts zu fürchten. Aber die Sache kann tiefer gehen, und dann wird sie vielleicht noch manchem ernsthaft zu denken geben, der heute auch dem Zauber des Inders erlegen ist.

Kann man übrigens nach dem „Postamt" noch andere Stücke aufführen? Jeder, der Tagore miterlebt hat, denkt: nein. Aber die Kammerspiele sagten ja und spielten noch zwei russische Kleinigkeiten: „Er ist an allem Schuld" von Leo Tolstoi..... und als Abschluß des Abends den Lustpieleinakter „Der Heiratsantrag" von Ant. Tschechow.... .... Diese beiden Stücke gefielen, soweit der äußere Erfolg dafür maßgebend ist, noch besser als „Das Postamt", das immerhin auch sehr respektvoll empfangen worden ist.

Von den Darstellern dieser drei Stücke ist an allererster Stelle Frl. Bergner zu nennen, die den kranken Amal äußerst zart anfaßte und ihm eine rührende Erscheinung gab, die Seelisches jederzeit ahnen ließ. ...

NEUE AUGSBURGER ABENDZEITUNG - 24.5.1921

„Münchener Kammerspiele." „Das Postamt." Ein Bühnenspiel von Rabindranath Tagore. „Er ist an allem schuld", Komödie von Leo Tolstoi. „Der Heiratsantrag", Lustspiel von Anton Tschechow. Rabindranath Tagores Wesen wurzelt in der Religion; nicht im Kult des Buddhismus oder einem andern, sondern in der Religion der Liebe, in der tieferen, einzigen Erklärung der Metaphysik unseres Daseins, in der Lösung aller trennenden und täuschenden Hemmungen von Mensch zum Menschen, in der geistigen und seelischen Verbindung der Individuen, immer beherrscht durch das Verstehen heischende Leitmotiv der Liebe. Wie er in „Nationalismus" die lebendige Wirklichkeit die Harmonie nennt, die die einzelnen Teile

eines Dinges zu einem Ganzen verbindet, so deutet er das echte Menschentum in dem von aller umhüllenden und durchsetzenden Überkultur gereinigten und geläuterten Ebenmaß der Seele. Und gelangt damit vom Metaphysischen zum Absoluten. ...

Tagore hat hier eine Dichtung in Prosa geschaffen, die auch ohne die konkrete Szene, allein durch das Wort sich erschließt. Der kleine, im Schatten kleinbürgerlicher Enge lebende, mit inbrünstiger (?) Seele nach Licht und Leben strebende Amal offenbart die ganze Reinheit des religiösen Lebensprinzips des Dichters, der damit eine lebendige, in ihrer mehr dichterischen als dramatischen Tragik packende Gestalt geschaffen. Ohne große Handlungsmomente, denn alles ist Seele, Gedanken, Wünschen, Abstraktes und die einzelnen Gestalten spiegeln sich als Symbole.

Die dichterische Welt erstand in den Kammerspielen (Spielleitung Otto Zarek) in fesselnden Bildern, die Symbole erhielten Leben, die Gedanken Bewegung, die Atmosphäre der Dichtung entfaltete sich. Elisabeth Bergner ging ganz in der rührenden Gestalt des Amal auf, ohne der Eintönigkeit dieses eben nur auf den Ton der Sehnsucht gestimmten Kindes zu verfallen. Neben ihr schritten durch die Szene die mehr visionären Gebilde: Sudha, das Blumenmädchen -- Grete Jacobsen, der Milchmann -- August Membert, Väterchen -- Arnold Marlé, Herold des Königs -- L. Donath, Wachmann -- Chr. Kayßler, Dorfvorsteher -- H. Welle, Generalarzt -- Otto Framer, ebenso die Wriklichkeit, die in Madhav -- Ferdinand Martini und dem Arzt -- Karl Ernst verkörpert wurde. Das dichtbesetzte Haus, gefesselt durch die Dichtung, spendete starken Beifall.

Nach dieser schweren Kost gab es zur Erholung Leo Tolstois Komödie „Er ist an allem schuld" und Anton Tschechows Lustspiel „Der Heiratsantrag", in der die Gesinnungslosigkeit und scheinheilige Verschlagenheit des Slaven groteske Persiflierung erfahren. Elisabeth Bergner, Erwin Kalser und Arnold Marlé ernteten im „Heiratsantrag" einen Extraerfolg.

Ed. Sch.

NEUE SCHAUBÜHNE - 1921

... Ich merke hier noch Zareks Inszenierung des „Postamts" in den Kammerspielen an, die sehr gut, sehr unbefangen eine Dichtung auf die Bühne übertrug; nur vermehrten noch banale Beleuchtungen das Süßliche im Tagore; Elisabeth Bergner und August Monert wirkten am tiefsten. ...

NEUE SCHAUBÜHNE - Jahrgang 4, 1922, S. 78-80

„... Tagores „Postamt" wurde, zusammen mit Tolstois christlich-anarchistischem Dialog „Der Fremde und der Bauer" (kein Mensch weiß, warum!) gegeben, mit viel Beschaulichkeit und einiger Musikalität übrigens, aber ohne viel Kontakt mit dem lärmgewohnten Publikum. ..."

F.K. Fischer

d) CHEMNITZER AUFFÜHRUNG

CHEMNITZER TAGEBLATT - 11. November 1921

„Altes Stadttheater: Am Sonntag kommen die beiden Neuheiten „Das Postamt", ein Bühnenspiel von dem indischen Dichter Rabindranath Tagore, und „Der Fremde und der Bauer", ein Zwiegespräch von Leo Tolstoi, zur Aufführung. „Das Postamt" hatte bereits anderwärts eine Reihe glänzender Erfolge zu verzeichnen."

CHEMNITZER TAGEBLATT - Nr. 314, 74. Jahrgang, 14. November 1921

„Tagores Postamt wurde am Sonntag im Alten Theater gegeben. Des indischen Nobelpreisträgers „Bühnenspiel" ist natürlich kein Drama in unserem Sinne, nur zumeist Wechselrede eines kranken Knaben mit allerlei vor seinem Fenster Vorübergehenden, die er in seiner Phantasie zu Trägern seiner Sehnsucht hinaus in die Weite macht. Auch das „Postamt" selbst ist nur ein Symbol. Das Ganze eine indische Version von „Hanneles Himmelfahrt", ganz Märchenstimmung und zarter dichterischer Hauch. Ist es schwer, im ersten Akte die poetische Absicht des Dichters überall von vornherein herauszuspüren, so wirkt der zweite, der mit des Kranken Tode schließt, in seiner reinen Menschlichkeit unmittelbar ergreifend. -- ..."

G. Br.

CHEMNITZER TAGEBLATT - Nr. 315, 15. November 1921, S. 8

„Der indische Dichter und Nobelpreisträger Rabindranath Tagore (sprich Takur) hat vor kurzem eine Rundreise durch die europäischen Kulturzentren gemacht. Auch in Berlin ließ er sich von dem sensationshungrigen Kurfürstendamm kritiklos anstarren und verhimmeln. Mit der tatsächlichen Bewertung seiner dichterischen und denkerischen Befähigung hat dieser Moderummel natürlich nicht das Geringste zu tun. Was dieser letzte Ausläufer eines müden Buddhismus dem Westen an gedanklichem Neuland geboten hat, kann uns Europäer jedenfalls nur kulturhistorisch interessieren, zu unserem Aufbau kann es als uns wesensfremd nichts beitragen.

Anders ist es natürlich mit der rein dichterischen Qualität seiner Werke bestellt. Da wird auch der universal geschulte Deutsche unter der fremdartigen Schale an mancher wertvollen poetischen Frucht seine aufrichtige Freude haben können. So auch an dem dramatischen Bühnenspiel „Das Postamt", das bereits in vielen deutschen Theatern zur Aufführung kam. In München hat man ja wohl auch noch ein anderes Drama von ihm, „Chitra", mit innerem Erfolge zur Darstellung gebracht. Seine Werke haben natürlich mit den Forderungen westländischer Dramatik nichts zu tun..... "

DAS MITTEILUNGSBLATT DES VEREINS CHEMNITZER VOLKSBÜHNE

November, 1921, S. 46-47

Ex oriente lux! -- vom Osten kommt das Licht. Dort stand die Wiege des Christentums wie so vieler alten Religionen, und von tiefer alter Weisheit überkommt uns ein Ahnen, wenn wir von Persien, Indien und China und ihren geistigen Schätzen hören. Fremd und seltsam muten uns die Äußerungen jener alten Kulturen an, wenn wir mit europäischen Bewußtseinsformen unvermittelt ihnen gegenübertreten. Und wir haben schon manches gewonnen, wenn wir begreifen, daß jede Kulturform ihren Wert in sich selber trägt, und daß die große Lebensgemeinschaft „Menschheit" erst dem ersteht, der diese Mannigfaltigkeit neben der Gemeinsamkeit des Daseins in ihrer tiefen Bedeutung anerkennt.

Rabindranath Tagore ist der große Mittler zwischen dem heutigen Indien, dessen Weisheitskultur er voll in sich aufgenommen hat, und dem heutigen Europa, dessen fortschrittlichen Einrichtungen er sich, im Gegensatz zum indischen Nationalismus, nicht verschließt. Dieses Verstehen des Andersgearteten, bei aller Treue zur eigenen Art, vertieft noch den Grundton der Liebe und der Duldsamkeit, der seine Werke erfüllt.

Eine stille Schönheit und eine tiefe Ruhe liegt über allen seinen Offenbarungen. Bei ihm scheint die Forderung Oskar Wildes erfüllt, daß die Seele durch die Sinne und die Sinne durch die Seele gehen sollen. „Er ist durch alle Phasen des Lebens und der Liebe hindurchgegangen, von der Verehrung der Sinne zur Ruhe des Heiligen." -- „Der Frühling aller Welt sprießt aus tausend Zweigen, die frühen Schauer, die keuschen Sehnsüchte, die Unmittelbarkeit und Reinheit, daß wir uns von einem singenden Blütenstrom überrieselt glauben, der keinen Anfang und kein Ende hat: so unergründlich reich ist sein Quell." So lauten die Urteile Berufener über Tagores „Fruchtlese" und über die wundersam schönen Liebesgedichte in dem Buche „Der Gärtner." Oder, was dasselbe besagt: „Tagore ist ein Dichter im höchsten Sinne, ein Gottsucher." Und zwar ein Dichter aus einem ganz anders gearteten Kulturkreis, der uns weise Ergebung in das Schicksal predigt und dadurch die Reinigung und Erlösung unserer Seele verspricht, der mehr Gewicht auf die Gestaltung der inneren als der äußeren Welt legt. Wir spüren schon, daß hier ein Ton schwingt, dem wir Menschen einer technischen Zivilisation gerne lauschen möchten, und das um so lieber, als Tagore dem europäischen Menschen der Tat ja nicht verständnislos gegenübersteht.

In Prosa, in Versen wie im Bühnenspiel spricht Tagore zu uns.

E.U.

MITTEILUNGSBLATT DES VEREINS CHEMNITZER VOLKSBÜHNE

November 1921, S. 48

„Was lehrt uns das Stück"?

Es lehrt uns einmal durch die Philosophie der schlichten Leute, die sich mit Amal am Fenster zusammenfinden, daß jede Arbeit, und wäre sie noch so gering, wenn sie bewußt in den Dienst des Ganzen gestellt wird, segensreich und fruchtbar ist, und daß der Wille, sich als dienendes Glied im großen Organismus des Weltgetriebes zu betätigen, erst die Freude am Schaffen auslöst, die als unerläßliche Vorbedingung für die Freude am Leben selbst zu gelten hat.

Es lehrt uns zum andern in der Person des „Väterchens" erneut die alte Weisheit, daß Liebe, Güte und herzliches Mitgefühl, Verstehen und Verzeihen die großen Triebkräfte sind, die die Menschen zusammenführen und alles Böse in der Welt überwinden helfen.

Es lehrt uns zum dritten in der Person Madhavs, daß Besitz allein nicht glücklich macht, wenn über allem Erwerbssinn die Seele verkümmern muß. Der Tor trotzt dem Tod die Stunden ab,der Weise geht dem Tod entgegen. So wird er dem einen zum Schrecken, dem andern aber zum Erlöser.

Und es lehrt uns zum letzten in der Person des kranken Knaben, daß Gedanken Kräfte sind, die nach außen wirken. Und je stärker sie einem der göttlichen Offenbarung ganz geöffneten Herzen entspringen, um so stärkerem Widerhall werden sie in allen unverdorbenen Seelen begegnen.

Worin liegen die Schönheiten des Werkes?

Sie liegen nicht nur in der wunderbaren Charakterzeichnung der einzelnen Personen, sie liegen vor allem auch in der starken Ethik des Grundgedankens und in der inneren Gesetzmäßigkeit der ganzen Handlung. Wir fühlen trotz der knappen Sprache, daß hier ein weiser Lebensdeuter und ernster Glaubenskünder am Werke ist. Und obschon die Handlung fast bis zum Schlusse ohne dramatische Konflikte, die ja dem Geist der Liebe, Versöhnung und Erlösung, der das ganze Stück beherrscht, nur Abbruch tun würden, vorwärts schreitet, so zwingt sie umsomehr zu innerer Sammlung und starkem Miterleben, das sich zu tiefster Ergriffenheit in der wundervoll plastisch herausgearbeiteten Todesszene steigert. Das ist ja das Bedeutende an diesem Werk, daß es im Niederdrücken doch erhebt, daß sein kleiner Held nicht Opfer, sondern Überwinder wird und als der Träger eines großen Heils vor unserer Seele steht.

Fürwahr, es müßten Menschen sein, denen eiserne Reifen um die Seele geschmiedet sind, die an solchem Werk gleichgültig vorübergehen wollten.

Osk. Geil

e) SONSTIGE REZENSIONEN

DRESDENER NACHRICHTEN - 11.9.1918

Aus Leipzig wird uns geschrieben: Als erste seiner künstlerischen Morgenfeiern führte das Leipziger Schauspielhaus das Bühnenspiel des indischen Dichters und Nobelpreisträgers Rabindranath Tagore „Das Postamt" auf. Friedrich Märker, der diese Morgenfeiern leitet, erläuterte vorher den mystischen Sinn des Bühnenspiels. Der kleine Amal, das angenommene Kind des Madhav, ist krank und darf nach dem Gebot des Arztes nicht ins Freie. Aber er sehnt sich hinaus, er möchte wandern und wie die Postboten des Königs die Briefe weit über die Berge tragen. Von seinem Fenster aus spricht er mit den Vorübergehenden, dem Milchmann und Wachmann, dem

Fakir, dem Dorfvorsteher und dem Blumenmädchen. Allen vermag seine gütige Seele etwas zu geben. Bis dann schließlich in seinen letzten Fieberträumen die Boten des Königs, der Herold und der Generalarzt, zu ihm kommen, ihm einen Brief des Königs bringen und den Knaben zu ihm rufen. Das ist alles gar nicht dramatisch, und das Spiel hat so gar keine Beziehung zu den Stoffen, die moderne Bühnenschriftsteller beschäftigen. Es zieht an uns vorüber wie die Kapitel einer frommen Legende, es ist episch empfunden und von zartester Lyrik durchsetzt. Nora Nikisch war eine ausgezeichnete Darstellerin des kleinen Amal.

NEUE SCHAUBÜHNE - 1919

... Ausfluß eines idealen Kunstwillens sind auch die im Vorjahre sporadisch eingeführten und mit starkem Anteil aufgenommenen Morgenfeiern, deren Arrangement und planmäßige Durchführung in diesem Winter dem eigenst dafür gewonnenen Friedrich Märker in die Hand gegeben ist. Allem Üblichen überhobenes Erlebnis bot der Auftakt mit Tagores „Postamt." Nora Nikisch Amal starb den zartesten aller Tode mit jener ätherischen Innigkeit, die ein schmerz- und trauerfernes Auflösen und Hinübergehen ist. Die Szene hielt geschickt die Schwellen-Linie zum Außerirdischen. Ein Haus, entstofflicht in Transparenz, durchwob alle Vorgänge mit dem metaphysischen Brückengefühl, von dem das Stück erfüllt ist. Mit Stilbewußtsein und literarischer Emsigkeit führte Friedrich Märker dann in wechselvoller Reihe bis zu einem stilschönen Sebastian Bach-Morgen, nicht unwillkommen unterbrochen von Hans Reimanns selbstarrangierter, meisterlicher Interpretation eigener, leicht-satyrischer Schnurren. Das aus kunstpädagogischen Gründen und aus Kontaktnahme mit dem augenblicklichen Zeitgeschehen gewiß begrüßenswerte intaktische Element, das bei den Morgenveranstaltungen hier und da spürbar wurde, darf aber nicht zum Nachteil der unbedingt festzuhaltenden feierlichen Grundstimmung beigemischt werden. ...

DRAMATURGISCHE BLÄTTER - Jg. 3, Heft 1, 1921

Zeitschrift des Landestheaters in Meiningen

„Eine reine Menschheitsdichtung, strömend aus dem ewigen Garten der Kindheit. Was indisch an diesem Werke erscheinen mag, ist Kleid. Tagore neben Tolstoi und Francis James wirkt als innerlichster Typ dessen, was der Name Mensch begreift. Dem Ungeist von Versailles zum Trotz! --: läßt dieser Dichter wieder glauben an ein Europa des Geistes! --

Ein Drama? -- Wenn Drama etwa nur Gegeneinander geschleuderter Worte unf Fäuste ist, nein -- Doch ja, -- wenn Drama jenes Körper gewordene Widerspiel auch feinst verästelter seelischer Bewegungen bedeutet. Äußere Handlung bleibt freilich nicht viel. ...

... Wirklichkeit und Traum gehen nämlich hier ineinander. Nicht streng geschieden wie etwa in Traumdichtungen Grillparzers, Hauptmanns und anderer. Alles so, wie die bald entsagende, bald sehnsüchtig aufzitternde Seele des Kindes Wirkliches und Menschen empfängt und spiegelt. Szene ist darum im letzten Grunde gar nicht das Zimmer des Madhav, sondern die Seele des kleinen Amal.

Und die Symbole in dieser Dichtung? Auch die Menschen symbolisch? Deutet sie, wie ihr wollt? Gefühl ist hier alles. Wer möchte im Angesicht dieser Dichtung nach Art des Wagners im „Faust" sagen: „Dies bedeutet -- --." In der Seele Amals wachsen die Menschen, die er erlebt oder erleidet, über sich hinaus in einen tieferen Sinn hinein. Selbst der nüchtern geschäftige Milchmann wird von diesem kranken Kind ganz gut, daß er, anstatt zu verkaufen, seine Milch verschenkt: Kindheit erlöst. ..."

BADISCHE PRESSE - 27.5. 1922

...Raum= und zeitlos, wie dieser Inder lebt, sind seine Dramen. Immer und immer gießt er den einen Gedanken vor Gott in irdische Gefäße. Der König der dunklen Kammer - das ist Gott, der im Herzen wohnt und allzuoft mit vielen falschen Königen des Lebens verwechselt wird, mit dem König der Gewalt oder mit dem König des Pompes. Der König des Postamtes - auch er ist Gott, der dem Kinde seinen Brief sendet, wenn es nur die innige Sehnsucht danach in sich trägt.

Tagores Dramen sind psychologisch. Ja. Aber von jener feinen Art der Psychologie, die unmittelbar aus der Seele quillt und zur Anschauung wird. Diese Seelen=Psychologie hat nichts zu tun mit unserem psychologischen Drama, ...

... Die Aufführung unter der Regie des Herrn Baumbach war von einer seltenen Reife und in dem Kammerspielzyklus jedenfalls die beste. Der Rahmen war von unter her, seitlich und in der Tiefe verkürzt, die Vorhänge nur durch den Fensterrahmen durchbrochen, so daß man sagen kann, daß hier eine der reinsten Formen der Stilbühne gelungen ist. Eines der wichtigsten Probleme der Stilbühne ist doch das Vordergrundproblem, die Überwindung des Raumes, die vollkommene Zweidimensionalität. Hier ist es ganz gelöst, und es wäre sehr zu wünschen, daß man dieses Muster für ähnliche Stücke immer zum Ausgang nähme.

Eine ausgezeichnete darstellerische Leistung war das Kind Amal des Frl. Nasse. Bis jetzt als Naive im Lustspielfach vorzüglich bekannt, zeigte Frl. Nasse, daß sie auch für eine innerlich angelegte Rolle die erforderliche Begabung hat. Man kann sagen, daß dieser Amal ganz Seele war, also Ausdruck der Losgelöstheit von allem Körperlichen. Die übrigen Rollen sind nur episodisch, weil alle Handlung nur um Amal kulminiert. Für sie gilt ein Gesamtlob. Durch ihre ausgezeichnete Charakteristik noch besonders hervorzuheben sind: das phantastische Väterchen des Herrn Höcker, der polternde Dorfvorsteher des Herrn Brand, der karikierte Arzt des Herrn Benedict, der Wachmann des Herrn Bürkner und der Milchmann des Herrn Baumbach. Die Sudha des Frl. Hermann war eine zierliche Leistung im Rahmen des Ganzen. ...

KARLSRUHER ZEITUNG - 27.5.1922 (122)

„... Das unterscheidende Merkmal des Kammerspiels ist sein lyrischer Charakter. Wenn jedes Drama, bei aller Betonung des Eigenwesens alles Dramatischen, epische und lyrische Bestandteile enthält, so sind letztere beim Kammerspiel vorherrschend. Weder Rührung noch Erhebung -- Hauptrichtungen der Tragödie --, weder Komik noch Humor -- Hauptrichtungen der Komödie --, sind sein Hauptziel, sondern reine Stimmungsform, die jene anderen Zielrichtungen mitbenutzen kann. Seine Gefahr liegt darin, daß es über dieser Stimmungsabsicht das eigentlich Dramatische vergißt.

Tagores „Postamt" ist dieser Gefahr nicht entgangen, konnte ihr nicht entgehen, da der Verfasser ebensowenig Dramatiker ist, wie etwa unsere Romantiker. Mit deren Geistesrichtung zeigt Tagore bestimmte Verwandtschaft, war doch auch andererseits der Zug zum indischen Orient ein romantischer Wesenszug, dem Dichter wie Gelehrte gleichermaßen folgten. ... Heute streben viele wieder nach diesem Indien. Nach den noch schauerlich in den Ohren gellenden Kriegsfanfaren bezaubern die indischen Friedensschalmeien. Nicht weit von hier hat sich eine Schule der Weisheit aufgetan, die die Lehren der indischen Yoghi uns vertraut machen will. Und dort wurde auch Tagore mit amerikanisch=geschäftstüchtiger Reklame -- welcher groteske Gegensatz zu indisch weiser Beschaulichkeit! -- „ausgestellt."

Aber diese gräßlichen Modeerscheinungen dürfen uns der Persönlichkeit des Inders gegenüber nicht ungerecht machen. Er wird die Mode überdauern. Ist erst der „Tagorismus" verklungen, dann wird uns Tagore um so sympathischer, liebenswerter, wertvoller vor Augen stehen, wie seine Gedichte auf mich wirkten, als ich sie vor zehn Jahren in England zum ersten Male zu Gesicht bekam. ...

... „Das Postamt" ist wirklich kein Drama. Aber es ist so innig dichterisch erlebt, so überwältigend in seiner duftigen Zartheit, daß es, trotzdem es in naiver Bühnentechnik aufgebaut ist, uns in Bann schlägt. Sicher hat Baumbachs feinsinnige Leitung viel dazu beigetragen. Schade, daß es ihm nicht gelang, das Beleuchtungsproblem des zweiten Aktes zu lösen. Davon abgesehen waren die Bühnenbilder von einwandfreier Schönheit, die am Schlusse des Spiels unübertrefflich war. Raum, Aufstellung, Farbe, Komposition: Alles bildete eine vollendete Harmonie.

Auch die Einzelleistungen der Darsteller waren hervorragend. Insbesondere sei das visionäre, innig beseelte Spiel von Hansi Nassé erwähnt, die höchstens noch eine gewisse Monotonie der Gebärde zu überwinden hat. Ihr gesellte sich die warme, zu Herzen gehende Darstellung des Väterchens durch Hugo Höcker zur Seite. Von den Anderen sei noch die edle Verkörperung des Generalarztes durch Fritz Herz genannt. Doch erfüllten die anderen Künstler nicht minder ihre Aufgaben."

Prof. Dr. K. Holl

KARLSRUHER TAGEBLATT - 28.5.1922 (146)

... Von dramatischer Form ist in diesem „Bühnenspiel" nichts zu bemerken. Es handelt sich um einfachsten lyrisch=epischen Ablauf in Bildern. Die Worte, aus dem Indischen ins Englische, aus diesem ins Deutsche übersetzt (das Buch ist im Kurt Wolff=Verlag in München erschienen), geben nirgendwo indischen Duft oder Ton; einige schöne Gedanken perlen auf:.... Doch ist das ganze Werkchen so dürftig, wie noch selten eines, das Anspruch auf hohe Wertung machen will, über die Bühne des untergehenden Abendlandes gegangen ist. Welcher Dramaturg oder Intendant hätte das „Postamt" erworben, wenn es von einem heimlichen deutschen Dichtersmann eingereicht worden wäre! Daß eine gewisse Wirkung unausbleiblich ist, wenn ein Kind vor der Zeit in die Urheimat zurückkehrt, bedarf keiner Bestätigung. ...

... Die von Felix Baumbach geleitete Aufführung des „Postamts" war sehr sympathisch; sie schwelgte nicht in kitschiger Seltsamkeit und anderem Brimborium, war aber weder nüchtern noch platt. Die anspruchslose Szene gab das Wort ganz frei; nur das Schlußbild erinnerte von fernher peinlich an das berüchtigte „Lebende Bild" und es fehlte nur noch, um auch was echt Irdisches zu bringen, ein Streichholz aus Bengalen. ...

... Hansi Nassé hatte an ihrem Amal außerordentlich fleißig und mit entschiedenem Erfolg gearbeitet. Ihre Rolle war durch und durch modelliert und gab eine sehr beachtliche Leistung. Insbesondere verdient ihr musikalischer Unterklang -- übrigens vom Regisseur Baumbach mit Feinheit auch im Gesamten durchgehalten -- alles Lob. Der zage Beifall schien an erster Stelle der Schauspielleistung und nicht dem mit Stille aufgenommenen Stück zu gelten. ..."

Karl Jacobs

LANDESZEITUNG - 29.5.1922 (193)

„... Die südlichste Station auf der Deutschlandfahrt des indischen Weisen war Darmstadt. Nach Karlsruhe lockte ihn keine „Schule der Weisheit." Gewöhnlich sendet man sonst in solch „abgelegene Gegenden" nur einen Schreibebrief. Es will daher immerhin etwas heißen, daß Tagore uns mit einem ganzen Postamt aufwartet. Natürlich ist diese nützliche Einrichtung ebenso wie alle anderen Faktoren des sinnreichen Werkes nur Symbol. Das ganze Stück ist das in ein orientalisches Gewand gehüllte Hohelied der Sehnsucht nach den nur geahnten Gefilden, in denen die Seele ein Labsal erwartet, das ihr in dem leiblichen Kerker versagt bleibt.

... Die ergreifende Wirkung, die die Aufführung erzielte, ist in erster Linie Frl. Nassé, der vorzüglichen Darstellerin des kleinen Amal zu danken. Auch die übrigen Rollen waren gut verkörpert. Das Väterchen des Herrn Höcker verdient besondere Hervorhebung.... "

DER VOLKSFREUND - 31.5.1922 (124)

„gr. Tagore bühnenwirksam? Das Karlsruher Landestheater beantwortete diese Frage (vgl. „Mußestunde" vom Samstag, den 28. Mai, worin wir Rabindranath Tagore ausführlich würdigten) im bejahenden Sinne. Machte durch die Bejahung den Abschluß im Kammerspiel=Zyklus der laufenden Spielzeit zum tiefen Erlebnis. Allerdings nicht für den landläufigen Theaterbesucher. Wer auf den Brettern nur handelnde dramatische Gestaltung mit möglichst aufdringlichem Hintergrund heroischer, mondäner oder sexueller Art zu sehen wünscht, der tut allerdings gut, dem dramatischen Spiel Tagores fern zu bleiben. Wer jedoch im Bühnenbereich nicht missen will das künstlerische Spiel psychologischen, lyrischen oder symbolischen Charakters, der wird sich aufrichtig freuen, daß endlich der große Dichter Bengalens im Landestheater zu Wort kam. So sehr er auch durch die allzulaute Reklame und das Geschrei der Vielzuvielen entwertet wird, die niemand zu hindern vermag. Tagores Gemeinde jedenfalls ist dem Landestheater dankbar, daß es „Das Postamt", ein Bühnenspiel in zwei Aufzügen von Rabindranath Tagore, den Karlsruher Kunstfreunden erschließen half. Irreführend mag vielleicht für viele Theaterbesucher der Titel sein. Denn „Das Postamt" steht in verhältnismäßig losem Zusammenhang mit dem Werk. Besser würde der Titel lauten: „Das Kind." Belebt doch des todgeweihten Kindes Phantasie das Stück! Oder „Amal." Ist doch dessen naive Sehnsucht, Milchmann zu sein, Flüsse und Wiesen zu sehen, des Königs Postbote zu werden, durch das Postamt einen Brief vom König zu bekommen des Stückes Handlung! Die Zukunft bleibt jedoch für den sterbenden Amal Wunsch. Nur kaleidoskopartig ziehen die Gestalten an ihm vorüber. Der gute Milchmann. Der ernste Wachmann. Das reizende Blumenmädchen. Das schleierhafte Väterchen. Der brutale Postmeister vom Postamt des Königs. Die spielenden Knaben. Und schließlich der Generalarzt des Königs, der fast nur noch diagnozistisch zu künden weiß, daß der Junge den König erwartet. ...

Gewiß ist das Sterben eines Kindes schon oft dichterisch bearbeitet worden. Die erhabene Sprache, in die der Dichter den Stoff gekleidet, die blumenhaft lyrische Art, mit dem ihn der Inder umrahmt, ist jedoch von derart ergreifender Seelenwirkung, daß das Werk eine wertvolle Bereicherung lyrisch=dramatischer Dichtung gibt. Darstellerisch ruht das Spiel in der Rolle des Amal, hinter dem alle anderen Kräfte, die sich mit einem Gesamtlob begnügen müssen, stark zurücktreten. Amal, das angenommenen Kind, wurde von Fräulein Hansi Nassé mit einer hingebungsvollen Tiefe gegeben, die man der jungen Künstlerin kaum zugetraut hätte. Zartestes Gebärdenspiel, duftige Darstellungsweise, wonnige Musikalität der Sprache -- sie ersetzte hierdurch die dem Werk noch fehlende Instrumentalbegleitung -- stellten hier eine Leistung von geradezu rührender Geschlossenheit hin. Verstärkt wurde die Gesamtwirkung noch durch die packend einfache und gerade hierdurch wirkungsvolle Szenerie, mit der Felix Baumbachs treffliche Inszenierung geschickt zu fesseln vermochte. Zu Bravissimoklopfen ist das Stück nicht geeignet. Die Augen ließen die Wirkung erkennen. ..."

BADISCHER BEOBACHTER - 31.5.1922 (124)

„... Als im letzten Sommer Rabindranath Tagore sich in Deutschland aufhielt, schwamm nahezu die ganze deutsche Presse in vorbehaltlicher Bewunderung des Inders. Und die damalige Tagore=Mache -- man darf dieses Wort ruhig wagen -- hatte den Erfolg, daß man heute noch kaum eine Zeitung oder Zeitschrift aufschlagen kann, ohne auf den Namen des indischen Dichter-Philosophen zu stoßen (wobei man übrigens die Erfahrung machen kann, daß Einstein zum mindesten aus dem Beispiel des Inders seine Schlüsse gezogen hat). Man erinnert sich wohl noch daran, daß sich die Wogen der heftigen Diskurse darüber, ob der „Prophet", der Dichter oder der Philosoph in Tagore größer, ursprünglicher und für uns bedeutungsvoller sei, kaum glätten wollten, bis endlich unsererseits Dr. R. Albani -- dem man heute noch dafür Dank schuldet -- in dem gefühlstiefen Hymnendusel um Tagore eine scharfe kritische Saite anschlug. Albani warnte in seiner ebenso mannhaften als sachlich=klaren Auseinandersetzung mit den religiösen Ideen, denen Tagore bei uns Verständnis und Liebe wecken wollte, vor der Gefährlichkeit der Auflösung des Pflichtbegriffs, der im christlichen Gebot der Nächstenliebe verankert ist, von Tagore aber zugunsten einer blassen und verschwommenen phantheistischen Hingabe an das All so gut wie annulliert wird. Albani schrieb in seinem Tagore=Aufsatz, der auch in diesen Spalten Aufnahme fand, im Anschluß an das Bühnenspiel „Das Postamt" u.a.: „Pflicht aber ist ein Begriff, der für Tagore keine Bedeutung hat. Nicht ausdrücklich, aber tatsächlich läßt er ihn fallen. Es ist ganz bezeichnend, daß Amal im „Postamt" sich allem hingibt und alles liebt, was ihm unterkommt; nur seinem Pflegevater, der ihn so innig liebt, erzählt er unausgesetzt mit der größten Kühle, daß er weit fort wolle. Auch ihm sich „hinzugeben", fällt dem Bürschchen nicht ein. Der brave Mann macht im Bühnenspiel eine klägliche Figur. Das ist beinahe symbolisch. Pflicht bedeutet klares, festumrissenes Erfassen einer Aufgabe, bedeutet Form und Begrenzung. Und derlei will Tagore nicht."

Die Frage stellen: ob die Tagore=Hausse gerade gegenwärtig für unser deutsches Volk von Nutzen und Gewinn sein kann, heißt sie doch auch verneinen. Ganz zu schweigen von dem dichterischen Wert von Tagores Lyrik und kleinen „Bühnenspielen." Da findet sich neben gedanklich Tiefstem und den feinsten Blüten einer inbrünstigen Innerlichkeit fade Banalität und besonders merkbar ein Symbolismus, der alles andere denn von primitiver Kraft und Originalität des Gesichts ist. Unsere Kenntnis von indischer Dichtung resultiert ja gottlob nicht ausschließlich aus Tagores Werk, was zur Folge hat, daß uns mancherlei an diesem Inder „englischen Geblüts" zu sein scheint.

So auch hier in seinem „Postamt", einem im ganzen absolut undramatischen, Bild gewordenen lyrischen Spiel, dessen Kern die Gestaltung jener erwartenden Sehnsucht nach dem Glück, nach der Erfüllung ist, die mehr beglückt denn die Erfüllung selbst. Die gedankliche Fassung mag, sofern man von dem erwähnten ethischen Riß, der durch das Werk geht, absieht,

bestehen wie soviele Einzelheiten von bestrickender Schönheit sind, allein das Ganze ist doch nur Versuch einer Gestaltung ohne ursprüngliche dichterische Kraft.

Die Aufführung des Spiels, für deren Regie Herr Baumbach zeichnete, ging sehr behutsam und mit einem feinen Spürsinn für die aparten und vielfach verborgenen lyrischen Qualitäten zu Werk. Die in schlichtem Rahmen vor sich gehende Aufführung konnte darum eines gewissen Eindrucks sicher sein. Zumal die Besetzung der tragenden Rolle des kranken Amal mit Frl. Nassé recht glücklich war. Frl. Nassé traf den Charakter des sein armes Schicksal zu beglückender Sehnsucht wandelnden Knaben, wie sie auch dem symbolischen Ausdruck dieses Sehnens eindringliche Kraft gab. Die dichterisch sehr fein gezeichnete Sudha spielte Frl. Hermann mit anmutiger Kindhaftigkeit. Das Gegenspiel der lyrischen Gespräche des Knaben Amal vertraten die Herren Höcker, Baumbach, Bürkner und Brane mit guter Charakteristik. In den unbedeutenden Rollen des Madhav und der beiden Ärzte fügten sich die Herren Gemmecke, Benedikt und Herz geschickt ein. Die Zurückhaltung des Publikums, dessen Beifall wohl in der Hauptsache der Darstellung galt, war zu begreifen. ..."

H.L.M.

RESIDENZ-ANZEIGER - 29.5. .... (123)

Die Deutschen sind ein merkwürdiges Volk; auf der einen Seite prahlerisch mit ihrem „unerreicht" auf allen Gebieten -- in Wahrheit leisten alle Kulturnationen die gleiche Summe qualitativer und quantitativer Arbeit -- auf der andern Seite eine unleidliche Nachahmungssucht und Höherstellung alles Fremden und Ausländischen. Dem größten Chauvinisten ist es eine Visitenkarte zu aristokratischer Geltendmachung, sagen zu können: „ja, meine Urgroßmutter war eine Französin."

Bei dieser „Mentalität" ist es zu verstehen, wenn seit Jahren von diesem Rabindranath Tagore eine literarische Schwatzflut durch die Presse schäumt, als ob uns der Inder eine literarische, religiöse oder philosophische Offenbarung beschert habe. In Wahrheit hat er uns nichts neues zu sagen, weder ästhetisch, noch philosophisch. Was er uns auf letzterem Gebiet zu bringen hat, wurde von Arthur Schoppenhauer geistvoller, vertiefter und literarischer vorgetragen! Nur diese unleidliche Modefexerei der Moderne, die uns, wenn nicht Nietzsche, so doch Dostojewski, oder Tolstoi, oder Buddha, zum mindesten aber den Grafen Keyserling inokulieren will -- um mit irgend einer schauspielerisch aufgemachten Geste dem „Kreuz" aus dem Weg zu gehen --, hat dem indischen Tagore eine literarische Valuta verschafft, die zum Eintritt in die Darmstädter Schule der Weisheit berechtigt und dem Dr. Rudolf Steiner mit seiner Anthroposophie ernstlich Konkurrenz macht. ...

Ich sage nichts, gar nichts gegen den Inder; er ist ein Dichter und ein Weiser, aber doch keiner, der uns erlösend Neues zu sagen hätte. Was er verlangt, gehört zum Elementarium der Philosophie und was er dichtet, ist sehr schön, gehaltvoll, stimmungsvoll, aber nicht mehr. So auch das „Postamt." Man muß schon ein ganz gerissener „Hineingeheimnisser" sein, um in der harm= und anspruchslosen Dichtung mehr als als ein Gelegenheitsspiel mittlerer psychologischer Garnitur zu erkennen. Die Voraussetzungen des Spiels sind vage, willkürlich, vom zerbrechlichstem dramatischem Knochenbau. Die Durchführung ist anmutig, stimmungsvoll, feingliedrig, poetisch; eine dramatische Novelle. Mehr nicht. Dem Spiel fehlt durchaus die persönliche Note. Es hat nichts indisches; es bringt keinen Kulturausschnitt aus dem indischen Leben, nichts von jenen Geistesgerüchen, die Waldemar Bonsels aufschneiderisch in gierige Nüstern bläst. Das Spiel könnte auch in Roggenstedt oder Neuruppin vor sich gehen, oder in Waldangelloch, wenn man den Menschen die entsprechenden Namen beilegt und in erdgewachsene Kostüme steckt. Der Vater des Knaben könnte aus Celle sein, so korrekt spricht und denkt er, als entschieden zu einer besseren Familie gehörig. Die Tragödie des armen Knaben ist viel mehr ein medizinisch=hygienisches Problem, denn ein seelisches. Wäre der indische Arzt nicht hinter Priesnitz und der Naturheilmethode daheim, hätte der Knabe gerettet werden können, denn es ist klar: ihm fehlte nur Licht, Luft, Bewegung; ein paar Sonnenbäder hätten ihn gesund gemacht. Das ist es vielleicht auch, was uns Tagore „symbolisch" vorführen will: der Mensch bedarf des Lichts, des Sonnenscheins, der Freiheit, der Bewegung -- dann wird er körperlich und seelisch gesund und genügsam, denn des armen Knaben höchstes Ideal ist: Briefbote des Königs zu werden. Ich weiß nicht, ob Graf Keyserling mit dieser Genügsamkeit einverstanden ist; Budha ist es und Arthur Schoppenhauer auch, obwohl der erstere ein Prinz und der deutsche Philosoph der Sohn eines reichen Mannes war. -- Im Ganzen: eine stimmungsvolle, dichterische Novelle in dramatischer Form; aber durchaus kein Ereignis, keine ernste Leistung, noch viel weniger Offenbarung; in Enkes „Kind" steckt viel mehr tiefe Seelenkunde, wie in des Inders harmlosem Stück.

Die Aufführung war ganz ausgezeichnet; sie suchte das hineinzulegen, was den Figuren fehlt: indisches Lokalkolorit; auch sonst sorgte die Regie des Herrn Baumbach für stimmungsvolle Bildhaftigkeit. Diese würde noch größer sein, wenn man sich nicht wieder der Nüchternheit der Stilbühne verschrieben, sondern ein wirklich indisches Interieur auf die Szene gestellt hätte; nur der indische Himmel am Schluß rettete einen Rest occidentaler Vorstellungen. ..."

Tagore=Abend im Deutschen Theater

.... Tagores Bühnenspiel ist ein zartes Märchen vom Glauben und von der heimlichen Geduld der seelisch Reinen. Es ist vielleicht im innersten Wesen christlicher und weniger östlich vergeistigt, als des Europäers Kafka „Kaiserliche Botschaft", die etwa als Hohelied schöpferischen Verzichtes anzusprechen wäre. Es ist ein liebliches, stilles Dichtwerk, auf der Bühne weniger unmittelbar wirkend, als etwa Hauptmanns bewußt beziehungsvolles „Hannele." Herr Hölzlin als Spielleiter scheint dies richtig begriffen zu haben. Seine Inszenierung deutet überzeugend die stille Zauberatmosphäre dieses Bühnenspiels an und selbst dort, wo er die schlichten Männer des Stückes lauter werden läßt, scheint dies einzig zur Verstärkung der in und um Amal waltenden zuversichtlichen Stille zu geschehen. Alle die Männerstimmen aber übertönt das fast schon unirdisch holde Zwitschern des flugbereiten Vögleins Amal. Sonik Rainer hat die herzzereißende Innigkeit ihrer Hedwig Ekdal für diese Knabenrolle mitverwendet. Sie hat sich durchaus in einen Knaben verwandelt, ergriffen beobachtet man diese Knabengesten, diese zag=erregten Knabenschritte. Und die ganze Gestalt, die hier von einer menschlich mitfühlenden Künstlerin geschaffen worden, wirkt wie ein schmerzlicher Gruß aus Zeiten, da Märchen und Dichtung noch irdische Wirklichkeit waren. Rabindranath Tagore dürfte nicht minder erschüttert worden sein, als der Kritiker, der hier seine Tränen offen eingesteht."

o.p.

(Weitere Angaben fehlen)

MITTEILUNGSBLATT DER VOLKSSPIELGEMEINSCHAFT

„Merkwürdig! -- Wir sitzen in einem ganz europäischen Hause und es geschieht eigentlich nichts. -- Wir hören nur eine indische Melodie. -- Die Melodie der indischen Poesie. Wir können ruhig die Augen schließen. Es geht uns nichts verloren; denn es geschieht fast Nichts. ...

... Eins darf man wohl kühn behaupten: Es ist kein Stück für das europäische Publikum schlechthin. Das verlangt Handlung, Spannung, Schürzung und evtl. auch Lösung eines Konfliktes, kurz: dramatisches Geschehen. Das alles fehlt. Man ist versucht zu sagen: Der Europäer ist nicht fähig, so liebevoll aufmerksam den tausend Nichtsen eines Augenblicks oder Menschenlebens und ihren Schwingungen, durch die sie wahrnehmbar werden und in einer Menschenseele weiterwirken, nachzulauschen. -- Aber da ist eine andere Frage: Ist es der Inder von

heute, ist es das indische Publikum von heute imstande. Ist das wirklich indisches Theater? Oder ist Tagore ein Einzelner, wie es auch unter uns einzelne gibt, welche die Poesie des Lebens, den Schwingungsgehalt des scheinbar belanglosen Geschehens gleichsam kontrollierbar aufzuschreiben wissen. Ich glaube, es sind überall nur die Dichter, die das können....

... wenn der Vorhang fällt, fragen sich die Leute: Was ist denn nun geschehen? -- Nichts. -- Ein Milchmann ging vorüber -- ein Wachmann -- der Vorsteher -- ein Blumenmädchen. -- Und: ein Kind ist gestorben. -- Und man fragt: ist so etwas wert, auf dem Theater gespielt zu werden? -- Da wendet sich ein alter Herr mit langem, wallenden Barte und sieht uns aus gütigen Augen an. Er spricht mit milder, sanfter Stimme, die ist schön und zu Herzen gehend wie die Melodie der indischen Dichtung. Es ist ein wohlhabender Inder. -- Rabindranath Tagore, der Dichter. -- „Ich habe eines Menschen Seele belauscht und besungen. Ich habe euch ein Stück Leben gezeigt, einen Tropfen aus dem gewaltigen Meer. Habt ihr die Vielheit des Geschehens darin erkannt? -- Könnt ihr mir sagen, was schöner, wichtiger, wertvoller wäre, als die ungeheuerliche Vielheit, Schwere, Größe und Bedeutung im scheinbar einfachen, kleinen und bedeutungslosen , alltäglichen Geschehen zu erfassen? Zu erfahren und zu wissen, was die vertraute Melodie eines Ausrufers, der leise Ton eines Stundenschlages, das blasse Gesicht eines kranken Kindes, ein gehaltenes Versprechen oder -- ein Brief sein kann. -- Greift nur hinein ins volle Menschenleben, und wo ihr's packt, da ist es interessant. -- Wer hat das doch gesagt? -- Mich dünkt, es war ein Deutscher?" -- Der Alte wendet sich, lächelt und schreitet weiter. Nach Indien, wo wohlhabende Inder Zeit haben, dem Leben und der menschlichen Seele nachzusinnen und die zarte Melodie indischer Lyrik zu singen. Fort von Europa, wo man Tagore heißen muß, um so etwas auf die Bühne zu bringen. Fort von Europa, wo man nach solchem Stücke fragt: „Was ist denn eigentlich geschehen?" ...

Alfred Rau

(Weitere Angaben fehlen)

BIBLIOGRAPHIE

A. Primärliteratur

Tagore, Rabindranath Chitra. Ein Spiel in einem Aufzug. Übers. Elisabeth Wolff-Merck. 1. Aufl. 1914; 3. Aufl. 1918; München: Kurt Wolff, 1920.

_____. Chitra. London: MacMillan, 1914; 1916.

_____. Chitrāngadā. Calcutta: Visva-Bharati, 1965.

_____. Der Frühlingskreis. Drama in 4 Akten. München: Kurt Wolff, 1920.

_____. The Cycle of Spring.New York: MacMillan, 1917.

_____. Der König der dunklen Kammer. München: Kurt Wolff, 1915; 1921.

_____. The King of the Dark Chamber. London: MacMillan, 1914.

_____. Rājā. Calcutta: Visva-Bharati, 1971.

_____. Arupratan. Caclutta: Visva-Bharati, 1976.

_____. Letters from Abroad. Madras: Gansen Publ., 1924.

_____. Letters from Russia. Calcutta: Visva-Bharati, 1960.

_____. Letters to a Friend. London: Allen and Unwin, 1929.

_____. Meine Lebenserinnerungen. Übers. Helene Meyer-Franck. München: Kurt Wolff, 1923.

_____. Nationalismus. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, ...

_____. Das Opfer. Übers. Helene Meyer-Franck und Heinrich Meyer-Benfey. München: Kurt Wolff, 1920.

_____. Das Opfer und andere Dramen. München: Kurt Wolff, 1920.

_____. Sacrifice and other Plays. New York: MacMillan, 1917.

_____. Visarjan. Calcutta: Visva-Bharati, 1974.

_____. Pathe o Pather Prante. Calcutta: Visva-Bharati, 1961.

_____. Persönlichkeit. München: Kurt Wolff, 1921.

Tagore, Rabindranath. Personality. New York: MacMillan, 1917.

_____. Personality. Lectures delivered in America. London: MacMillan, 1921.

_____. Das Postamt. Leipzig: Kurt Wolff, 1918. 3. Aufl. München: Kurt Wolff, 1921.

_____. The Post Office. Churchtown: Dundrum, 1914. London: MacMillan, 1914. New York: MacMillan, 1914; 1916.

_____. Dāk Ghar. Calcutta: Visva-Bharati, 1975.

_____. Sadhana, der Weg zur Vollendung. Übers. Helene Meyer-Franck. München: Kurt Wolff, 1921.

_____. Eine Anthologie. Hrsg. Amiya Chakravarty. Freiburg/Br.: Hyperion, 1961.

B. SEKUNDÄRLITERATUR

Altmeier, Werner. Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910-1925. Diss. Saarbrücken, 1972.

Anand, Mulk Raj. „Rabindranath Tagore." Sinn und Form 3, No. 2 (1961), 328-335.

_____. The Volcano: Some Comments on the development of Rabindranath Tagore's Aesthetic Theories and Art Practice. Baroda: University of Baroda Press, 1967.

Arnold, A. Die Literatur des Expressionismus. Stuttgart: Kohlhammer, 1966.

Aronson, A. Rabindranath through Western Eyes. Allahabad: Kitabistan, 1943.

Banerjee, Hiranmay. Rabindranath Tagore. New Delhi: Publications Division, Govt. of India, 1971.

* Behl, C.F.W. "Tagore", Freie deutsche Bühne. 2 (1921), 1090-1092.

Berthold, Margaret. Weltgeschichte des Theaters. Stuttgart: Kröner, 1968.

Bhanja, Nilendra Nath. Das religiöse Weltbild bei Rabindranath Tagore. Diss. Marburg: 1961; Gelnhausen: Schwab, 1964.

Bhattacharya, Mohinmohan. Rabindranath Tagore, Poet and Thinker. Allahabad: Kitab Mahal, 1961.

Bhattacharya, Vivek. Tagore: the Citizen of the World. Delhi: Metropolitan Book Co., 1961.

Bock, Alfred. Tagebücher. Heidelberg: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, 1959.

Bode, Ingrid. Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik, 1900-1965. Stuttgart: Metzler, 1966.

* Basu, Buddhadev. Tagore: Portrait of a Poet, (n.P., n.P., n.d.).

Bonsels, Waldemar. Indienfahrt. Frankfurt: Rütten & Löning, 1954.

Bose, Abinash Chandra. Three Mustic Poets; a Study of W.B Yeats, A.B., and Rabindranath Tagore. Kolhapur: The Falcroft Press, 1945; reprint, 1970.

Bose, Buddhadev. "Tagore in Translation", Yearbook of Comparative and General Literature, 12 (1963), 15-25.

Brailsford, Edward J. „Rabindranath Tagore", London Quarterly Review, 5 (1914), 206-216.

Brockhaus Enzyklopädie, Bd. 18, Wiesbaden: Brockhaus, 1973.

Bücher und graphische Publikation des Kurt-Wolff-Verlages. Leipzig: 1909-1916; München: 1921-1925, 1930.

Callis, Helmut G. „Rabindranath Tagore: India's Message to the Modern World" Western Humanities Review 14, No. 3 (Summer 1960), 311-322.

Chakravarty, Amiya. Rabindranath. Calcutta: The Book Exchange, 1944.

Chakravarty, B.C. Rabindranath Tagore: His Mind and Art. New Delhi: Young India Publications, 1971.

Chatterjee, Ramananda, Hrsg. The Golden Book of Tagore. Calcutta: Golden Book of Tagore Committee, 1931.

Chatterji, Sunitikumar. World Literature and Tagore. Santiniketan: Visva-Bharati, 1971.

Chaudhuri, B. Homage to Rabindranath Tagore. Kharagpur: Tagore Centenary Celebrations Committee, 1961.

Chaudhury, Pravas Jivan. Tagore on Literature and Aesthetics. Calcutta: Rabindra Bharati, 1965.

Das, Taraknath. Rabindranath Tagore, his Religious, Social and Political Ideals. Calcutta: Saraswaty Library, 1933.

_____. „Rabindranath Tagore, Poet and Patriot", Thought 17 (1942), 105-118.

Dasgupta, Alokeranjan. Goethe and Tagore. New Delhi: South Asia Institute, 1973.

Dasgupta, R.K. "Rabindranath and the Humanist Ideal." Yearbook Max Mueller Bhavan. New Delhi: Max Mueller Bhavan, 1965, 37-53.

Davis, Mary Carolyn. „Rabindranath Tagore, India's Shakespeare and Tasso in One", Forum 51 (1914), 140-144.

Dees, Joseph Lister. Tagore and America. Washington: United States Information Services, 1961.

Denkler, Horst. Drama des Expressionismus. München: Finck, 1967.

Die deutsche Bühne. 1909-1935. (Amtliches Blatt des deutschen Bühnenvereins, Berlin: Oesterheld & Co. Verlag).

Deutscher Bühnenspielplan. 1915-1931; 1960-1962. (Berlin: Oesterheld & Co.).

Dev, Ashutosh. Students' favourite dictionary English to Bengali and Bengali to English. Calcutta: S.C. Majumder, 1964.

Devi, Maitraye. The Great Wanderer. Calcutta: Grantham Publisher, 1961.

_____. Rabindranath - The Man Behind his Poetry. Calcutta: Nabajatak Printers, 1973.

_____. Visvasabhay Rabindranath. New Delhi: Orient Longman, 1972.

Durzak, Manfred. „Dokumente des Expressionismus: Das Kurt-Wolff-Archiv", Euphorion 60 (1966), 337-69.

Eggebrecht, Axel. „Tagore in Berlin", Der Leib 3 (1921/22), 43-44.

Engelhardt, Emil. Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph. Berlin: Furche, 1921.

_____. Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Denker. Berlin: Furche, 1922.

_____. Rabindranath Tagore und seine besten Bühnenwerke. Berlin: Schneider's Bühnenführer, 1922.

Eppelsheimer, Hanns W. Handbuch der Weltliteratur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Frankfurt/M.: Klostermann, 1960.

Faesi, Robert. Erlebnisse, Ergebnisse, Erinnerungen. Zürich: Atlantis, 1963.

Fiedler, Hanns. Die Welt im Drama Rabindranath Tagores. Berlin: May'sche Verlagsanstalt, 1921.

Friedell, Egon. Kulturgeschichte der Neuzeit. Band III. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1931.

Fritz, H. „Rabindranath Tagores Werke", Deutsches Literaturblatt 4, No. 8 (1914), 14-16.

Ganeshan, Vridhagiri. Das Indienbild deutscher Dichter um 1900. Dauthendey, Bonsels, Mauthner, Gjellerup, Hermann Keyserling und Stefan Zweig. Bonn: Bouvier, 1975.

Gargi, Balwant. „The Plays of Tagore", Tagore Centenary Volume, Part I. Hoshiarpur: Vishveshvaranand V.R. Institute, 1961.

Gay, Peter. Weimar Culture. New York: Harper & Row, 1970.

Genius. Zeitschrift für Bilder und Aufsätze zu alter und neuer Kunst. Leipzig: 1920.

Gifford, Henry. Comparative Literature. London: Routledge & Kegan Paul, 1969.

Glasenapp, Helmut von. Das Indienbild deutscher Denker. Stuttgart:Koehler, 1960.

_____. Die Literaturen Indiens von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft, 1926-1929.

_____. Meine Lebensreise. Menschen, Länder und Dinge, die ich sah. Wiesbaden: Brockhaus, 1964.

Gogate, Rajarem Vinayak. „Tagore, the Poet-Prophet of India", American Federationist 35 (1928), 303-13.

Graefe, Walter. Die Weltanschauung Rabindranath Tagores in ihren Beziehungen zum Abendland. n.p.: Hoppe, 1930.

Grimm, Reinhold und Hermand, Jost, Hrs. Die sogenannten zwanziger Jahre. Schriften zur Literatur 13. Bad Homburg: Gehlen, 1970.

Guha, Naresh. „Rabindranath in the West", Jadavpur Journal of Comparative Literature, Vol. 1, 1961.

Guha-Thakurta, Prabhucharan. The Bengali Drama: its Origin and Development. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1930.

Gupta, Chandra Bhan. The Indian Theatre: its Origin and Development up to the Present Day. Banares: Motital Banarasi, 1954.

Hay, Stephan N. Asian Ideas of East and West: Tagore and his Critics in Japan, China und India. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970.

Heuß, Theodor. „Die Selbstgestaltung Tagores", Heuß: Vor der Bücherwand. Tübingen: (1961), 224-226.

Hinck, Walter. Das moderne Drama in Deutschland. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1973.

Holmes, John Haynes. "The Religion of Rabindranath Tagore", Bookman, 45 (1917), 73-78.

Hürlimann, Martin, Hrsg. Das Atlantisbuch des Theaters. Zürich: Atlantis Verlag, 1966.

Hurwitz, Harold Marvin. Rabindranath Tagore and England. Diss. Univ. of Illinois at Urbana-Champaign, 1959.

Ihering, Herbert. Der Kampf ums Theater. Berlin: Henschel, 1974.

_____. Die zwanziger Jahre. Berlin: Aufbau Verlag, 1948.

Iyengar, K.R. Srinivasa. Rabindranath Tagore. Bombay: Popular Prakashan, 1965.

Kabir, Humayun. Rabindranath Tagore. London: University of London, 1962.

Kaubisch, Martin. "Rabindranath Tagore", Preußische Jahrbücher, 182, Berlin: (1920), 181-94.

Kayser, Rudolf. „Das Ende des Expressionismus", Der Neue Merkur 4, (1920/21), 239-58.

Keyserling, Hermann Graf. Reise durch die Zeit. Band I. Innsbruck: Lichtenstein, 1948; Darmstadt: Holle, 1958.

Keyserling, Hermann Graf. Das Reisetagebuch eines Philosophen. Darmstadt: Holle, 1956.

_____. Der Weg zur Vollendung. Mitteilungen der Schule der Weisheit, 6, Darmstadt: (1923).

Kahnolkar, G. The Lute and the Plough: a Plough of Rabindranath Tagore. Bombay: Book Centre, 1963.

Kiel, Hanna.„Die Religion des Dichters", Genius, 3 (1921), S. 162-170.

Kleines literarisches Lexikon, neu herausgeg. von Horst Rüdiger und Erwin Koppen, 3. Bern: Francke, 1966.

Kolb, A. „Tagore und Mann", Das Tagebuch, 1 (1920), S. 1495-1496.

Kolinsky, Eva. Engagierter Expressionismus: Politik und Literatur zwischen Weltkrieg und Weimarer Republik. Stuttgart: Metzler, 1970.

Kripalini, Krishna, Rabindranath Tagore: a Biography. New York: Grove Press, 1962.

_____. Tagore, a Life. New Delhi: Malancha, 1961.

Krüger, Horst. „Rabindranath Tagore und die nationale Erziehungsbewegung", Hochschulwesen. (Juni 1961).

_____. Rabindranath Tagore und die revolutionäre Befreiungsbewegung in Indien - 1905 bis 1918. Berlin: Akademie Verlag, 1964.

Kühnemann, Eugen. Gerhart Hauptmann: Aus dem Leben des deutschen Geistes in der Gegenwart. München: Beck, 1922.

Kulasrestha, Mahendra. Tagore Centenary Volume. Part I. Hoshiarpur: Vishveshvaranand V.R. Institute, 1961.

Lago, Mary, Ed. Imperfect Encounter: Letters of Wiliam Rothenstein und Rabindranath Tagore, 1911-41. Cambridge, Mass.: Harvard Univ.Press, 1972.

Landauer, Gustav, „Rabindranath Tagore",Das Programm: Blätter der Münchener Kammerspiele No. 10 (Sept.-Okt. 1916).

Leifer, Walter. India and the Germans. Trans. by Bhavani Mukherjee. (A co-production of Horst Erdmann Verlag, Tübingen and Sarker and Sons, Calcutta), 1972.

Lesny, Vincent. Rabindranath Tagore; his Personality and Work. London: Allen & Unwin, 1939.

Lewis, Edwin Herbert. The Works of Tagore. Chicago: Literary Club, 1917.

Lindemann, Fri. „Rabindranath Tagore", Der Roland von Bremen, Blätter für Theater, Kunst und moderne Literatur, 1, No. 3 (1920-21), 76-79.

Das literarische Echo 15, No. 14 (April 1913), 1005;
15, No. 17 (Juni (1913), 1213-1214;
16, No. 6 (1914) 408-409;
23, No. 11 (März 1921), 692-693;
23, No. 15 (Mai 1921), 938;
23, No. 17 (Juni 1921), 1035-1037;
23, No. 29 (1. Juli 1921), 1125;
23, No. 20 (15. Juli 1921), 1242-1243;
24, No. 3 (Nov. 1921), 167-168;
25, No. 7/8 (Jan. 1923), 445-446.

Literaturlexikon: 20. Jahrhundert. Hrsg. Helmut Olles, 3. Reinbeck: Rowohlt,1971. 761-762.

Mahalanabish, Nirmalkumari. Kabir Sangé Europé. Calcutta: Mitra & Ghosh, 1969.

Maitra, Harendranath. „Rabindranath Tagore", East and West 12 (1913). 1069-74.

Majumdar, Bimanbehari. Heroines of Tagore. A Study in the Transformation of Indian Society 1875-1941. Calcutta: K.K. Mukhopadhyay, 1968.

Mann, Golo. Deutsche Geschichte 1919-1945. Frankfurt/M.: Fischer, 1958.

Mann, Thomas. Briefe 1889-1936. Hrsg. Erika Mann. Frankfurt/M.: Fischer, 1961.

Marble, Annie Russell: The Nobel Prize Winners in Literature, 1901-1931. New York: Appleton, 1932.

Marcuse, Ludwig. „Das expressionistische Drama", Der Neue Merkur 8, Bd. 1 (1924/25), 111-30.

Meyer-Benfey, Heinrich. Rabindranath Tagore. Berlin: Brandu Verlag, 1930/31.

_____. „Rabindranath Tagore", Die literarische Gesellschaft 2 (1916), 9-15.

Michel, Wilhelm. „Darmstadt, Keyserling und Tagore", Feuer 2 (1920/21), 650-51.

Muehsam, Erich. „Rabindranath Tagore", Kain 3 (1913/14), 140-41.

Mukerjee, Kalipada. "The Romanticism of Rabindranath Tagore", Twentieth Century 4 (1937), 150-63; 240-49.

Mukerji, Amar. "Rabindranath Tagore, 1861-1941", World-Theater 5 (Sept. 1956), 123-30.

Mukerji, Dhurjati P. Tagore, A Study. Bombay: Padma Publisher, 1943.

Mukherjee, Sujit Kumar. Passage to America. The Reception of Rabindranath Tagore in the United States, 1912-1941. Diss. Univ. of Pennsylvania, 1963.

Mukhopadhyaya, Prabhatkumar. Rabindranjivan: O Rabindrasahitya-Prabesak. Vol. 3. Calcutta: Visva-Bharati, 1961.

Narasimhan, R. Gurudev Tagore. Bombay: Hind Kitabs, 1946.

Natorp, Paul. Stunden mit Rabindranath Thakur. Jena: E. Diederichs, 1921.

Netzmer, Gert von. „Rabindranath Tagore in Darmstadt", Die Tat 13 (1921/22), 372-376.

Neogy, Kshitish Chandra. "Rabindranath Tagore. The Poet Laureate of India", Open Court 21 (March 1917), 185-187.

Otto, Rudolf. Rabindranath Tagore's Bekenntnis. Tübingen: Mohr (Paul Siebeck), 1931.

Petavel, J.W. "Rabindranath Tagore and Social Reform via Educational Reform", Asiatic Review 4 (1914), 306-11.

Petzet, Wolfgang. Theater, Die Münchner Kammerspiele 1911-1972. München: Desch, 1973.

Pfeill, Karl Gabriel. „Rabindranath Tagore", Die Tat 11, No. 2 (1919), 118-24.

Pinthus, Kurt. „Rabindranath Tagore", Der Merkur 5 (1914), 39-41.

Pörtner, Paul. Literaturrevolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme. 2 Bde. Die Mainzer Reihe 13. Darmstadt: Luchterhand, 1960/61.

Pongs, Hermann. Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Stuttgart: Union, 1967.

Pound, Ezra. "Rabindranath Tagore", Fortnightly Review 99 (March 1933), 571-79.

Der Querschnitt 6 (1926), 194-198; 831-833.

Raabe, Paul, Hrsg. Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen. Olten: Walter, 1965.

_____. Rabindranath Tagore: A Bibliographical list. Cairo: National Library Press, 1961.

_____. Rabindranath Tagore 1861-1961. A Centenary Volume. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961.

Radhakrishnan, S. East and West in Religion. London: Allen & Unwin, 1933.

_____. The Philosophy of Rabindranath Tagore. London: MacMillan, 1918.

Rasch, Wolfdietrich. Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende. Stuttgart: Metzler, 1967.

Ray, Benoy Gopal. The Philosophy of Rabindranath Tagore. Bombay: Hind Kitabs, 1949.

Ray, Lila. "The Plays of Tagore", Indo-Asian Culture 6 (July 1957), 79-90.

Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Band 2. Berlin: de Gruyter, 1965.

Reif, Wolfgang. Zivilisationsflucht und literarische Wunschträume. Der exotische Roman im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler, 1975.

Reinisch, Leonhard. Hrsg. Die Zeit ohne Eigenschaften. Eine Bilanz der zwanziger Jahre. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.

Die Rheinlande 31 (1921).

Rhys, Ernest. Rabindranath Tagore: A Biographical Study. New York: MacMillan, 1916.

Rice, Stanley. „Rabindranath Tagore", Asiatic Review 38 (1942), 74-81.

Rosenberg, Arthur. Geschichte der Weimarer Republik. Hrsg. Kurt Kersten. 15. unveränd. Aufl. Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1973.

Rothe, Wolfgang. Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern: Francke, 1969.

_____. Hrsg. Die deutsche Literatur in der Weimarer Republik. Stuttgart: Reclam, 1969.

Rothenstein, William. Since Fifty, London: Faber & Faber, 1931-39.

"Rothenstein Papers" No. 75. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass.

Rothermund, Dietmar, ed. and trans. Rabindranath Tagore in Germany. A Cross-section of Contemporary Reports 1921-1931. New Delhi: Max Mueller Bhavan, 1962.

Roy, Basanta Koomar. "Rabindranath Tagore, India's Greatest Living Poet", Open Court 27 (1913), 385-97.

_____. "Tagore an Oriental Estimate", Bookman 41 (1915), 79-84.

_____. "The Personality of Tagore", Yale Review 3 (1914), 471-87.

Roy, Kshitish. Rabindranath Tagore, a Life story. Transl. Lila Roy Delhi: Publication Division, Govt. of India, 1961.

Ruben, Walter. Rabindranath Tagores Weltbedeutung. Berlin: Akademie-Verlag, 1962.

Rühle, Günther, comp. Theater für die Republik, im Spiegel der Kritik. Frankfurt/M.: Fischer, 1967.

_____. Zeit und Theater. 3 Bde. Berlin: Propyläen, 1973.

Rühle, Jürgen. Literatur und Revolution. München: Knaur, 1963.

Salzmann, Karl H. „Der Verleger Kurt Wolff. Ein Beitrag zur Verlags- und Literaturgeschichte", Imprimatur 11 (1952-53), 26-47.

Sanyal, Hirankumar. "The Plays of Rabindranath Tagore", Centenary Volume. New Delhi: Sahitya Akademi, 1961.

Sapir, Edward. "The Poet-seer of Bengal", Canadian Mangazine 44 (1919),137-40.

Schmidt, Karl. „Tagore's Gitanjali", Phöbus 1, No. 1 (April 1914), 54.

Die Schöne Literatur 22, No. 5 (1921), 63; No. 24 (1921), 302-303.

Schlawe, Fritz. Literarische Zeitschriften 1910-1933. Stuttgart: Metzler, 1973.

Schurig, Arthur. Tagore. Dresden: Carl Reissner, 1921.

_____. „Tagore. Eine Betrachtung", Die Flöte 4 (1921/22), 228-234.

Schuster, Ingrid, China und Japan in der deutschen Literatur 1890-1925. Bern: Francke, 1977.

Sen, N.C. "The Laureate of India", Asiatic Review 12 (July 2, 1917), 22-42.

Sen, Nabaneeta Dev. "The Reception of Rabindranath Tagore in England, France, Germany, and the United States." Diss. Indiana University, 1964.

Sen, Publinbihari. Books about Rabindranath Tagore. Calcutta: Sahitya Akademi, 1957.

Sen, Sachin. Political Philosophy of Rabindranath. Calcutta: Asher, 1929.

Sen, Sukumar. An etymological dictionary of Bengali. Calcutta: Eastern Publisher, 1971.

_____. History of Bengali Literature. Rev. ed. New Delhi: Sahitya Akademi, 1971.

Sengupta, Santosh. Rabindranath Tagore, Homage from Visva-Bharati. Santiniketan: Visva-Bharati, 1962.

Sengupta, SubodhChandra. The Great Sentinel: A Study of Rabindranath Tagore. Calcutta: Mukherjee Pub., 1948.

Shridharan, Krishnalal. "Rabindranath Tagore", Saturday Review of Literature. (Aug. 16, 1941), 3-4, 14-15.

Sinha, Sasadhar. Social Thinking of Rabindranath Tagore. New York: Asia Publ. House, 1962.

Sommerville, Marie. "Rabindranath Tagore, a Bridge Between Two Worlds." Diss. Univ. of New Mexico, 1953.

Steinlein, Rüdiger. Theaterkritische Rezeption des expressionistischen Dramas. Ästehetische und politische Grundpositionen. Kronberg/TS.: Scriptor, 1974.

Sykes, Marjorie. Rabindranath Tagore. London: Longmans, 1943.

Tagore, Rathindranath. On the Edges of Time. Bombay: Orient Longsmans, 1958

A Tagore Testamaent. Transl. Indu Dutt. New York Philosophical Library, 1954.

Thompson, Edward. Rabindranath Tagore: His Life and Work. London: Oxford Univ. Press, 1921.

_____. Rabindranath Tagore, Poet and Dramatist. London: Oxford Univ. Press, 1926.

Towards Universal Man. Ed. Humayun Kabir. Bombay: Asia Publishing House, 1961.

Verma, Rajendranath. Rabindranath Tagore, Prophet Against Totalitarianism. New York: Asia Publ. House, 1964.

Walden, Herwarth. „Kritiker. Der feine Herr Scheffler", Der Sturm 4 (1913/14), 140-41.

Die Weltbühne 17 I (1921); 20 I (1924).

Wilpert, Gero von. Sachwörterbuch der Literatur. 5. Aufl. Stuttgart: Kröner, 1969.

Wilpert, Gero von. Lexikon der Weltliteratur. Bd. 1. Stuttgart: Kröner, 1975.

Winternitz, Moritz. Rabindranath Tagore, Religion und Weltanschauung des Dichters. Prag: Verlag der Deutschen Gesellschaft für Sittliche Erziehung, 1936.

Wolff, Kurt. Autoren, Bücher, Abenteuer, Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers. Berlin: Wagenbach, 1965.

_____. Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963. Hrsg. Bernhard Zeller und Ellen Otten. Frankfurt / M.: Scheffler, 1966.

Zarek, Otto. „Rabindranath Tagore", Das Programm: Blätter der Münchner Kammerspiele 7, No. 6 (Mai 1921).2.

Zimmer, Heinrich. „Der 'König der dunklen Kammer'." Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft. Sonderdruck aus Bd. 8, No. 3/4 (1929).

_____. Philosophie und Religion Indiens. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.

Zweig, Stefan und Friederike. Briefwechsel 1912-1942. Bern: Scherz, 1951.

_____. „Rabindranath Tagores 'Sadhana': Ein zeitgemäßes Gespräch", Das literarische Echo 24,No. 1 (1. Okt. 1921).