

UNIVERSITY OF TORONTO



3 1761 0112701 6



Presented to
The Library
of the
University of Toronto
by

The late Miss F. V. Keys

SEM

I

GEORG VON LUKÁCS
DIE SEELE UND DIE
FORMEN / ESSAYS

Alle Rechte vorbehalten

Lukács, György, ^{Szegedi} F. V. Kays. München, 1912.

III

GEORG VON LUKÁCS
DIE SEELE UND DIE
FORMEN/ESSAYS



EGON FLEISCHEL & CO. BERLIN
VERLAG

EGON FLEISCHEL & CO. BERLIN

1911

F. Fischer & Co. Berlin 1911

PN
45
L8435
1911

608395
20.5.55



FISCHER & CO. BERLIN

1911

Dem Andenken Irma Seidlers

I

Über Wesen und Form des Essays

von Lukacs, Essays.

1

375

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Über Form und Wesen des Essays	1
Platonismus, Poesie und die Formen: Rudolf Kassner	41
X Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regine Olsen	61
Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis . . .	91
Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm	119
X Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik: Stefan George	171
X Sehnsucht und Form: Charles-Louis Philippe . . .	195
Der Augenblick und die Formen: Richard Beer-Hofmann	229
\ Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne	265
Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst	325

Buchdruckerei Roitzsch, Albert Schulze, Roitzsch.

Ein Brief an Leo Popper

Mein Freund!

Die Essays, die für dieses Buch bestimmt sind, liegen vor mir, und ich frage mich, darf man solche Arbeiten herausgeben, kann aus ihnen eine neue Einheit, ein Buch entstehen? Denn für uns kommt es jetzt nicht darauf an, was diese Essays als „literar-historische“ Studien bieten könnten, sondern nur, ob etwas in ihnen ist, wodurch sie zu einer neuen, eigenen Form werden und ob dieses Prinzip in jedem das gleiche ist. Was ist diese Einheit — wenn sie überhaupt da ist? Ich versuche es gar nicht, sie zu formulieren, denn nicht von mir und meinem Buch sei hier die Rede; eine wichtigere, allgemeinere Frage steht vor uns: die der Möglichkeit einer solchen Einheit. Inwiefern die wirklich großen Schriften, welche dieser Kategorie angehören, geformt sind, und inwiefern diese ihre Form selbständig ist; inwiefern die Art der Anschauung und ihr Gestalten das Werk aus dem Bereich der Wissenschaften herausheben, es neben die Kunst stellen, ohne aber beider Grenzen zu verwischen; ihm die Kraft zu einem begrifflichen Neuordnen des Lebens geben und es dennoch von der eisig-endgültigen Vollkommenheit

der Philosophie fernhalten. Das ist aber die einzig mögliche tiefe Apologie solcher Schriften, freilich auch ihre tiefste Kritik zugleich; denn mit dem Mafse, das hier festgestellt wird, werden sie zu allererst gemessen und das Bestimmen eines solchen Zieles wird zu allererst zeigen, wie fern sie diesem geblieben sind.

Also: die Kritik, der Essay — oder nenne es vorläufig wie Du willst — als Kunstwerk, als Kunstgattung. Ich weifs: Dich langweilt diese Frage und Du fühlst, dafs alle ihre Argumente und Gegenargumente schon längst verbraucht worden sind. Denn Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und die Römer ganz unbewusst als einen selbstverständlichen empfanden: dafs Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei. Dennoch glaube ich — und nur darum wage ich Dich mit diesen Bemerkungen zu behelligen — dafs alle diese Streitigkeiten das Wesen der wirklichen Frage kaum berührt haben; der Frage, was der Essay sei, was sein beabsichtigter Ausdruck und welche die Mittel und Wege dieses Ausdrucks seien. Ich glaube, dafs man hier allzu einseitig das „Gutgeschriebensein“ betont hat; dafs der Essay einer Dichtung stilistisch gleichwertig sein könne und es darum ungerecht sei, hier von Wertunterscheidungen zu reden. Vielleicht. Doch was besagt das? Wenn wir auch die Kritik in einem solchen

Sinn als Kunstwerk betrachten, haben wir noch gar nichts über ihr Wesen ausgesagt. „Was gut geschrieben ist, ist ein Kunstwerk“, — ist eine gut geschriebene Annonce oder Tagesneuigkeit auch eine Dichtung? Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik so stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könne. Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung (also fast rein symbolisch und uneigentlich); nur aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie überhaupt möglich zu isolieren eben dadurch, daß ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne.

Darum sei hier nicht von seinen Ähnlichkeiten mit den Dichtungen die Rede, sondern von dem, was sie von einander scheidet. Jede Ähnlichkeit sei hier bloß der Hintergrund, von dem sich das Verschiedene um so schärfer abhebt; nur darum wollen wir auch sie erwähnen, damit uns jetzt nur die wahrhaftigen Essays gegenwärtig seien und nicht jene nützlichen, aber unberechtigterweise Essays genannten Schriften, die uns nie mehr geben können, als Belehrung und Data und „Zusammenhänge“. Warum lesen wir denn Essays? Viele der Belehrung wegen, es gibt aber solche, bei denen

etwas ganz anderes anzieht. Es ist nicht schwer, sie zu trennen: nicht wahr, wir sehen und werten heute die „tragédie classique“ ganz anders als Lessing in der Dramaturgie; eigentümlich und beinahe unverständlich scheinen uns die Griechen Winckelmanns, und bald werden wir vielleicht Burckhardts Renaissance gegenüber ähnlich empfinden. Und wir lesen sie dennoch — warum? Es gibt aber kritische Schriften, die wie eine Hypothese der Naturwissenschaft, wie eine neue Konstruktion eines Maschinenteils in dem Augenblick all ihren Wert verloren haben, da eine neue, bessere vorhanden ist. Wenn aber — was ich hoffe und erwarte — jemand die neue Dramaturgie schreiben würde, eine Dramaturgie für Corneille und gegen Shakespeare, was könnte sie der Lessingschen anhaben? Und was können Burckhardt und Pater, Rhode und Nietzsche an der Wirkung der Griechenträume Winckelmanns ändern?

„Ja, wenn Kritik eine Wissenschaft wäre“, schreibt Kerr. „Aber das Imponderabile ist zu stark. Sie ist im schönsten Fall eine Kunst.“ Und wenn sie eine Wissenschaft wäre — es ist gar nicht so unwahrscheinlich, daß sie eine wird — was könnte dies an unserem Problem ändern? Hier ist nicht von einem Ersatz die Rede, sondern von etwas prinzipiell Neuem, von etwas, das durch ein gänzlich neues oder annäherndes Erreichen wissenschaftlicher Ziele nicht berührt wird. In der Wissenschaft

wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege; hier gibt es keinen Ersatz und keine Übergänge. Wenn auch in den primitiven, noch nicht differenzierten Epochen Wissenschaft und Kunst (und Religion und Ethik und Politik) ungetrennt und in Einem sind, sobald die Wissenschaft losgelöst und selbständig geworden ist, hat alles Vorbereitende seinen Wert verloren. Erst wenn etwas alle seine Inhalte in Form aufgelöst hat und so reine Kunst geworden ist, kann es nicht mehr überflüssig werden; dann aber ist seine einstige Wissenschaftlichkeit ganz vergessen und ohne Bedeutung.

Es gibt also eine Kunstwissenschaft; es gibt aber noch eine ganz andere Art der Äußerung menschlicher Temperamente, deren Ausdrucksmittel zumeist das Schreiben über die Kunst ist. Zumeist, sage ich nur; denn es gibt viele Schriften, die aus solchen Gefühlen entstanden sind, ohne in irgend welche Berührung mit Literatur oder Kunst zu kommen; wo die selben Lebensfragen aufgeworfen sind, wie in jenen Schriften, die sich Kritiken nennen, nur sind die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet; sie brauchen keine Vermittelung von Literatur oder Kunst. Und gerade die Schriften der größten Essayisten sind solcher Art: Platons Dialoge und die Schriften der Mystiker, Montaignes Essays

und Kierkegaards imaginäre Tagebuchblätter und Novellen.

Eine unendliche Reihe kaum faßbar feiner Übergänge führt von hier zur Dichtung. Denke an die letzte Szene im Herakles des Euripides: die Tragödie ist schon zu Ende, als Theseus erscheint und alles erfährt, was geschehen ist, die furchtbare Rache der Hera an Herakles. Da setzt das Zwiegespräch vom Leben zwischen dem trauernden Herakles und seinem Freunde ein; Fragen erklingen, denen der sokratischen Gespräche verwandt, aber die Frager sind starrer und weniger menschlich und ihr Fragen begrifflicher, das unmittelbare Erlebnis überspringender als in den Dialogen Platons. Denke an den letzten Aufzug von „Michael Kramer“, an die „Bekennnisse einer schönen Seele“, an Dante, an den „Everyman“, an Bunyan — muß ich Dir noch weitere Beispiele aufzählen?

Du wirst gewifs sagen: der Schluß des „Herakles“ ist undramatisch und Bunyan ist . . . Gewifs, gewifs — doch weshalb? Der „Herakles“ ist undramatisch, weil es eine natürliche Folge jedes dramatischen Stiles ist, daß alles, was im Innern geschieht, in Taten, Bewegungen und Gebärden von Menschen projiziert und also sichtbar und sinnlich greifbar gemacht werde. Hier siehst Du, wie sich Heras Rache dem Herakles nähert, Du siehst Herakles in seligem Siegestaumel, ehe sie ihn erreicht hat, Du siehst seine tobenden Gesten im Wahnsinn, womit

sie ihn traf, und seine wilde Verzweiflung nach dem Sturm, da er sieht, was ihm geschehen ist. Von allem Späteren aber siehst Du gar nichts. Theseus kommt — und vergebens versuchst Du anders als begrifflich zu bestimmen, was jetzt geschieht: was Du hörst und siehst, ist kein wahres Ausdrucksmittel mehr des wirklichen Geschehnisses, es ist blofs eine im innersten Wesen gleichgültige Gelegenheit, dafs es überhaupt geschehe. Du siehst nur: Theseus und Herakles verlassen gemeinsam die Szene. Vorher erklangen Fragen: wie sind wohl in Wahrheit die Götter; an welche Götter dürfen wir glauben und an welche nicht; was ist das Leben und was ist die beste Art, seine Leiden mannhaft zu ertragen? Das konkrete Erlebnis, das diese Fragen auferweckte, verschwindet in eine unendliche Ferne. Und wenn die Antworten wieder in die Welt der Tatsachen zurückkehren, sind sie nicht mehr Antworten auf die Fragen, die das lebende Leben aufwarf; auf die Fragen, was nun diese Menschen jetzt in dieser bestimmten Lebenslage tun und was sie lassen müssen. Diese Antworten sehen jede Tatsache mit fremdem Blicke an, denn sie kommen von dem Leben und von den Göttern, und kennen kaum den Schmerz des Herakles und seine Ursache, die Rache der Hera. Ich weiß: das Drama stellt seine Fragen auch an das Leben und das Antwortbringende ist auch dort das Schicksal; und im letzten Sinne sind die Fragen und die Antworten auch hier

an eine bestimmte Sache geknüpft. Doch der wahre Dramatiker (solange er wahrer Dichter ist, ein wirklicher Vertreter des dichterischen Prinzips) wird ein Leben so reich und so intensiv sehen, daß es beinahe unmerklich das Leben wird. Hier aber wird alles undramatisch, denn hier wird das andere Prinzip wirksam; denn jenes Leben, das hier die Fragen stellte, verliert alles Körperliche im Augenblick, wo der Frage erstes Wort erklang.

Es gibt also zwei Typen seelischer Wirklichkeiten: das Leben ist der eine und das Leben der andere; beide sind gleich wirklich, sie können aber nie gleichzeitig wirklich sein. In jedem Erlebnis eines jeden Menschen sind beider Elemente enthalten, wenn auch in immer verschiedener Stärke und Tiefe; auch in der Erinnerung bald dieses, bald jenes, auf einmal können wir aber nur in einer Form empfinden. Seitdem es ein Leben gibt und die Menschen das Leben begreifen und ordnen wollen, gab es immer diese Zweiheit in ihren Erlebnissen. Nur wurde der Wettkampf der Priorität und der Überlegenheit zumeist in der Philosophie ausgefochten und anders klangen immer die Schlachtrufe; darum auch für die meisten Menschen unerkannt und unerkennbar. Am klarsten war, scheint es, die Frage im Mittelalter gestellt, als die Denkenden sich in zwei Lager teilten, deren eines von den Universalien, den Begriffen (den Ideen Platons, wenn Du willst) behauptete, sie wären die einzigen,

wahren Wirklichkeiten, während das andere sie nur als Worte, als zusammenfassende Namen der einzig wahren, einzelnen Dinge anerkannte.

Dieselbe Zweiheit scheidet auch die Ausdrucksmittel; der Gegensatz ist hier der des Bildes und der der „Bedeutung“. Das eine Prinzip ist ein Bilder-Schaffendes, das andere ein Bedeutungen-Setzendes; für das eine gibt es nur Dinge, für das andere nur deren Zusammenhänge, nur Begriffe und Werte. Die Dichtung an sich kennt nichts, was jenseits der Dinge wäre; ihr ist jedes Ding ein Ernstes und Einziges und Unvergleichliches. Darum kennt sie auch die Fragen nicht: man richtet an reine Dinge keine Fragen, nur an ihre Zusammenhänge; denn — wie im Märchen — wird hier aus jeder Frage wieder ein Ding, dem ähnlich, das sie zum Leben erweckte. Der Held steht am Kreuzweg oder inmitten des Kampfes, aber der Kreuzweg und der Kampf sind nicht Schicksale, denen gegenüber es Fragen und Antworten gibt, sie sind einfach und wörtlich Kämpfe und Kreuzwege. Und der Held bläst in sein Wunder erweckendes Horn und das erwartete Wunder erscheint, ein Ding, das Dinge aufs neue ordnet. In der wirklich tiefen Kritik aber gibt es kein Leben der Dinge, keine Bilder, nur Transparenz, nur etwas, das kein Bild vollwertig auszudrücken fähig wäre. Eine „Bildlosigkeit aller Bilde“ ist das Ziel aller Mystiker, und höhnisch-verächtlich spricht Sokrates zu Phaidros von den

Dichtern, die das wahre Leben der Seele nie würdig besungen haben noch je besingen werden. „Denn das große Sein, wo der unsterbliche Teil der Seele einst wohnte, ist farblos und ohne Gestalt und ungreifbar und nur der Lenker der Seele, der Geist, vermag es zu schauen.“

Du wirst vielleicht erwidern: mein Dichter ist eine leere Abstraktion und so auch mein Kritiker. Du hast recht, beide sind Abstraktionen, aber vielleicht doch nicht ganz leere. Sie sind Abstraktionen, denn auch Sokrates muß in Bildern von seiner Welt ohne Gestalt und jenseits aller Gestalt reden und selbst das Wort „Bildlosigkeit“ des deutschen Mystikers ist eine Metapher. Auch gibt es keine Dichtung ohne ein Ordnen der Dinge. Matthew Arnold nannte sie einmal „Criticism of Life“. Sie stellt die letzten Zusammenhänge zwischen Mensch und Schicksal und Welt dar und ist gewiß aus solcher tiefsten Stellungnahme entsprungen, wenn sie auch oft nicht um ihren Ursprung weiß. Wenn sie auch oft jede Fragestellung und Stellungnahme von sich weist — ist denn das Leugnen aller Fragen nicht eine Fragestellung und ihr bewußtes Ablehnen nicht eine Stellungnahme? Ich gehe weiter: die Trennung von Bild und Bedeutung ist auch eine Abstraktion, denn die Bedeutung ist immer in Bildern gehüllt und der Widerschein eines Glanzes vom Jenseits der Bilder durchleuchtet ein jedes Bild. Jedes Bild ist aus unserer Welt und die

Freude dieses Daseins leuchtet von seinem Antlitz; doch es erinnert sich und es erinnert uns an etwas, das irgendwann da war, an ein Irgendwo, an seine Heimat, an das Einzige, das im Grunde der Seele wichtig und bedeutungsvoll ist. Ja, in ihrer nackten Reinheit sind sie nur Abstraktionen, diese beiden Enden menschlicher Empfindung, doch blofs mit Hilfe solcher Abstraktion konnte ich die beiden Pole der schriftlichen Ausdrucksmöglichkeit bezeichnen. Und die, die sich am entschlossensten von den Bildern abwenden, die am heftigsten hinter die Bilder greifen, sind die Schriften der Kritiker, der Platoniker und Mystiker.

Damit aber hätte ich auch schon bezeichnet, warum diese Art des Empfindens eine Kunstform für sich fordert, warum uns jede ihrer Äußerungen in den anderen Formen, in der Dichtung immer stören mufs. Du hast schon einmal die grofse Forderung allem Gestalteten gegenüber formuliert, vielleicht die einzig ganz allgemeine, aber die ist unerbittlich und kennt keine Ausnahme: dafs im Werk alles aus einem Stoff geformt sei, dafs jeder seiner Teile von einem Punkt aus übersichtlich geordnet sei. Und weil jedes Schreiben sowohl die Einheit als die Vielheit erstrebt, ist dies das Stilproblem aller: das Gleichgewicht im Vielerlei der Dinge, das reich Gegliederte in der einstoffigen Masse. Was in einer Kunstform lebensfähig ist, ist tot in der andern: hier ist ein praktischer, handgreiflicher

Beweis für die innere Scheidung der Formen. Erinnerst Du Dich, wie Du mir die Lebendigkeit der Menschen auf gewissen stark stilisierten Wandgemälden erklärtest? Du sagtest: zwischen Säulen sind diese Fresken gemalt, und wenn die Gebärden ihrer Menschen auch marionettenhaft starr sind und jeder Gesichtsausdruck nur eine Maske ist, so ist dies alles doch lebendiger, als die Säulen, die die Bilder umrahmen, mit denen sie eine dekorative Einheit bilden. Ein wenig lebendiger nur, denn die Einheit muß erhalten bleiben; aber lebendiger dennoch, damit die Illusion eines Lebens entstehe. Hier aber ist das Problem des Gleichgewichts so gestellt: die Welt und das Jenseits, das Bild und die Transparenz, die Idee und die Emanation liegen in je einer Schale der Wage, die im Gleichgewicht bleiben soll. Je tiefer die Frage dringt — vergleiche bloß die Tragödie mit dem Märchen — desto linearer werden die Bilder; in desto weniger Flächen wird alles zusammengedrängt; desto blasser und stumpfer glänzend werden die Farben; desto einfacher der Reichtum und das Vielerlei der Welt; desto maskenhafter der Gesichtsausdruck der Menschen. Es gibt aber noch Erlebnisse, für deren Ausdruck auch die einfachste und gemessenste Gebärde zu viel wäre — und zugleich zu wenig; es gibt Fragen, deren Stimme so leise tönt, daß für sie der Klang des tonlosesten Geschehens roher Lärm wäre und keine Begleitmusik; es

gibt Schicksalsbeziehungen, die so ausschließlich Beziehungen der Schicksale an sich sind, das alles Menschliche ihre abstrakte Reinheit und Hoheit nur stören würde. Nicht von Feinheit und Tiefe ist hier die Rede; das sind Wertkategorien, nur innerhalb der Form haben sie also Geltung; wir sprechen von den Grundprinzipien, die die Formen von einander scheiden; von dem Stoff, aus dem alles gebaut ist, von dem Standpunkt, von der Weltanschauung, die allem die Einheit gibt. Ich will kurz sein: wenn man die verschiedenen Formen der Dichtung mit dem vom Prisma gebrochenen Sonnenlicht vergleichen würde, so wären die Schriften der Essayisten die ultravioletten Strahlen.

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden könnten und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen. Du weist schon aus allem Gesagten, welche ich meine und welcher Art sie sind. Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. Die unmittelbar gestellte Frage: was ist das Leben, der Mensch und das Schicksal? Doch als Frage nur; denn die Antwort bringt auch hier keine „Lösung“, wie eine der Wissenschaft oder wie — auf reineren Höhen — jene der Philosophie, sie ist vielmehr, wie in jeder Art Poesie, Symbol und Schick-

sal und Tragik. Wenn der Mensch solches erlebt, so erwartet alles Äußere an ihm in starrer Regungslosigkeit die Entscheidung, die der Kampf der unsichtbaren, den Sinnen unzugänglichen Mächte bringen wird. Jede Gebärde, womit der Mensch etwas davon ausdrücken wollte, würde sein Erlebnis verfälschen, wenn sie nicht ironisch ihre eigene Unzulänglichkeit betonen und so sich selbst sogleich aufheben würde. Einen Menschen, der solches erlebt, drückt nichts Äußeres aus — wie könnte ihn eine Dichtung gestalten?

Jedes Schreiben stellt die Welt im Symbol einer Schicksalsbeziehung dar; das Problem des Schicksals bestimmt überall das Problem der Form. Diese Einheit, diese Koexistenz ist so stark, daß das eine Element nie ohne das andere auftritt und eine Trennung ist auch hier nur in der Abstraktion möglich. Die Scheidung also, die ich hier zu vollziehen versuche, scheint praktisch nur ein Unterschied der Betonung zu sein: die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften der Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip. Und dieser Unterschied bedeutet folgendes: das Schicksal hebt Dinge aus der Welt der Dinge hervor, betont die gewichtigen und scheidet die unwesentlichen aus; die Formen aber umgrenzen einen Stoff, der sich sonst luftartig im All auflösen würde. Das Schicksal

kommt also von dort, woher alles andere kommt, als Ding unter die Dinge, während die Form — als etwas Fertiges angesehen, von aussen also — dem Wesensfremden die Grenzen bestimmt. Weil das Schicksal, das die Dinge ordnet, Fleisch von ihrem Fleisch und Blut aus ihrem Blute ist, darum gibt es kein Schicksal in den Schriften der Essayisten. Denn das Schicksal, seiner Einmaligkeit und Zufälligkeit entblößt, ist gerade so luftig immateriell, wie jeder andere körperlose Stoff dieser Schriften; kann ihnen also gerade so wenig eine Form geben, wie sie selbst jeder natürlichen Neigung und Möglichkeit einer Verdichtung zur Form entbehren.

Deshalb sprechen diese Schriften von den Formen. Der Kritiker ist der, der das Schicksalhafte in den Formen erblickt, dessen stärkstes Erlebnis jener Seelengehalt ist, den die Formen indirekt und unbewusst in sich bergen. Die Form ist sein großes Erlebnis, sie ist als unmittelbare Wirklichkeit das Bildhafte, das wirklich Lebendige in seinen Schriften. Diese Form, die aus einem symbolischen Betrachten der Lebenssymbole entstanden ist, bekommt ein Leben für sich von der Kraft dieses Erlebnisses. Sie wird eine Weltanschauung, ein Standpunkt, eine Stellungnahme dem Leben gegenüber, aus dem sie entstand; eine Möglichkeit, es selbst umzuformen und neu zu schaffen. Das Schicksalsmoment des Kritikers ist also jenes, wo die Dinge zu Formen werden; der Augenblick, wenn

alle Gefühle und Erlebnisse, die diesseits und jenseits der Form waren, eine Form bekommen, sich zur Form verschmelzen und verdichten. Es ist der mystische Augenblick der Vereinigung des Außen und des Innen, der Seele und der Form. Er ist gerade so mystisch wie das Schicksalsmoment der Tragödie, wo Held und Schicksal, wie jenes der Novelle, wo Zufall und kosmische Notwendigkeit, wie jenes der Lyrik, wo Seele und Hintergrund sich treffen und zu einer neuen, weder in Vergangenheit noch in Zukunft trennbaren Einheit zusammenwachsen. Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers, sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet: das ist der wirkliche, der tiefste Grund dessen, daß Literatur und Kunst die typischen, natürlichen Stoffe der Kritik sind. Denn hier kann aus dem Endziel der Poesie ein Ausgangspunkt und ein Anfang werden; denn hier scheint die Form, selbst in ihrer abstraktesten Begrifflichkeit, etwas sicher und handgreiflich Wirkliches. Aber dies ist nur der typische Stoff des Essays, nicht der einzige. Denn nur als Erlebnis braucht der Essayist die Form und nur ihr Leben braucht er, nur die in ihr enthaltene lebendige seelische Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit ist aber in jeder unmittelbaren, sinnlichen Äußerung des Lebens zu finden, aus ihr heraus und in sie hinein zu lesen; durch ein solches Schema der Erlebnisse kann man das Leben selbst erleben und gestalten. Und nur weil Literatur, Kunst und Philo-

sophie offen und gerade den Formen zueilen, während sie im Leben selbst blofs die ideale Forderung einer gewissen Art von Menschen und Erlebnissen sind, darum ist eine kleinere Intensität der kritischen Erlebnisfähigkeiten von nöten, einem Geformten als einem Gelebten gegenüber; darum scheint — für die erste und oberflächlichste Betrachtung — die Wirklichkeit der Formvision hier weniger problematisch zu sein als dort. Jedoch blofs für die erste und oberflächlichste Betrachtung scheint es so zu sein, denn die Form des Lebens ist nicht abstrakter, als die Form eines Gedichtes. Auch dort wird die Form nur durch Abstraktion sinnfällig und ihre Wahrheit ist auch hier nicht stärker, als die Kraft, womit sie erlebt wurde. Oberflächlich wäre es, Gedichte darnach zu unterscheiden, ob sie ihre Stoffe aus dem Leben oder von andersher haben; denn die form-schaffende Kraft der Poesie zerbricht und zerstreut so wie so alles Alte, schon einmal Geformte, und alles wird zu einem ungeformten Rohstoff in ihren Händen. Gerade so oberflächlich scheint mir auch hier eine Scheidung. Denn beide Arten der Weltbetrachtung sind nur Stellungnahmen den Dingen gegenüber und jede ist überall verwendbar, wenn es auch wahr ist, dafs es für beide Dinge gibt, die sich mit einer von der Natur gewollten Selbstverständlichkeit dem gegebenen Standpunkt unterordnen und solche, die nur von heftigsten Kämpfen und tiefsten Erlebnissen dazu gezwungen werden können.

Wie in jedem wirklich wesentlichen Zusammenhang treffen sich auch hier natürliche Stoffwirkung und unmittelbare Nützlichkeit: die Erlebnisse, zu deren Ausdruck die Schriften der Essayisten entstanden sind, werden in den meisten Menschen nur beim Anblick der Bilder oder beim Lesen der Gedichte bewußt; eine Kraft, die das Leben selbst bewegen könnte, haben sie auch da kaum. Darum müssen die meisten Menschen glauben, die Schriften der Essayisten seien nur geschrieben, um Bücher und Bilder zu erklären, ihr Verständnis zu erleichtern. Und doch ist dieser Zusammenhang tief und notwendig, und gerade das Unzertrennbare und Organische in dieser Mischung von Zufällig- und Notwendig-Sein ist der Ursprung jenes Humors und jener Ironie, die wir in den Schriften jedes wahrhaft großen Essayisten finden werden. Jenes eigenartigen Humors, der so stark ist, daß es sich beinahe nicht mehr ziemt, über ihn zu sprechen; denn wer ihn nicht in jedem Augenblick spontan empfindet, für den wäre so wie so jeder deutliche Hinweis vergebens. Die Ironie meine ich hier, daß der Kritiker immer von den letzten Fragen des Lebens spricht, aber doch immer in dem Ton, als ob nur von Bildern und Büchern, nur von den wesenlosen und hübschen Ornamenten des großen Lebens die Rede wäre; und auch hier nicht vom Innersten des Innern, sondern bloß von einer schönen und nutzlosen Oberfläche. So scheint es, als ob jeder Essay in der

größtmöglichen Entfernung von dem Leben wäre, und die Trennung scheint um so größer zu sein, je brennender und schmerzlicher die tatsächliche Nähe der wirklichen Wesen beider fühlbar ist. Vielleicht hat der große Sieur de Montaigne etwas Ähnliches empfunden, als er seinen Schriften die wunderbar schöne und treffende Bezeichnung „Essays“ gab. Denn eine hochmütige Courtoisie ist die einfache Bescheidenheit dieses Wortes. Der Essayist winkt den eigenen, stolzen Hoffnungen, die manchmal dem Letzten nahe gekommen zu sein wähnen, ab — es sind ja nur Erklärungen der Gedichte anderer, die er bieten kann und bestenfalls die der eigenen Begriffe. Aber ironisch fügt er sich in diese Kleinheit ein, in die ewige Kleinheit der tiefsten Gedankenarbeit dem Leben gegenüber und mit ironischer Bescheidenheit unterstreicht er sie noch. Beim Platon wird die Begrifflichkeit von der Ironie der kleinen Lebensrealitäten umrahmt. Eryximachos heilt den Aristophanes durch Niesen von seinem Schlucken, ehe jener seine tiefsinnige Hymne an Eros beginnen kann. Und Hippothales beobachtet mit banger Aufmerksamkeit den Sokrates, als der den geliebten Lysis ausfragt. Und mit kindischer Schadenfreude fordert der kleine Lysis Sokrates auf, seinen Freund, Menexenos, mit seinen Fragen gerade so zu quälen, wie er ihn gequält habe. Rohe Erzieher zerreißen die Fäden dieses Zwiegesprächs von sanftschillernder Tiefe und schleppen die Knaben mit

sich nach Hause. Sokrates aber ist am meisten belustigt: „Sokrates und die beiden Knaben wollen Freunde sein und sind nicht einmal imstande gewesen zu sagen, was der Freund eigentlich sei“. Doch auch in dem riesengroßen wissenschaftlichen Apparate gewisser neuer Essayisten (denke nur an Weininger) sehe ich eine ähnliche Ironie und nur eine anders gartete Äußerung derselben in einer so fein zurückhaltenden Schreibweise, wie die Diltheys ist. In jedem Schreiben eines jeden großen Essayisten könnten wir, freilich in immer verschiedener Form, immer diese selbe Ironie finden. Die Mystiker des Mittelalters sind die einzigen ohne innere Ironie — ich muß Dir doch nicht auseinandersetzen, warum?

Die Kritik also, der Essay spricht zumeist von Bildern, Büchern und von Gedanken. Was ist sein Verhältnis zum Dargestellten? Man sagt immer: der Kritiker müsse die Wahrheit über die Dinge aussprechen, der Dichter aber sei seinem Stoff gegenüber an keine Wahrheit gebunden. Wir wollen hier nicht die Frage des Pilatus aufwerfen, noch das untersuchen, ob der Dichter nicht auch zu einer inneren Wahrhaftigkeit gezwungen ist, und ob die Wahrheit irgend welcher Kritik stärker und mehr als eine solche sein kann. Nein, denn ich sehe hier tatsächlich einen Unterschied, nur ist er auch hier bloß in seinen abstrakten Polen ganz rein, scharf und ohne Übergang. Als ich über Kassner

schrieb, erwähnte ich ihn schon: der Essay spricht immer von etwas bereits Geformtem, oder bestenfalls von etwas schon einmal Dagewesenem; es gehört also zu seinem Wesen, daß er nicht neue Dinge aus einem leeren Nichts heraushebt, sondern bloß solche, die schon irgendwann lebendig waren, aufs neue ordnet. Und weil er sie nur aufs neue ordnet, nicht aus dem Formlosen etwas Neues formt, ist er auch an sie gebunden, muß er immer „die Wahrheit“ über sie aussprechen, Ausdruck für ihr Wesen finden. Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. Vielleicht ist damit der Unterschied schon bezeichnet: die Paradoxie des Essays ist beinahe die selbe wie die des Porträts. Du siehst doch den Grund? Nicht wahr, vor einer Landschaft fragst Du Dich nie: ist denn dieser Berg oder dieser Fluß tatsächlich so, wie er gemalt ist; vor jedem Porträt aber taucht unwillkürlich immer die Frage der Ähnlichkeit auf. Untersuche also ein wenig dieses Problem der Ähnlichkeit, an dessen törichtem und oberflächlichem Aufwerfen die wahren Künstler verzweifeln müssen. Du stehst vor einem Velasquez-Porträt und sagst: „Wie ähnlich“ und Du fühlst, Du hast wirklich etwas über das Bild gesagt. Ähnlich? Wem? Keinem natürlich. Du hast ja keine Ahnung, wen es darstellt, kannst es vielleicht gar nicht erfahren;

und wenn auch, so interessiert es Dich kaum. Doch fühlst Du: es ist ähnlich. Bei anderen Bildnissen wirken bloß Farben und Linien und Du hast kein solches Gefühl. Die wirklich bedeutenden Porträts geben uns also neben all ihren anderen künstlerischen Sensationen auch dies: das Leben eines Menschen, der einmal wahrhaft gelebt hat, und sie zwingen uns das Gefühl auf, sein Leben sei so gewesen, wie es uns die Linien und Farben des Bildes zeigen. Nur weil wir Maler vor Menschen um dieses Ausdrucksideal schwere Kämpfe ausfechten sehen, weil der Schein und das Schlagwort dieses Kampfes nichts anderes sein kann, als eines Kampfes um die Ähnlichkeit, nur darum nennen wir diese Suggestion eines Lebens so; obwohl es keinen in der Welt gibt, dem das Bildnis ähnlich sein könnte. Denn wenn wir auch den dargestellten Menschen kennen, dessen Bild „ähnlich“ oder „unähnlich“ heißen soll, — ist es nicht eine Abstraktion, von irgend welchem willkürlichen Moment oder Ausdruck zu behaupten: das ist sein Wesen? Und wenn wir deren Tausende kennen, was wissen wir von den unermesslich großen Teilen seines Lebens, wo wir ihn nicht sahen, was von den inneren Lichtern der Bekannten, was von den Reflexen, die sie andern geben? Siehst Du, so ungefähr stelle ich mir „die Wahrheit“ der Essays vor. Auch hier ist ein Kampf um die Wahrheit, um die Verkörperung des Lebens, das jemand aus einem Men-

schen, einem Zeitalter, einer Form herausgelesen hat; doch es hängt nur von der Intensität der Arbeit und der Vision ab, ob wir aus dem Geschriebenen eine Suggestion dieses eines Lebens erhalten. Denn dies ist der große Unterschied: die Dichtung gibt uns die Lebensillusion dessen, den sie darstellt; nirgends ist jemand oder etwas denkbar, woran das Gestaltete gemessen werden könnte. Der Held des Essays lebte schon irgendwann, sein Leben muß also gestaltet werden; nur ist auch dieses Leben gerade so innerhalb des Werkes, wie alles in der Poesie. Alle diese Voraussetzungen der Schlagkraft und Gültigkeit seines Geschauten erschafft der Essay aus sich. Es ist also nicht möglich, daß zwei Essays einander widersprechen: jeder erschafft ja eine andere Welt und auch, indem er, um eine höhere Allgemeinheit zu erlangen, darüber hinausgeht, bleibt er in Ton, Farbe, Betonung doch immer in der erschaffenen Welt; er verläßt sie also nur im uneigentlichen Sinne. Auch ist es nicht wahr, daß es hier ein objektives, äußereres Maß der Lebendigkeit und der Wahrheit gebe, daß wir an dem „wirklichen“ Goethe die Wahrheit der Goethe von Grimm, Dilthey oder Schlegel messen könnten. Es ist nicht wahr, denn viele Goethes — verschieden untereinander und von dem unseren tief verschieden — erweckten in uns schon den sicheren Glauben des Lebens und enttäuscht erkannten wir unsere eigenen Gesichte bei anderen, deren schwächerer

Atem ihnen keine selbtherrliche Lebenskraft einhauchen konnte. Es ist richtig, nach der Wahrheit strebt der Essay: doch wie Saul, der da ausging, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand, so wird der Essayist, der die Wahrheit wirklich zu suchen imstande ist, am Ende seines Weges das nicht gesuchte Ziel erreichen, das Leben.

Die Illusion der Wahrheit! Vergifs nicht, wie schwer und langsam die Dichtung dieses Ideal aufgab — es ist gar nicht so lange her — und es ist sehr fraglich, ob sein Verschwinden wirklich blofs nützlich war. Es ist sehr fraglich, ob der Mensch das wollen darf, was er erreichen soll, ob er auf einfachen geraden Wegen seinem Ziele entgegen schreiten darf. Denke an die ritterliche Epik des Mittelalters, an griechische Tragödien, an Giotto, und Du wirst wissen, was ich hier meine. Nicht von der gewöhnlichen Wahrheit sei hier die Rede, von der Wahrheit des Naturalismus, die man lieber Alltäglichkeit und Trivialität nennen sollte, sondern von der Wahrheit des Mythos, dessen Kraft uralte Märchen und Legenden Jahrtausende hindurch am Leben erhält. Die wahren Dichter der Mythen suchten blofs den wahren Sinn ihrer Themata, an deren pragmatischer Wirklichkeit sie weder rütteln konnten noch wollten. Sie betrachteten diese Mythen als heilige und geheimnisvolle Hieroglyphen und empfanden es als ihre Sendung, sie abzulesen.

Doch, siehst Du nicht, dafs jede Welt eine Mythologie für sich haben kann? Schon Friedrich Schlegel sagte, nicht Hermann und Wodan wären die Nationalgötter der Deutschen, sondern die Wissenschaft und die Kunst. Dies ist freilich nicht richtig für das ganze Leben der Deutschen, um so treffender bezeichnet es aber einen Teil des Lebens von jedem Volk und jeder Zeit, eben jenen Teil, von dem wir jetzt fortwährend sprechen. Auch dieses Leben hat seine goldenen Zeitalter und seine verlorenen Paradiese; reiche Leben voller wundersamer Abenteuer finden wir da und auch rätselhafte Ahnungen dunkler Sünden fehlen hier nicht; Sonnenhelden tauchen auf und streiten ihre harten Fehden mit den Mächten der Finsternis; auch hier führen die klugen Worte der weisen Zauberer, die lockenden Weisen der schönen Sirenen jeden Schwachen in Verderbnis; auch hier gibt es Erbsünde und Erlösung. Alle Kämpfe des Lebens sind hier vorhanden — nur aus einem andern Stoff ist alles, wie in dem andern Leben.

Wir fordern, dafs die Dichter und die Kritiker uns Lebenssymbole geben und den noch lebenden Mythen und Legenden die Form unserer Fragen aufprägen. Nicht wahr, es ist eine feine und ergreifende Ironie, dafs, wenn ein großer Kritiker unsere Sehnsucht in früh-florentinische Bilder oder griechische Torsi hineinräumt, und so für uns daraus etwas schöpft, was wir sonst überall vergebens ge-

sucht hätten, daß er dann von neuen Resultaten der wissenschaftlichen Forschung spricht, von neuen Methoden und neuen Tatsachen? Tatsachen sind immer da und immer ist alles in ihnen enthalten, doch jedes Zeitalter bedarf anderer Griechen, eines anderen Mittelalters und einer anderen Renaissance. Jede Zeit wird sich die ihr notwendige schaffen und nur die unmittelbar aufeinander Folgenden glauben, die Träume der Väter seien Lügen gewesen, die man mit den eigenen neuen „Wahrheiten“ bekämpfen müsse. Aber die Wirkungsgeschichte der Dichtung verläuft auch in dieser Weise, und auch in der Kritik wird von den heute Lebenden das Weiterleben der Träume der Großväter kaum angetastet, noch das der früher Gestorbenen. So können die verschiedensten „Auffassungen“ der Renaissance friedlich nebeneinander leben, gerade so wie eine neue Phädra, oder ein Siegfried oder ein Tristan eines neuen Dichters die seiner Vorgänger immer unberührt lassen wird.

Freilich, es gibt eine Kunstwissenschaft und es muß auch eine geben. Und gerade die größten Vertreter des Essays können hier am wenigsten Verzicht leisten: was sie schaffen, muß auch Wissenschaft sein, wenn ihre Lebensvision einmal den Umkreis der Wissenschaft überschritten hat. Oft wird ihr freier Flug von den unberührbaren Tatsachen des trockenen Stoffes gebunden, oft verliert sie allen wissenschaftlichen Wert, weil sie doch

eine Vision ist und früher da ist, als die Tatsachen, mit denen sie darum frei und nach Willkür schaltet. Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst. Doch war der Anfang dieses Weges gewaltig, so groß, daß die spätere Entwicklung ihn nie ganz erreichte, sich ihm höchstens ein paar Mal annähern konnte. Selbstverständlich meine ich Platon, den größten Essayisten, der je gelebt und geschrieben hat, der dem unmittelbar vor ihm sich abspielenden Leben alles abrang und so keines vermittelnden Mediums bedurfte; der seine Fragen, die tiefsten, die je gefragt wurden, an das lebendige Leben anknüpfen konnte. Der größte Meister dieser Form war auch der glücklichste aller Schaffenden: der Mensch lebte in seiner unmittelbaren Nähe, dessen Wesen und Schicksal das paradigmatische Wesen und Schicksal für seine Form war. Vielleicht wäre es auch in den trockensten Aufzeichnungen dieses Paradigmatische geworden, nicht nur durch seine wundervolle Gestaltung — so stark war hier die Übereinstimmung dieses Lebens und dieser Form. Doch Platon traf Sokrates und durfte seinen Mythos gestalten, sein Schicksal als Vehikel für seine Fragen an das Leben über das Schicksal benutzen. Das Leben des Sokrates ist

aber das typische für die Form des Essays, so typisch, wie kaum ein anderes Leben für irgend eine Dichtungsart ist; mit der einzigen Ausnahme der Tragik des Ödipus. Sokrates lebte immer in den letzten Fragen, jede andere lebendige Wirklichkeit war so wenig lebhaft für ihn, wie seine Fragen für die gewöhnlichen Menschen. Die Begriffe, in die er das ganze Leben einfügte, durchlebte er mit der unmittelbarsten Lebensenergie, alles andere war nur ein Gleichnis dieser einzigen wahren Wirklichkeit, wertvoll bloß als Ausdrucksmittel dieser Erlebnisse. Die tiefste, die verborgenste Sehnsucht ertönt aus diesem Leben und es ist voll von heftigsten Kämpfen; doch die Sehnsucht ist die Sehnsucht bloß, und die Form, in der sie erscheint, der Versuch, das Wesen der Sehnsucht zu begreifen und es begrifflich festzuhalten, die Kämpfe aber nur Wortstreite, ausgefochten, um ein paar Begriffe bestimmter zu umgrenzen. Doch füllt die Sehnsucht das Leben ganz aus und die Kämpfe gehen immer ganz wörtlich auf Tod und Leben. Trotz allem aber ist es nicht die Sehnsucht, die das Leben auszufüllen scheint, das Wesentliche am Leben und diese Kämpfe auf Tod und Leben vermochte weder Tod noch Leben auszudrücken. Wenn dies möglich wäre, so wäre der Tod des Sokrates ein Martyrium oder eine Tragödie, wäre also episch oder dramatisch darstellbar, und Platon wufste genau, warum er jene Tragödie verbrannte, die er

in seiner Jugend geschrieben hatte. Denn das tragische Leben wird nur durch den Schluß gekrönt, der Schluß erst gibt allem Bedeutung, Sinn und Form, und gerade der ist hier immer willkürlich und ironisch: in jedem Dialog — und im ganzen Leben des Sokrates. Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen; von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhange mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluß, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluß, denn von innen wäre ein Abschließen unmöglich gewesen. Für Sokrates war jedes Geschehnis nur eine Gelegenheit, Begriffe klarer zu sehen, seine Verteidigung vor den Richtern nur ein Ad-absurdumführen schwacher Logiker — und sein Tod? Der Tod zählt hier nicht, er ist mit Begriffen nicht zu fassen und unterbricht den großen Dialog, die einzige wahre Wirklichkeit, gerade so brutal und nur von außen, wie jene rohen Erzieher das Gespräch mit Lysis unterbrachen. Eine solche Unterbrechung kann man aber nur humoristisch betrachten, sie hat ja gar zu wenig Zusammenhang mit dem, was sie unterbricht. Sie ist aber auch ein tiefes Lebenssymbol — und darum noch tiefer humoristisch — daß das Wesentliche immer von so etwas und so unterbrochen wird.

Die Griechen empfanden jede ihrer vorhandenen Formen als eine Wirklichkeit, als ein Lebendiges, nicht als eine Abstraktion. Darum sah schon Alkibiades klar (was viele Jahrhunderte später Nietzsche wieder scharf betonte), daß Sokrates eine neue Art von Mensch war, in seinem schwer-fälszbaren Wesen tief verschieden von allen Griechen, die vor ihm lebten. Sokrates hat aber auch — in diesem selben Gespräch — das ewige Ideal der Menschen seiner Art ausgesprochen, was weder die ungebrochen menschlich Empfindenden, noch die im tiefsten Wesen Dichterischen je verstehen werden: daß derselbe Mensch die Tragödien und die Komödien schreiben sollte; daß das Tragische und das Komische ganz vom gewählten Standpunkt abhingen. Der Kritiker hat hier sein tiefstes Lebensgefühl ausgesprochen: die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl, er hat den tiefsten anti-griechischen Gedanken formuliert.

Du siehst: selbst Platon war ein „Kritiker“, wenn auch diese Kritik bei ihm bloß — wie alles andere — nur eine Gelegenheit und ein ironisches Ausdrucksmittel ist. Für die Kritiker späterer Zeiten wurde dies der Inhalt ihrer Schriften, sie sprachen nur von Dichtung und Kunst und keinen Sokrates trafen Sie, dessen Schicksal ihnen als Sprungbrett zum Letzten dienen konnte. Doch schon Sokrates hatte diese Kritiker verurteilt. „Denn mich dünkt“, sagte er zu Protagoras, „ein Gedicht zum Gegen-

stand des Gesprächs zu machen, habe allzu viel Ähnlichkeit mit den Gastmählern ungebildeter und gemeiner Menschen . . . So bedürfen solche Unterhaltungen, wie die gegenwärtige, wenn Männer zugegen sind, wie die meisten unter uns sich zu sein rühmen, keiner fremden Stimmen und keiner Dichter . . .“

Zu unserem Glücke sei es gesagt: der moderne Essay spricht ja auch nicht von Büchern und Dichtern — aber diese Rettung macht ihn noch problematischer. Zu hoch steht er und zu vieles übersieht und verknüpft er, um die Darstellung oder Erklärung eines Werkes sein zu können; jeder Essay schreibt mit unsichtbaren Buchstaben neben seinen Titel die Worte: bei Gelegenheit von . . . Er ist also für ein hingebendes Dienen zu reich und zu selbständig geworden, zu geistig aber und zu vielgestaltig, um aus sich heraus eine Gestalt zu bekommen. Ist er nicht noch problematischer geworden und vom Lebenswert noch entfernter, als wenn er getreu über Bücher referieren würde?

Wenn etwas einmal problematisch geworden ist — und diese Denkungsart und ihre Darstellung wurde es nicht, sondern war es immer — so kann das Heil nur aus der äußersten Zuspitzung der Fragwürdigkeit, aus einem radikalen Bis-zu-Endegehen in jeder Problematik entspringen. Der moderne Essay hat den Lebenshintergrund verloren, der Platon und den Mystikern ihre Kraft gab und

auch der naive Glaube an den Wert des Buches und was darüber zu sagen ist, ist ihm nicht mehr gegeben. Das Problematische der Lage hat sich fast zu einer notwendigen Frivolität im Denken und im Ausdruck zugespitzt — bei den meisten Kritikern ist sie auch zur Lebensstimmung geworden. Dadurch aber zeigte sich, daß eine Rettung notwendig und darum möglich und darum wirklich wurde. Jetzt muß der Essayist sich auf sich selbst besinnen, sich finden und aus Eigenem Eigenes bauen. Der Essayist spricht über ein Bild oder ein Buch, verläßt es aber sogleich — warum? Ich glaube, weil die Idee dieses Bildes und dieses Buches übermächtig in ihm geworden ist, weil er darüber alles nebensächlich Konkrete an ihm gänzlich vergaß, es nur als Anfang, als Sprungbrett benutzte. Die Dichtung ist früher und größer, ist mehr und wichtiger, als alle Dichtungen: das ist die alte Lebensstimmung der Kritiker der Literatur, nur konnte sie bloß in unseren Zeiten zur bewußten werden. Der Kritiker ist in die Welt gesandt worden, um diese Apriorität über Großes und Kleines redend klar ans Licht treten zu lassen und zu verkünden, um mit den hier geschauten und errungenen Maßstäben der Werte jede einzelne Erscheinung zu richten. Die Idee ist früher da, als alle ihre Äußerungen, sie ist ein seelischer Wert, ein Weltbeweger und Lebensgestalter für sich: darum wird eine solche Kritik immer vom lebendigsten Leben sprechen. Die

Idee ist der Maßstab alles Seienden: darum wird der Kritiker, der „bei Gelegenheit“ von etwas Geschaffenem dessen Idee offenbart, auch die einzig wahre und tiefe Kritik schreiben: nur das Große, das Wahrhaftige kann in der Nähe der Idee leben. Wenn dieses Zauberwort ausgesprochen ist, so zerfällt alles Morsche, Kleine und Unfertige, es verliert seine usurpierte Wesenheit, sein falsch angemessenes Sein. Es muß gar nicht „kritisiert“ werden, die Atmosphäre der Idee genügt, um es zu richten.

Jedoch hier wird die Existenzmöglichkeit des Essayisten erst recht bis in die tiefsten Wurzeln hinein problematisch: nur durch die richtende Kraft der geschauten Idee rettet er sich aus dem Relativen und Wesenlosen — wer gibt ihm aber dieses Recht zum Gericht? Es wäre beinahe richtig zu sagen: er nimmt es sich; aus sich heraus erschafft er seine richtenden Werte. Aber nichts ist vom Richtigen durch tiefere Abgründe getrennt als sein Beinahe, diese schielende Kategorie eines genügsamen und selbstgefälligen Erkennens. Denn tatsächlich werden im Essayisten seine Maße des Richtens erschaffen, doch er ist es nicht, der sie zum Leben und zur Tat erweckt: es ist der große Wertbestimmer der Ästhetik, der immer Kommende, der noch nie Angelangte, der einzig zum Richten Berufene, der sie ihm eingibt. Der Essayist ist ein Schopenhauer, der die Parerga schreibt auf die Ankunft seiner (oder eines anderen) „Welt als Wille

und Vorstellung“ wartend; er ist ein Täufer, der auszieht, um in der Wüste zu predigen von einem, der da kommen soll, von einem, dessen Schuhriemen zu lösen er nicht würdig sei. Und wenn jener nicht kommt — ist er dann nicht ohne Berechtigung? Und wenn jener erscheint — ist er dadurch nicht überflüssig geworden? Ist er nicht durch diesen Versuch seiner Rechtfertigung ganz problematisch geworden? Er ist der reine Typus des Vorläufers und es scheint sehr fraglich, ob ein solcher, nur auf sich gestellt, unabhängig also von dem Schicksal seiner Verkündigung, einen Wert und ein Gelten beanspruchen darf. Den Leugnern seiner Erfüllung im großen, erlösenden System gegenüber ist sein Standhalten etwas ganz Leichtes: spielend überwindet stets jede wahre Sehnsucht jene, die träge im roh Gegebenen der Tatsachen und der Erlebnisse stecken bleiben; das Da-Sein der Sehnsucht genügt um diesen Sieg zu entscheiden. Denn sie entlarvt alles scheinbar Positive und Unmittelbare, enthüllt sie als kleine Sehnsucht und wohlfeiles Abschließen, weist auf das Maß und die Ordnung hin, die auch jene unbewusst erstreben, deren Sein sie nur, weil es ihnen unerreichbar dünkt, feige und eitel verleugnen. Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen, kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung, sein stärkstes Er-

reichen, wenn die große Ästhetik gekommen ist. Dann ist jede seiner Gestaltungen nur eine Anwendung des endlich unabweisbar gewordenen Maßstabes; er selbst ist dann etwas bloß Vorläufiges und Gelegentliches, seine Resultate sind schon vor der Möglichkeit eines Systemes nicht mehr rein aus sich zu rechtfertigen. Hier scheint der Essay in Wahrheit und gänzlich nur Vorläufer zu sein, und kein selbständiger Wert wäre hier für ihn erfindbar. Aber diese Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung und Ziel hat nicht bloß ein Ende, das zu erreichen ist, wodurch sie selbst dann aufgehoben und eine anmaßende Tautologie wird. Jedes wahre Ende ist ein wahrhaftiges Ende: das Ende eines Weges; und Weg und Ende sind zwar keine Einheit und stehen nicht als Gleiche nebeneinander geordnet, sie haben aber doch eine Koexistenz: das Ende ist undenkbar und unrealisierbar ohne das immer erneute Durchlaufen des Weges; es ist kein Stehen, sondern ein Ankommen, kein Ausruhen, sondern ein Erklimmen. So scheint der Essay als ein notwendiges Mittel zum letzten Ziel gerechtfertigt zu sein, als die vorletzte Stufe in dieser Hierarchie. Dies aber ist nur der Wert seiner Leistung, die Tatsache seiner Existenz hat noch einen anderen, selbständigeren Wert. Denn jene Sehnsucht wäre im gefundenen System der Werte erfüllt und also aufgehoben, sie aber ist nicht bloß etwas, das einer Erfüllung harret, sondern eine see-

liche Tatsache von eigenem Wert und Dasein: eine ursprüngliche und tiefe Stellungnahme zum Ganzen des Lebens, eine letzte, nicht mehr aufzuhebende Kategorie der Erlebnismöglichkeiten. Sie bedarf also nicht bloß einer Erfüllung, die sie ja aufheben würde, sondern auch einer Gestaltung, die sie — ihre eigenste und nunmehr unteilbare Wesenheit — zum ewigen Werte erlöst und errettet. Diese Gestaltung bringt der Essay. Denk an jenes Beispiel der Parerga! Es ist kein bloß zeitlicher Unterschied, ob sie vor oder nach dem System stehen: diese zeitlich-historische Differenz ist nur ein Symbol der Trennung ihrer Arten. Die Parerga vor dem System schaffen aus Eigenem ihre Voraussetzungen, erschaffen aus der Sehnsucht nach dem System die ganze Welt, um — scheinbar — ein Beispiel, einen Hinweis zu gestalten, sie enthalten immanent und unaussprechbar das System und seine Verwachsenheit mit dem lebendigen Leben. Sie werden also immer vor dem System stehen; auch wenn jenes schon realisiert wäre, wäre keines von ihnen eine Anwendung, sondern immer eine Neuschaffung, ein Lebendigwerden im wirklichen Erleben. Diese „Anwendung“ erschafft sowohl das Urteilende wie das Geurteilte, sie umkreist eine ganze Welt, um ein einmal Daseiendes in eben seiner Einmaligkeit ins Ewige hinaufzuheben. Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm (wie im System) sondern der Prozeß des Richtens.

Jetzt erst dürften wir die Anfangsworte niederschreiben: der Essay ist eine Kunstart, eine eigene restlose Gestaltung eines eigenen, vollständigen Lebens. Jetzt erst klänge es nicht widerspruchsvoll, doppelsinnig und wie eine Verlegenheit, ihn ein Kunstwerk zu nennen und doch fortwährend das ihn von der Kunst Unterscheidende hervorzuheben: er steht dem Leben mit der gleichen Gebärde gegenüber wie das Kunstwerk, doch nur die Gebärde, die Souveränität dieser Stellungnahme kann die gleiche sein, sonst gibt es zwischen ihnen keine Berührung.

Nur von dieser Möglichkeit des Essays wollte ich hier zu Dir sprechen, vom Wesen und von der Form dieser „intellektuellen Gedichte“, wie der ältere Schlegel die von Hemsterhuys nannte. Ob die Selbstbesinnung des Essayisten, die seit langer Zeit im Gange ist, eine Vollendung gebracht hat oder bringen kann: nicht hier ist der Ort, dies darzustellen oder darüber zu richten. Nur von der Möglichkeit war hier die Rede, nur von der Frage, ob der Weg, den dieses Buch zu gehen versucht, wirklich ein Weg ist; nicht aber davon, wer ihn bereits gegangen ist und wie er es getan hat. Am allerwenigsten: wie weit dieses Buch ihn gegangen: seine Kritik ist in der Anschauung, aus der es entstanden ist, in ganzer Schärfe und restlos enthalten:

Florenz, Oktober 1910.

Platonismus, Poesie und die Formen.

Rudolf Kassner

„Denn immer und überall bin ich Menschen begegnet, die außerordentlich gut ein Instrument spielten, ja in ihrer Weise auch komponierten und im Leben dann, draussen von ihrer Musik nichts wußten. Ist das nicht merkwürdig?“ Es gibt keine Schrift von Rudolf Kassner, aus der nicht offen, oder unter den Begleitstimmen verborgen, irgendwie diese Frage erklänge. Auch seine kleinste Rezension will darauf Antwort geben und in jedem Menschen, den er analysiert, (es sind zumeist Dichter, Kritiker, Maler) interessiert ihn nur das, betont er nur das, was zu diesem Probleme führt. Was dahin führt, wie einer im Leben war, wie sich Kunst und Leben zu einander verhalten, wie jedes das andere umformt, wie aus den beiden ein höherer Organismus hervorwächst, oder warum das unterbleibt. Ist Stil im Leben eines Menschen? Wenn ja, wie und worin offenbart er sich? Gibt es im Leben eine bis ans Ende reichende, dauernd tönende, starke Melodie, die alles notwendig macht, alles darin erlöst, in der alles Divergierende doch wieder zur Einheit strebt? In welchem Maße wird ein großes Lebenswerk einen in die Höhe treiben, und wo in der Kunst

wird es sich offenbaren, wenn einer ein großer, aus einem einzigen Metall gegossener Mensch ist?

Was für Menschen treten so in Kassners kritischen Werken auf? Schon dafs man diese Frage stellen kann, bestimmt — negativ — Kassners Platz unter den heutigen Kritikern. Er ist in der Reihe der Jetztlebenden der einzige aktive Kritiker; der einzige, der seine Altäre selber aufsucht, der selber auswählt, was er opfern will, damit er Geister nur solcher Menschen heraufbeschwöre, die seine Fragen beantworten können; er ist keine lichtempfindliche Platte für die vom Zufall ihm hingespielten Eindrucksmöglichkeiten. Kassner ist ein ganz souverän positiver Kritiker. Positiv in der Auswahl seiner Menschen: nie hat er Polemisches, nie auch nur Kritiken polemischer Stimmung geschrieben. Das Schlechte, das Unkünstlerische existiert für ihn einfach nicht, er sieht es gar nicht, geschweige denn, dafs er dagegen kämpfen möchte. Positiv in seiner Darstellung der Menschen: Mißlungenes interessiert ihn nicht, die Grenze auch nur insofern, als sie mit dem Wesen des Menschen unzertrennbar verbunden ist, nur insofern, als sie den negativen Pol seines höchsten Wertes bildet, als sie den Hintergrund darstellt zu der großen symbolischen Aktion des Lebens. Alles andere gleitet von den Menschen ab, wenn er sie anschaut. Er vermag mit so suggestiver Kraft, Dinge nicht zu sehen, dafs sein Blick die Menschen aus ihrer Hülse schält und wir von dem

Augenblick an die Hülse als Spreu empfinden und nur das als wichtig, was er als Kern betrachtet. Eine der Hauptkräfte Kassners liegt darin, daß er so vieles nicht sieht. Die Kategorien des täglichen Lebens und der schablonenhaften Geschichtsschreibung existieren für ihn einfach nicht. Wenn er zum Beispiel über Diderot spricht, sieht er nichts von den Enzyklopädisten, als den ihn die Literaturgeschichte hinstellt, sieht in ihm nicht den Begründer des bürgerlichen Dramas, nicht den Kün-der vieler neuer Anschauungen, unterscheidet nicht Diderots Theismus, Deismus und Atheismus, und vor seinem Blick verschwindet sogar die auch von Psychologen so oft betonte germanische Nebelhaftigkeit. Nachdem er dergestalt vor unseren Augen alle Banalität weggekehrt hat, baut er uns einen neuen Diderot auf, einen immer unruhigen, ewig suchenden, den ersten Impressionisten und Individualisten, für welchen jede Anschauung, jede Methode, nur Mittel ist, zu sich selbst zu gelangen oder andere zu verstehen, oder auch nur mit ihnen in Berührung zu kommen; welcher die ganze Welt überschätzt, weil das für ihn das einzige Mittel ist, sich selbst zu steigern; den Diderot, der voller Widersprüche steckt, der häufig schwatzt, der oft nur Phrasen macht und doch in einigen großen außer-gewöhnlichen Augenblicken — und nur in diesen — einen Stil findet, der im Rhythmus unserer Sehnsüchte fortlebt.

So wollen wir denn über Kassners Menschen sprechen. Zwei Menschentypen treten in seinen Schriften auf, die beiden Haupttypen aller in der Kunst lebenden Menschen: der schaffende Künstler und der Kritiker, oder — um Kassners Terminologie zu gebrauchen — der Dichter und der Platoniker. Scharf, mit konservativer, beinahe dogmatischer Entschiedenheit sondert er die beiden. Er ist ein Feind der modernen Empfindungseligkeit, der verwischten Grenzen, der zusammengewürfelten Stile, die es zulässig machen, das „Menschen mit Phantasie, denen Verse nicht leicht fallen, Gedichte in Prosa schreiben“. Denn jedem Seelentypus ist ein anderes Ausdrucksmittel adäquat: der Dichter schreibt in Versen, der Platoniker in Prosa und — das ist das Wichtigste — „die Poesie hat Gesetze, die Prosa keine“.

Der Dichter schreibt in Versen, der Platoniker in Prosa. Der eine lebt in dem Gesetzbau der strengen Sicherheit, der andere in den tausend Wirbeln und Gefahren der Freiheit; der eine in dem glänzenden und bezaubernden In-sich-Vollendetsein, der andere in den ewigen Wogen der Relativität; der eine: in seiner Hand hält er mitunter die Dinge und betrachtet sie so, zumeist aber fliegt er mit mächtigem Flügelschlage über sie empor; der andere: den Dingen ist er immer nahe und doch in Ewigkeit fern von ihnen, es scheint als könne er sie besitzen und doch muß er sich immer nach ihnen sehnen. Vielleicht stehen beide gleich heimat-

los und auferhalb des Lebens da, aber die Welt des Dichters ist (erreicht er auch nie die Welt des Lebens) doch absolute Welt, in der man leben kann; die Welt des Platonikers hat keine Substantialität. Der Dichter sagt entweder ja oder nein, er aber glaubt und zweifelt zugleich und im selben Augenblick. Das Los des Dichters kann tragisch sein, der Platoniker kann nicht einmal ein Tragödienheld werden, „er ist“, sagt Kassner, „ein Hamlet, dem nicht einmal ein Vater ermordet wurde“.

Es sind polare Gegensätze. Fast ergänzen sie einander. Aber während das Lebensproblem des Dichters darin besteht, den Platoniker nicht zu bemerken, bildet es für diesen das entscheidende Erlebnis, mit dem Dichter ins Reine zu kommen, zu dessen Bestimmung Worte zu finden. Dem echten Dichtertypus fehlen Gedanken, das heißt, wenn er Gedanken hat, sind es nur Stoffe, nur Rhythmusmöglichkeiten, gleich allem anderen nur Stimmen im Chor, sie begreifen nichts, sie verpflichten zu nichts; der Dichter vermag nichts zu lernen, denn der Dichter ist immer fertig und rund. Die Form des Dichters ist der Vers, das Lied, ihm löst sich alles in Musik auf. „Im Platoniker ist etwas lebendig, wofür er nirgends einen Reim findet“, er wird sich immer nach etwas sehnen, das er nicht erreichen darf. Auch bei ihm ist der Gedanke nur Rohstoff, nur ein Weg, auf dem er irgendwohin kommen kann, aber der Weg an sich bedeutet ihm.

das Äußerste, bedeutet das nicht weiter zerlegbare Faktum in seinem Leben, er entwickelt sich unaufhörlich und gelangt trotzdem niemals an ein Ziel. Was er sagen wollte, ist immer mehr — oder auch weniger — als das, was ihm zu sagen gegeben ward, und nur die stille Begleitung der verschwiegenen Dinge macht seine Schriften zur Musik. Nie kann er von sich alles sagen, nie kann er sich einem Ding völlig hingeben, nie sind seine Formen ganz ausgefüllt, oder sie fassen nicht mehr alles in sich; die Analyse, die Prosa ist seine Form. Der Dichter spricht immer über sich, gleichgültig, was er besingt; der Platoniker wagt es nie, laut über sich nachzudenken, nur durch die Werke der anderen kann er sein eigenes Leben erleben, durch das Verständnis der anderen nähert er sich seinem Selbst.

Der wirklich typische Dichter (nach Kassner dürfte man vielleicht nur Pindar, Shelley und Whitman ohne Einschränkung dazu zählen) ist nie problematisch, der wirkliche Platoniker ist es immer; was bei Menschen, die entschlossen sind, ihr Leben konsequent bis zu seinen äußersten Grenzen zu leben, in sehr tiefem Sinne dasselbe bedeutet. Zum Lebensproblem werden Ausdruck und Weg, Vers und Prosa erst dann, wenn die beiden Typen sich in einem Menschen vermengen, und dies muß mit fortschreitender Entwicklung unvermeidlich geschehen. So wird, um einige von Kassners Beispielen anzuführen, die griechische Tragödie bei Euripides, dem Schüler

des Sokrates, platonisch im Vergleich zu Aischylos, so formt sich bei Wolfram von Eschenbach das französische Ritterepos um und die entgegengesetzte Entwicklung geht von Platon her in der Richtung zum Christentum vor sich.

Worin besteht das Problem? Und wo liegt die Lösung? Bei den reinen Typen fallen Arbeit und Leben zusammen, oder genauer: nur das gilt aus ihrem Leben, nur das kommt in Betracht, was man darauf beziehen kann. Das Leben ist nichts, das Werk ist alles, das Leben ist lauter Zufall und das Werk ist die Notwendigkeit selbst. „Wenn Shelley dichtete“, schreibt Kassner, „verliefs er die Menschen“, und die Arbeit eines Pater, eines Ruskin, eines Taine sog aus ihrem Leben alle ihr vielleicht widerstrebenden Möglichkeiten auf. Ein Problem entsteht, wenn auf den weissen Glanz der Verse die ewige Ungewissheit des Platonikers einen Schatten zu werfen droht, wenn die Schwere seiner Distanzempfindungen ihr leichtes Schweben herabziehen will, wenn man fürchten muß, der heilige Leichtsinn des Dichters könnte die tiefen Schwankungen des Platonikers fälschen, sie ihrer Ehrlichkeit berauben. Bei solchen Menschen handelt es sich darum, eine Form zu finden, in deren Breite die auseinanderdrängenden Tendenzen Platz fänden, deren Reichtum sie zur Einheit zwingen könnte, der gerade ihre Fülle Kraft gäbe, die Tatsache, daß sie sie nicht zersprengt. Für solche Menschen bildet die eine

Richtung das Ziel und die andere die Gefahr, die eine den Kompaß, die andere die Wildnis, die eine das Werk, die andere das Leben. Und Kampf auf Leben und Tod wüthet zwischen beiden um den Sieg; um einen Sieg, der die zwei kämpfenden Lager vereinige, der aus der Schwäche der besiegten Kräfte, aus ihrem Gebrechen Vorzüge schaffe; ein Kampf darum so gefahrvoll, weil gegebenenfalls einmal das eine Extrem sich mit den anderen kompensieren und aus der Auflösung der Dissonanzen leere Mittelmäßigkeit entstehen könnte.

Die wirkliche Auflösung kann nur die Form geben. Nur in der Form („das einzig Mögliche“ ist ihre kürzeste Definition), nur in der Form wird aus jeder Antithese, aus jeder Tendenz Musik und Notwendigkeit. Und weil der Weg jedes problematischen Menschen zu der Form führt, als zu jener Einheit, die das größte Maß an auseinanderstrebenden Kräften in sich binden kann, darum steht am Ausgang dieses Weges der Mensch, der formen kann, der Künstler, in dessen Form Dichter und Platoniker einander gleich werden.

Hinaus aus den Zufälligkeiten! Das ist das Ziel, dahin mühten sich Werther und Friedrich Schlegel und Benjamin Constants Adolphe (nach Kassner Kierkegaards Vorläufer) und sie alle waren schön und interessant und aus echtem Holz geschnitzt, im ersten Akte ihres Lebens, wo es noch genügte, interessant, eigenartig und geistreich zu

sein; sobald sie aber zu dem allgemeinen, dem Vorbildschaffenden Leben sich hinmühten (auch das sind nur andere Worte für den Begriff Form), zerfielen oder verflachten sie, sie wurden Selbstmörder oder sie verkamen innerlich. Kierkegaard aber gelangte zu einer hohen glaubensstrengen, auf platonistischer Grundlage ruhenden Lebenseinrichtung, und um dahin zu gelangen, mußte er in sich den Ästheteten, den Poeten besiegen; all dessen Eigenschaften mußte er zu Ende erleben, um sie dann hier einschmelzen zu können. Für ihn war das Leben das, was für den Poeten die Dichtung ist und der in ihm verborgene Dichter wie lockender Sirenenklang des Lebens. Gerade den entgegengesetzten Weg ging Robert Browning. Seine niemals haltmachende Natur fand nirgends im Leben einen fixen Punkt; es gab keinen Ausdruck, den er für endgültig zu halten gewagt hätte, keine Schrift, in der Platz gefunden hätte, was er lebte und fühlte; bis er schließlich in einem eigenartigen abstrakt-lyrischen und impressionistisch-abstrakten psychologischen Drama (oder sagen wir: in Dramenfragmenten, in Monologen und Situationen) seinem Platonismus die Musik fand, die Lyrik der seltenen, der großen Augenblicke, durch welche das rein Zufällige seines Lebens symbolisch und notwendig wurde. So vereinigt das Artistentum Baudelaires den Menschen, der wenig, beinahe nichts ist und nirgend hingehört, mit dem Dichter, der alles und

ewig ist und auch nirgend hingehört. So wächst in Rossettis Leben die Kunst hinein und ursprünglich rein künstlerische, stilistische Forderungen wandeln sich in Lebensgefühle um. So wächst Keats' Leben dadurch, daß er sein eigenes Dichtertum ganz und gar zu Ende denkt und in der Askese eines Heiligen um seinetwillen dem Leben entsagt, über seine Dichtung hinaus und die beiden vereint (das Leben hier als Hintergrund der Verse) bringen eine neue Einheit höheren Ranges zustande.

Von den Zufälligkeiten zur Notwendigkeit, das ist der Weg jedes problematischen Menschen; dahin zu gelangen, wo alles notwendig wird, weil alles das Wesen des Menschen ausdrückt, nichts als das und das vollkommen und restlos; wo alles symbolisch wird, wo alles, wie in der Musik, nur das ist, was es bedeutet, und nur das bedeutet, was es ist.

Die Form des Dichters schwebte über seinem Leben, der des Platonikers mußte das Leben immer entgleiten; die Form des Künstlers hat alle Schatten in sich aufgesogen und hat durch solches Trinken der Finsternisse ihren Glanz zu höherer Intensität gesteigert. Nur in der Form des Künstlers kann zwischen dem schwer hinschreitenden Schwanken des Platonikers und dem schwerelosen Pfeifluge des Dichters Gleichgewicht geschaffen werden; in der Form des Künstlers wächst aus der Dichtung der stets verborgene Gegenstand der ewigen Sehnsucht des Platonikers hervor: die Sicherheit, das

Dogma — und der Platonismus trägt in die göttlich einstimmigen Lieder des Dichters die Vielfarbigkeit des Lebens hinein.

Vielleicht besteht das Leben als Realität nur für den, dessen Gefühle nach diesen zwei Seiten hin dissonieren. Vielleicht ist Leben nur ein Wort und bedeutet für den Platoniker seine Möglichkeit Dichter zu sein, für den Poeten aber den Platonismus, der verborgen in seiner Seele liegt, und leben könnte nur der, in dem diese beiden Elemente sich so mengen, daß aus ihrer Verbindung Form hervorzunehmen kann.

* * *

Kassner ist einer der am stärksten platonistischen Schriftsteller der Weltliteratur. Unglaublich stark, aber unglaublich versteckt und in wilde Ironien gewickelt, durch starre Aufstellungen verhüllt, lebt in ihm die Sehnsucht nach der Gewißheit, nach den Mafsen, nach dem Dogma. Und erhaben ist sein Zweifeln und Schwanken, das jedes Mafs aus seiner Hand fallen läßt und ihm verbietet, die Menschen gefaßt in die dekorative Harmonie der großen Synthese, nicht aber in der scharfen Beleuchtung der Isoliertheit zu schauen. Kassner sieht Synthesen gleichsam nur mit geschlossenen Augen; wenn er die Dinge anschaut, sieht er so viel, so feine Details, so viel nie mehr Wiederholbares, daß dabei jedes Zusammenfassen als Lüge, als bewusste Fälschung

erscheinen muß. Und dann folgt er dennoch seiner Sehnsucht, er schließt die Augen um die Dinge zusammen — in den Valeurs — zu sehen, aber seine Ehrlichkeit zwingt ihn sofort, sie wiederum anzuschauen und da sind sie schon wieder gesondert, isoliert, luftlos. Das Schwanken zwischen diesen beiden Polen bestimmt Kassners Stil. Schön sind die Augenblicke des Anschauens, wenn die geahnten Synthesen sich mit realen Inhalten füllen, die Tatsachen aber noch einen Augenblick in den Valeurs bleiben, noch nicht stark genug sind, um die geträumten Zusammenhänge zu sprengen. Und schön sind auch die Momente des Augenschließens, wenn die wunderbar detailliert geschauten Dinge in die unendliche Tänzerreihe eines Märchensaalfrieses eintreten: noch leben sie, aber nur mehr als Symbole, als Dekorationen. Kassner ist der Schwärmer der großen Linie, aber ein für allemal auch — aus Gewissenhaftigkeit — Impressionist. Diese Zweiheit erzeugt die glühenden Intensitäten und gleichzeitig die undurchdringlichen Nebel seines Stils.

Wir sagten: die Welt des Platonikers hat keine Substantialität. Die vom Dichter geschaffene Welt bleibt immer real, selbst wenn sie aus Träumen gewoben ist, denn ihr Stoff ist einheitlicher und lebendiger. Die Schöpfung des Kritikers geschieht so, wie wenn ein homerischer Held mit dem Blute eines Opferlammes für kurze Zeit den Schatten eines

anderen, eines im Hades schmachtenden Helden zu scheinbarem Leben erweckt. Und zweier Welten Bewohner stehen einander gegenüber, ein Mensch und ein Schatten, und der Mensch will nur ein Ding von ihm erfahren und der Schatten kam, nur eine Antwort zu geben, auf die Erde wieder, und nur für die Dauer des Ineinanderklingens von Frage und Antwort existiert ein jeder für den anderen. Nie schafft der Platoniker einen Menschen, weil der ohnehin schon irgendwo zum Leben erstanden war, unabhängig von seinem Willen und seiner Kraft, er kann nur die Schatten heraufbeschwören und Antwort heischen auf eine Frage (nur darin ist der Kritiker völlig souverän), deren Bedeutsamkeit der Gefragte vielleicht nie geahnt hatte.

Der Platoniker ist Seelenzergliederer, nicht Menschenschöpfer. Hofmannsthal scheidet in einem seiner Dialoge (Balzac spricht es aus) die Menschen in zwei Arten: die eine ist auskristallisiert zur Lebensfähigkeit im Drama, die andere im Epos, so daß man sich Menschen vorstellen könnte, die in dem einen zu leben vermöchten, in dem anderen nicht. Vielleicht könnte man durch alle literarischen Kunstformen diese Unterscheidungen fortführen und nach den einzelnen Kunstformen die Gradskala der Lebensfähigkeit aufstellen. Sicher ist, daß, stünde das Drama an dem einen Ende der Reihe, der Essay (um mit einem Wort alle Schriften des Platonikers zu kennzeichnen) am anderen Ende stehen müßte.

Und dies ist keine Schulgliederung, sie hat tiefe seelische Gründe. Balzac spricht in eben demselben Dialog auch den Grund aus: er nämlich glaube nicht an die Existenz von Charakteren, während Shakespeare daran glaube; ihn interessierten nicht Menschen, sondern lediglich Schicksale. Und in einem der letzten Dialoge Kassners spricht einer dem anderen den Charakter ab, denn sein Gedächtnis sei übertrieben gut, er vertrage es nicht, daß etwas sich wiederhole, jede Wiederholung empfinde er falsch, als dumm, als überflüssig, als unnütz. Und doch gibt es keine Wertung und keine Möglichkeit zu leben ohne Wiederholung. Fügen wir noch eines hinzu, um auch den technischen Grund der Sache zu beleuchten: Kerr erwähnt bei Gelegenheit von Hauptmanns „Rotem Hahn“, daß bei dem Schuster Fielitz, dem alten Halunken, dieser prachtvoll gesehene Zug, wie er sich im Interesse der Flotte exponiere, nicht wirke. Darum wirkt es nicht, weil Hauptmann es nur einmal berührt, nicht wiederholt, und so natürlich es auch sein mag, daß es im Laufe der Handlung nur einmal erwähnt wird, ruft es doch den Eindruck des Aufgeklebten hervor. Denn ein dramatischer Charakter ist undenkbar ohne dauernde Eigenschaften; in der Perspektive des Dramas sehen wir einfach den Menschen nicht, der keine dauernden Eigenschaften hat, seine Augenblicklichkeiten haben wir im folgenden Augenblick schon vergessen. Die Wiederholung eines Zuges aber

ist weiter nichts als das technische Äquivalent des tiefen Glaubens an die Beständigkeit von Eigenschaft und Charakter. Der Platoniker, mit anderen Worten sagten wir es schon, glaubt nicht an Wiederholungen, an diese seelischen und zugleich technischen Hauptforderungen der Charakterschöpfung.

Darum leben anscheinend die Menschen seiner Essays und nicht die seiner Novellenexperimente. Ich sehe bei Kassner die Brownings, ich sehe seinen Hebbel, seinen Kierkegaard, seinen Shelley und seinen Diderot, aber von Adalbert von Gleichen und Joachim Fortunatus sehe ich nichts. Ich erinnere mich an manches, was sie gedacht und geschaut haben, aber sie sind nicht mit sinnlichen, sichtbaren und hörbaren Vorstellungen in mir verbunden. Ich sehe sie nicht. Die Brownings sehe ich lebendig vor mir, — aber vielleicht sind es auch nur ihre Schatten, vielleicht können Kassners Worte nur das eine suggerieren, daß die aus den Büchern heraufbeschworenen Schatten ihre im Leben gebrauchte Armatur anlegen, die Gesten ihres Lebens beibehalten, sein Tempo und seinen Rhythmus; vielleicht ist es nur Geisterbeschwörung, was einen Moment lang wie Menschenschöpfung aussah.

Das ist gewiß: Browning mußte schon einmal gelebt haben, sollte Kassner versuchen, ihn zu neuem Leben zu erwecken. Für Goethe brauchte ein Egmont oder ein Tasso nicht wirklich irgendwann zu existieren, noch für Swinburne, der doch

kein starker Menschenformer war, eine Maria Stuart, während bei dem Platoniker Pater Watteau, im Tagebuche eines Mädchens dargestellt, intensiv vor uns lebt und das tagebuchführende Mädchen selbst in Nebel zerfließt. Es ist darum nicht wahr, daß die beiden gleichförmig schaffensbegabten Künstlertypen durch den Einfluß eines äußerlichen Grundes der eine den Essay, der andere — sagen wir — das Drama zu seiner Ausdrucksform wählt. Jeder wird, wenn er ein wirklicher Künstler ist, nach dem Grade seiner eigenen Fähigkeit zu leben (oder vielleicht passender: Menschen zu schaffen), seine Kunstform finden. Darum muß der Platoniker, wenn er von sich sprechen will, durch die Schicksale anderer hindurch und zwar solcher, in denen das Gegebene, das aus dem Leben bereits Gebildete, das ewig Unabänderliche besonders reich ist, zu den verborgensten Intimitäten seiner eigenen Seele gelangen; denn sein alles zergliedernder Blick kann nur an so starken Realitäten haftend im gewissen Grade Menschen aus Fleisch und Blut sehen. Manchmal ist mir so, als ob die Ehrlichkeit des echten Kritikers, die geradezu darnach trachtet, mit ihrem Modell nicht eigenwillig umzugehen, es vielmehr um jeden Preis so zu zeichnen, wie es tatsächlich existierte, aus der tiefen Erkenntnis der eigenen Grenzen entstanden ist. Er, der nur Übergänge zu konstruieren vermag, kommt dem Schaffen umso näher, je mehr unbestreitbare Realität und je fester sie ihn bindet.

Noch einmal: der Dichter und der Platoniker sind polare Gegensätze. Jeder Platoniker spricht seine bedeutsamsten Worte aus, wenn er über den Dichter schreibt. Und vielleicht gibt es eine mystische Gesetzmäßigkeit, die bestimmt, welchem Kritiker dieser oder jener Dichter zugeordnet sein wird, über den er so sprechen kann. Vielleicht bestimmt der Mischungsgrad von Poesie und Platonismus für beide, wer in diesem Sinne stets des anderen psychologischer Antipode sein wird; vielleicht ist in einem mystisch-mathematischen Sinn die Summe von Platonismus und Dichtung in den beiden immer konstant, so nämlich, daß einer den reinen, von allem Platonismus freien Dichter, den Seher, um so tiefer lieben und werten kann, je reiner er selbst Platoniker ist. Und vielleicht kommt es daher, daß ich unter allen Schriften Kassners die über Shelley für die subtilst lyrische halte, über Shelley, der sogar einem so reinblütigen Platoniker wie Emerson nicht viel bedeutete. Seine klingendsten, beschwingtesten und zieltreffendsten Worte findet er, da er über ihn spricht, und vielleicht weil er in allem so sehr, so unabsehbar weit von ihm entfernt ist, darum spricht er vielleicht auch von sich, wenn er den Stil Shelleys beschreibt. „Sie sind“, schreibt er von Shelleys Bildern, „wie aus Licht, Luft und Wasser gewoben, die Farben sind die des Regenbogens, ihr Ton der des Echos, ihre Dauer, wenn ich so sagen

darf, die der auf- und abschäumenden Welle.“
Schöner und besser kann man Shelleys Stil nicht
charakterisieren, — aber auch den Kassners nicht.
Denn er ist auch der seine; doch bei Shelley gab
es keine Schatten und bei Kassner ist nichts als
das dunkle Leuchten von Schatten.

1908.

61

Das Zerschellen der Form am Leben

Sören Kierkegaard und Regine Olsen

Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold Lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal — yet do not grieve;
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

Keats: Ode on a Grecian Urn.

1

Der Lebenswert einer Geste. Anders gesagt: der Wert der Form im Leben, der lebensschaffende, lebensteigernde Wert der Formen. Die Geste ist nur jene Bewegung, die das Eindeutige klar ausdrückt, die Form der einzige Weg des Absoluten im Leben; die Geste ist das einzige, was in sich selbst vollendet ist, ein Wirkliches und mehr als bloße Möglichkeit.

Die Geste allein drückt das Leben aus, — aber kann man ein Leben ausdrücken? Ist nicht das die Tragödie aller Lebenskunst, daß sie aus Luft ein Kristallschloß aufbauen, daß sie die luftigen Möglichkeiten der Seele zu Wirklichkeiten schmieden will, daß sie zwischen Menschen, durch das Begegnen und Scheiden von Seelen hin, die Brücke ihrer Formen bauen will? Kann es überhaupt Gesten geben; hat aus der Perspektive des Lebens der Formbegriff überhaupt einen Sinn?

Kierkegaard sagte einmal, die Wirklichkeit stehe

in keinem Zusammenhang mit den Möglichkeiten, und trotzdem baute er sein ganzes Leben auf einer Geste auf. Jede Schrift, jeder Kampf, jedes Abenteuer von ihm ist irgendwie ein Hintergrund zu dieser Geste, geschah vielleicht nur, um sie mit desto schärferer Reinheit aus den ungeordneten Vielfältigkeiten des Lebens hervortreten zu lassen. Warum tat er das? Wie konnte er es tun? Gerade er, der schärfer als alle anderen die Tausendseitigkeit und tausendfältige Wendbarkeit jedes Motives sah; er, der so hell sah, wie jede Sache in die andere als in ihr Gegenteil übergeht, und wie sich, wenn wir wirklich hinschauen, zwischen den kaum unterscheidbaren Übergängen unüberbrückbare Schluchten auftun. Warum tat er es? Vielleicht weil die Geste ein urkräftiger Lebensbedarf ist; vielleicht, weil der Mensch, der „ehrlich“ sein will (eines von Kierkegaards häufigsten Worten) dem Leben die Eindeutigkeit abzwängen, diesen ewig gestaltwechselnden Proteus so stark anpacken muß, daß er sich nicht mehr rühren kann, wenn er ihm einmal den Spruch offenbart hat. Die Geste ist vielleicht — um mich der Dialektik Kierkegaards zu bedienen — das Paradox; der Punkt in dem Wirklichkeit und Möglichkeit sich schneiden, Materie und Luft, Endliches und Unbegrenzt, Form und Leben. Oder noch genauer und noch näher zu Kierkegaards Terminologie: die Geste ist der Sprung, mit dem die Seele aus dem einen in das andere gelangt, der Sprung mit dem

sie die immer relativen Tatsachen der Wirklichkeit verläßt, um die ewige Gewifsheit der Formen zu erreichen. Die Geste ist mit einem Wort jener einzige Sprung, mit dem das Absolute sich im Leben zum Möglichen verwandelt. Die Geste ist das grofse Paradox des Lebens, denn nur in ihrer starren Ewigkeit hat jeder wegschwindende Augenblick des Lebens Platz und wird in ihr zur wahren Wirklichkeit.

Und wer mit dem Leben nicht nur spielt, der braucht die Geste, damit ihm sein Leben wirklicher werde, als dieses vielseitig drehbare Spiel . . .

Aber gibt es in Wahrheit dem Leben gegenüber eine Geste? Ist es nicht Selbstbetrug — wenn auch heroisch schöner Selbstbetrug — zu glauben, dafs in einer Tat, in einem Hinwenden, in einem Abwenden, das Wesen der Geste gegeben sei: starr wie Stein und doch alles mit unwandelbarer Kraft in sich verschliefsend?

2

Im September 1840 geschah es, dafs Sören Aaby Kierkegaard, magister artium, sich mit Regine Olsen, der achtzehnjährigen Tochter des Etatsrats Olsen verlobte. Kaum ein Jahr danach löste er die Verlobung auf. Er reiste nach Berlin und als er nach Kopenhagen zurückkehrte, lebte er dort als bizarrer Sonderling; durch seine eigentümliche Lebensführung wurde er zur ständigen Figur der Witzblätter und seine

Schriften — unter Pseudonymen erschienen — fanden zwar, weil sie geistreich waren, einige Bewunderer, wurden aber wegen ihres „sittenlosen“ und „frivolon“ Inhaltes von den allermeisten gehafst. Seine späteren Schriften verschafften ihm schon offenere Feinde, nämlich die ganze herrschende protestantische Kirche, und mitten im harten Kampfe, den er gegen sie foht — er stritt für die Behauptung, daß die ganze heutige Gemeinde nicht christlich wäre, es vielmehr geradezu unmöglich machte, daß irgend jemand noch Christ sein könnte — starb er.

Regine Olsen hatte schon mehrere Jahre vorher einen ihrer früheren Verehrer zum Manne genommen.

3

Was ist hier geschehen? Unermesslich ist die Zahl der Erklärungen und jede neu erschienene Schrift, jeder Brief, jedes Tagebuchblatt Kierkegaards hat die Erklärungen erleichtert und hat es einem zugleich schwerer gemacht, das Geschehene zu verstehen und nachzufühlen, was es im Leben Sören Kierkegaards und Regine Olsens bedeutet hat.

Kassner, der in unvergeßlichen und unübertrefflichen Worten von Kierkegaard spricht, winkt jeder Erklärung ab. „Kierkegaard,“ schreibt er, „hat sein Verhältnis zu Regine Olsen gedichtet und wenn ein Kierkegaard sein Leben dichtet, so tut er es nicht

um die Wahrheit zu verbergen, sondern um sie überhaupt sagen zu können.“

Es gibt keine Erklärung, denn was da ist, ist mehr als eine Erklärung, ist eine Geste. Kierkegaard hat gesagt: ich bin schwermütig; er hat gesagt: ich war um eine ganze Ewigkeit zu alt für sie; er hat gesagt: es ist meine Sünde, daß ich sie mit mir riß in den großen Strom; er hat gesagt: wenn mein Leben nicht eine große Pönitenz wäre, wenn nicht bei mir die *vita ante acta* wäre, dann . . .

Und er liefs Regine Olsen stehen und sagte, er liebe sie nicht, er habe sie niemals wirklich geliebt, er sei ein Mensch, für dessen spielerischen Geist jeder Augenblick neue Menschen und neue Verhältnisse bringen müsse. Ein großer Teil seiner Schriften verkündet mit lauter Stimme diese Worte und wie er sprach und wie er lebte, das alles geschah, um dieses eine zu unterstreichen, um den Glauben daran in Regine zu verstärken.

. . . Und Regine nahm einen der früheren Verhehrer zum Mann und Sören Kierkegaard schreibt derlei in sein Tagebuch: „Heute sah ich ein schönes Mädchen, das interessiert mich nicht. Kein Ehemann kann seiner Frau treuer sein, als ich ihr bin.“

4

Die Geste: unzweideutig zu machen das Unklärbare, das aus vielen Gründen geschah und sich

in seinen Folgen weit verzweigte. Sich so entfernen, daß nichts als Leid daraus entstehe, nichts als Tragödie — wenn schon die Begegnung der beiden tragisch werden mußte — nichts vielleicht als ein Zusammenbruch, aber nur kein Wanken, nur kein Zerfließen der Wirklichkeit zu Möglichkeiten. Wenn für Regine Olsen das verloren gehen mußte, was ihr das Leben zu bedeuten schien, dann sollte es auch alle Bedeutsamkeit in ihrem Leben verlieren; wenn der, den Regine Olsen liebte, sie verlassen mußte, dann sollte, der sie verließ, ein Schuft und ein Verführer sein, damit ihr jeder Weg ins Leben offen stünde. Und weil Sören Kierkegaard aus Pönitz das Leben verlassen mußte, sollte seine Pönitz noch größer werden durch die ritterlich aufgesetzte Sündermaske, die seine eigentliche Sünde verhüllt.

Sören Kierkegaard bedurfte der Verheiratung von Regine Olsen. „Gut hat sie,“ schreibt er, „die Pointe verstanden, daß sie heiraten muß.“ Er brauchte das, damit in diesem Verhältnis nichts Ungewisses, nichts Schwankendes bliebe, keine Möglichkeit mehr, nur das: der Verführer und das verlassene Mädchen. Aber das Mädchen tröstet sich und findet ins Leben zurück. Unter der Maske des Verführers steht dort der Asket, der aus Askese freiwillig in dieser Geste erstarrte.

Der Wandel des Mädchens stellt in gerader Linie die Fortsetzungen seines Anfanges dar. Hin-

ter der starr lächelnden Maske des Verführers steht ebenso starr das wirkliche Antlitz des Asketen. Die Geste ist rein und drückt alles aus. „Kierkegaard hat sein Leben gedichtet.“

5

Dereinzig wesentliche Unterschied zwischen Leben und Leben besteht darin, ob eines absolut ist oder blofs relativ; ob die einander ausschließenden Gegensätze in scharfen Linien und für alle Zeit voneinander gesondert sind oder nicht. Dies ist der Unterschied, ob die Lebensprobleme in der Form von „entweder — oder“ aufgeworfen sind, oder ob „sowohl als auch“ der wirkliche Ausdruck dafür ist, wenn sich die Wege einmal zu verzweigen scheinen. Kierkegaard sagt immer: ich will ehrlich sein, und diese Ehrlichkeit konnte nicht weniger bedeuten, als die Pflicht — im reinsten Sinne des Wortes — nach dichterischen Prinzipien sein Leben zu leben; die Pflicht der Entscheidung und die Pflicht des Bis-ans-Ende-Gehens auf jedem Wege und an jedem Scheideweg.

Aber wenn der Mensch um sich schaut, sieht er nicht Wege und Scheidewege, findet er nirgends scharf voneinander getrennte Gegensätze; alles fließt und verwandelt sich ineinander. Nur wenn wir unsere Augen von etwas abgewendet haben und viel später wieder hinsehen, dann ist aus dem Einen ein Anderes

geworden; vielleicht nicht einmal dann. Doch der tiefste Sinn von Kierkegaards Philosophie ist der: unter den unaufhörlich schwankenden Übergängen des Lebens fixe Punkte zu setzen und absolute Qualitätsunterschiede im verschmelzenden Chaos der Nuancen. Und die als verschieden befundenen Dinge so eindeutig und so tief unterschieden hinzustellen, daß, was sie einmal getrennt hat, durch keine Übergangsmöglichkeit je wieder verwischt werden kann. So bedeutet die Ehrlichkeit Kierkegaards folgende Paradoxie: was nicht bereits zu einer neuen Einheit, die alle einstmaligen Unterschiede endgültig aufhebt, verwachsen ist, das bleibt für ewig von einander getrennt. Man muß von den unterschiedenen Dingen eines wählen, man darf nicht „Mittelwege“ finden, nicht „höhere Einheiten“, die die „nur scheinbaren“ Gegensätze auflösen könnten. So gibt es nirgends ein System, denn ein System kann man nicht leben, denn das System ist immer ein Riesenschloß, sein Schöpfer aber kann sich nur in einen bescheidenen Winkel zurückziehen. Das Leben hat niemals Platz in einem logischen Gedankensystem und so betrachtet, ist sein Ausgangspunkt immer willkürlich und, was es aufbaut, nur in sich geschlossen und aus der Perspektive des Lebens nur relativ, nur eine Möglichkeit. Es gibt für das Leben kein System. Nur das Einzelne existiert im Leben, nur das Konkrete. Existieren heißt soviel wie Unterschiedensein. Und das Absolute, das Übergangslose, das

Eindeutige ist nur: das Konkrete, die einzelne Erscheinung. Die Wahrheit ist nur subjektiv — vielleicht; aber ganz gewifs ist Subjektivität die Wahrheit; das einzelne Ding ist das einzig Seiende; der Einzelne ist der wirkliche Mensch.

So gibt es im Leben ein paar grofse typische Möglichkeitskreise, in Kierkegaards Sprache die Stadien: das ästhetische, das ethische, das religiöse Stadium. Und jedes ist mit übergangsloser Schärfe von dem anderen geschieden und die Verbindung zwischen ihnen ist das Wunder, der Sprung, die plötzliche Metamorphose des ganzen Wesens eines Menschen.

6

Darin also besteht Kierkegaards Ehrlichkeit: alles scharf gesondert zu sehen, das System vom Leben, den einen Menschen vom anderen, das eine Stadium vom anderen. Das Absolute im Leben zu sehen und keine flachen Kompromisse.

Aber ist es nicht ein Kompromiss, das Leben ohne Kompromisse zu sehen? Ist nicht solches Festnageln der Absolutheit vielmehr ein Ausweichen vor dem Zwang, alles anzusehen? Ist nicht das Stadium auch eine „höhere Einheit“, ist nicht das Leugnen eines Lebenssystems erst recht auch ein System, und ist der Sprung nicht nur ein plötzlicher Übergang? Steckt nicht doch eine strenge Scheidung hinter jedem Übereinkommen und ein Kompromiss hinter seiner

wildesten Leugnung? Kann man ehrlich sein dem Leben gegenüber und seine Geschehnisse ins Dichterische stilisieren?

7

Die innere Ehrlichkeit dieser Trennungsgeste kann nur darin bestehen, daß alles Regine Olsens zu Liebe geschehen ist. Und die Briefe und die Tagebuchblätter sind voll damit, dass Regine hätte zugrunde gehen müssen, wenn sie zusammengeblieben wären. Denn das finstere Schweigen seiner furchtbaren Schwermut hätte auch durch Regines leichtes Lachen nicht gebrochen werden können, verstummt wäre dieses Lachen und mit müder Schwere wäre ihre fliegende Leichtigkeit zur harten Erde gestürzt. Niemand hätte von diesem Opfer einen Nutzen gehabt. Und so war es seine Pflicht (was es ihn auch vom Standpunkt des menschlichen Glückes, der menschlichen Existenz gekostet haben mag) Regine Olsens Leben zu retten.

Aber es fragt sich, ob er nur Regine Olsens Leben gerettet hat. Es fragt sich, ob das, was seiner Meinung nach ihre Trennung notwendig machte, nicht ein für notwendig befundener Teil seines eigenen Lebens war? Gab er nicht einen vielleicht erfolgreichen Kampf gegen seine große Schwermut auf, weil er diese Schwermut liebte, weil er sie mehr liebte als alles andere und ohne sie nicht hätte leben können?

„Mein Kummer — is my castle,“ schreibt er einmal, und an einer anderen Stelle (dies sind nur wenige Beispiele für viele) „in meiner großen Schwermut habe ich doch das Leben geliebt, denn ich habe meine Schwermut geliebt.“ Und über Regine und sich: „Sie also wäre ruiniert und mich hätte sie vermutlich auch wieder verpfuscht, denn ich hätte mich beständig an ihr verheben müssen. Ich war für sie zu schwer, sie war für mich zu leicht, aber beides kann ganz richtig dazu führen, sich zu verheben.“

Es gibt Menschen, für die — damit sie groß werden können — alles, was nur ein wenig an Glück und Sonnenschein erinnert, ewig verboten sein muß. Karoline schreibt einmal über Friedrich Schlegel: „Denn manche gedeihen in der Unterdrückung, dahin gehört Friedrich — es würde nur seine beste Eigentümlichkeit zerstören, wenn er einmal die volle Glorie des Siegers genösse.“ Und Robert Browning schrieb die Tragödie der Friedrich Schlegel in der traurigen Geschichte des Chiappino, der stark und edel, fein und tiefführend war, so lange er immer im Schatten stand und all sein Leben nur Unseligkeit und fruchtlose Sehnsucht bedeutete. Den aber sein Mißgeschick höher emporwarf, als es je seine Träume gehofft hatten, die törichten Beschwerden über seine Zurückgesetztheit. Da wurde er leer und seine zynischen Worte verschleiern nur mit Mühe den Schmerz über das Bewußtsein seiner Leere, die mit dem „Glücke“

gekommen war (die Tragödie einer Seele hat Browning diesen Zusammenbruch genannt.)

Vielleicht hat Kierkegaard das gewußt, vielleicht hat er gefühlt, daß es so ist. Vielleicht hat sein heftig wirkender Schaffensinstinkt, den seine Schmerzen sofort nach der Trennung in ihm auslösten, schon von vornherein diese einzig mögliche Auslösung für sich gefordert. Vielleicht wußte etwas in ihm, daß das Glück — wenn es erreichbar war — ihn lahm gemacht hätte und unfruchtbar für alle Zeit. Vielleicht fürchtete er sich davor, daß das Glück nicht unerreichbar wäre, daß Regines Leichtigkeit seine große Schwermut doch hätte erlösen können, und daß sie beide glücklich geworden wären. Aber was wäre aus ihm geworden, hätte das Leben ihm die Schwermut genommen?

8

Kierkegaard ist der sentimentale Sokrates „Lieben ist das einzige, worauf ich mich verstehe,“ sagte er, Sokrates wollte die liebenden Menschen nur erkennen, nur verstehen, und darum war für ihn kein Problem, was in Kierkegaards Leben das Hauptproblem bildet. „Lieben ist das einzige, worauf ich mich verstehe“, sagte er, „nur einen Gegenstand gebt meiner Liebe, einen Gegenstand. Jetzt aber stehe ich da, wie ein Bogenschütze, dessen Sehne auf das äußerste gespannt ist und von dem man verlangt, er solle auf

ein Ziel schießen, das fünf Schritte vor ihm steht. Das kann ich nicht, sagt der Bogenschütze, aber stellet das Ziel nur auf zwei- bis dreihundert Schritte weg.“

So lautet Keats Gebet an die Natur :

A theme! a theme! great nature! give a theme;
Let me begin my dream.

Lieben! Wen kann ich so lieben, daß meiner Liebe der Gegenstand der Liebe nicht im Weg stünde? Wer ist stark genug, wer kann so sehr alles in sich umfassen, daß seine Liebe absolut würde und stärker als alles? Wer steht so hoch über allen, daß, der ihn liebt, nimmer an ihn Ansprüche zu stellen hätte, nimmer ihm gegenüber recht behielte, daß die Liebe, mit der er geliebt wird, eine absolute wäre?

Lieben : trachten, daß ich niemals recht behalte. So beschreibt Kierkegaard die Liebe. Denn aller menschlichen Verhältnisse ewige Relativität, ihr Schwanken und damit ihre Kleinlichkeit liegt darin begründet, daß einmal dieser recht hat, einmal jener, einmal ist dieser besser, schöner, edler, einmal jener. Standhaftigkeit und Eindeutigkeit gibt es nur dann, wenn die Liebenden in ihrer Qualität von einander verschieden sind, wenn der eine so hoch über dem anderen steht, daß die Frage von Recht und Unrecht (hier im allerweitesten Sinn) selbst als Frage nie auftauchen kann.

Das ist das Liebesideal der ritterlichen Askese im Mittelalter, aber romantischer hier als sonst irgendwo. Denn Kierkegaard wird durch seinen psychologi-

schen Scharfblick dieses — für einen Kierkegaard — sehr naiven Glaubens beraubt, das die geliebte Frau, der die Troubadoure entsagten um sie in ihrer Weise lieben zu können, oder auch einer solchen Frau nie und nirgend wirkliches Traumbild sich stark genug von der Wirklichkeit unterscheiden könnte, das ihre Liebe dadurch eine absolute würde. Hier steckt, glaube ich, die Wurzel zu Kierkegaards Religiosität. Gott ist es, den man so lieben kann, und nur Gott. Einmal schreibt er, Gott sei unsere Forderung, an die wir uns auf der Flucht aus unseren Nöten klammern, um das Leben ertragen zu können. Ja, aber Kierkegaards Gott thront so hoch über allem Menschlichen, ist durch eine so absolute Tiefe von allem Menschlichen getrennt — wie könnte er dem Menschen helfen das Leben zu ertragen? Ich glaube: gerade deshalb. Kierkegaard bedurfte der Absolutheit des Lebens, bedurfte seiner Festigkeit, die keinen Streit mehr duldet; seine Liebe bedurfte der Möglichkeit, sich ohne Bedenken über das Ganze zu ergießen. Er brauchte eine Liebe, hinter der keine Probleme liegen, in der nicht bald der eine, bald der andere höher steht, nicht bald der eine, bald der andere recht hat. Doch sicher und unzweifelhaft ist meine Liebe nur dann, wenn ich niemals recht habe, und diese Beruhigung kann einzig Gott geben. „Du liebst,“ schreibt er „einen Menschen und wünschst immer unrecht vor ihm zu haben, ach, aber er ward Dir untreu und wie sehr es Dich auch schmerzen mag, Du hattest doch recht

wider ihn und unrecht darin, dafs Du ihn so innig liebtest.“ Zu Gott wendet sich die Seele, weil sie nicht ohne Liebe bestehen kann und er gibt dem Liebenden alles, wonach sein Herz begehrt. „Niemals sollen mich quälende Zweifel von ihm abziehen, nie soll mich der Gedanke erschrecken, dafs ich vor ihm recht haben könnte, vor Gott habe ich immer unrecht.“

9

Kierkegaard war Troubadour und Platoniker und war beides romantisch und sentimental. Zutiefst in seiner Seele brennen Opferflammen für das Ideal einer Frau, doch auf dem Scheiterhaufen derselben Fraubrennen diese selben Feuer. Als der Mann zum ersten Mal der Welt gegenüberstand, gehörte ihm alles, was um ihn war, aber immer verschwand jedes Einzelding vor seinen Augen und jeder Schritt führte ihn an jedem Einzelding vorbei. Tragisch-lächerlich wäre er verhungert in allem Reichtum der Welt, wäre nicht die Frau gewesen, die gleich von Anfang an die Dinge zu fassen wufste, die ihren Nutzen kannte und ihre unmittelbare Bedeutsamkeit. So rettete die Frau — im Sinn von Kierkegaards Parabel — den Mann für das Leben, aber nur um ihn im Leben festzuhalten, um ihn anzuketten an dessen Endlichkeit. Die wirkliche Frau, die Mutter, ist der tiefste Gegensatz aller Sehnsucht nach Unendlichkeit. So-

krates hat nur darum geheiratet und war glücklich mit Xantippe, weil er die Ehe als Hindernis auf dem Weg zu den Idealen empfand und sich des Sieges über die Schwierigkeiten freute. So ungefähr wie bei Suso Gott sagt: „Du fandest in allen Dingen immer etwas Widerstandes; und das ist das Zeichen meiner Auserwählten, daß ich sie mir selber haben will.“

Kierkegaard nahm hier den Kampf nicht auf, vielleicht wich er davor zurück, vielleicht brauchte er ihn nicht mehr. Wer weiß das? Denn die Welt der menschlichen Gemeinschaft, die ethische Welt, deren typische Form die Ehe ist, steht in der Mitte zwischen den beiden, Kierkegaards Seele zutiefst verwandten Welten: zwischen der Welt der reinen Dichtung und der Welt des reinen Glaubens. Und wenn das Fundament des ethischen Lebens, die „Pflicht“ fest und sicher scheint im Vergleich zu den „Möglichkeiten“ des Dichterlebens, so sind seine ewigen Wertungen doch auch ewige Schwankungen neben den absoluten Gefühlen des Religiösen. Aber die Materie dieser Gefühle besteht ebenso aus Luft wie die Materie der Dichtermöglichkeit, — wo ist die Grenzlinie zwischen den beiden?

Doch nein, vielleicht kommt das eben jetzt nicht in Betracht. Regine Olsen war für Kierkegaard nicht mehr als eine Stufe auf dem Wege, der zu dem Eistempel der Nichts-als-Gottes-Liebe führt. Und daß er an ihr sündig ward, hat nur sein Verhältnis zu Gott vertieft, daß er

sie dulddend liebte, dafs er sie in Leid trieb, half ihm seine Ekstasen steigern und die Einzigkeit seiner Wegrichtung befestigen. Und alles, was zwischen ihnen gestanden hätte, wenn sie wirklich einander angehört hätten, gab diesem Fluge Schwingen. „Ich danke Dir, dafs Du mich nie verstanden hast“, schreibt er in einem an sie gerichteten, nie abgeschickten Briefe; „denn daraus habe ich alles gelernt. Ich danke Dir, dafs du so leidenschaftlich ungerecht gegen mich warst, das hat mein Leben entschieden.“

Nur eine Stufe konnte für Kierkegaard selbst die verlassene Regine sein, die er zu einem unerreichbaren Ideal umgeträumt hatte, aber am allersichersten trug diese Stufe zu seinen Gipfeln. Wie in den frauenpreisenden Dichtungen der provençalischen Troubadoure war grofse Treulosigkeit die Basis grosser Treue: einem anderen mußte die Frau gehören, um das Ideal zu sein, um mit wirklicher Liebe geliebt zu werden. Aber Kierkegaards Treue war noch tiefer als die Treue der Troubadoure und darum noch treuloser: auch die zutiefst geliebte Frau war nur ein Mittel, nur ein Weg zur großen Liebe, zur einzig absoluten Liebe, zur Liebe Gottes.

10

Aus welchen Gründen und wie immer Kierkegaard auch handelte, es geschah doch nur, um Regine Olsen für das Leben zu retten. Wie vieldeutig

die Geste des Wegstofsens innerlich auch gewesen sein mag, nach ausen hin, für Regine Olsens Augen mußte sie eindeutig sein. Kierkegaard fühlte dies: für Regine gibt es nur eine Gefahr, die Ungewisheit. Und weil für Regine kein Leben daraus erwachsen konnte, daß sie ihn liebte, wollte er mit aller Kraft erreichen (mit Aufopferung seines guten Rufes) daß sie nichts als Haß gegen ihn empfinde. Er wollte, daß Regine ihn für einen Schuft halte, daß ihn die ganze Familie als gemeinen Verführer hasse; denn wenn Regine ihn haßte, dann war sie gerettet.

Zu plötzlich aber kam der Bruch, wenn auch lange und heftige Szenen ihn vorbereiten halfen; plötzlich mußte Regine einen anderen Menschen in Kierkegaard sehen als bisher, mußte jedes Wort und jedes Verschweigen jeder gemeinsamverlebten Minute umwerten, um das Neue mit dem Alten als zusammenhängend, um Kierkegaard als einheitlich, als ganz, als Menschen zu empfinden. Mußte nunmehr in diesem neuen Lichte sehen, was immer er danach tat. Und Kierkegaard tat alles, um ihr das zu erleichtern, um den Strom der neu entstehenden Bilder in eine Richtung zu lenken. In die Richtung, die er erstrebte, die er als einzig zielbringend für Regine erschaute: in die Richtung des Hasses gegen ihn.

Das ist der Hintergrund und der vom Leben empfangene Glanz in Kierkegaards erotischen Schriften, vor allem im „Tagebuch des Verführers“. Unkörperliche Sinnlichkeit und schwerfällige, programmatische Ge-

wissenlosigkeit sind die herrschenden Gefühle darin. Das erotische, das schöne, das im Stimmungsgenufs gipfelnde Leben als Weltanschauung — und nur als Weltanschauung. Als etwas, was Kierkegaard blofs als Möglichkeit in sich gefühlt hatte und dem auch all sein feines Überlegen und Analysieren keine Leibhaftigkeit geben konnte. Der Verführer, gewissermaßen in abstrakter Form, der nur der Möglichkeit einer Verführung bedarf, nur einer Situation, die er erzeugte und ausgenofs, der die Frauen nicht einmal als Genufsobjekte wirklich gebrauchte. Die platonische Idee des Verführers, der so tief nur Verführer ist, dafs er sogar das nicht einmal wirklich ist, der schon so weit von allen Menschen steht und im Geiste so hoch über ihnen, dafs, was er von ihnen will, sie kaum mehr erreicht, oder, wenn es sie erreicht, als unbegreifliches Elementarereignis in ihr Leben schlägt. Der absolute Verführer, dessen Auftauchen in jeder Frau das drängende Gefühl ewiger Fremdheit wachruft, der aber zugleich — und diese Seite konnte Kierkegaard nicht mehr bemerken — eben wegen der Unendlichkeit dieser Entfernung an der Grenze des Komischen steht, für jede Frau, die nicht daran zugrunde ging, dafs er am Horizonte ihres Lebens erschien.

Wir sagten schon: der Verführer war Kierkegaards Geste für Regine Olsen. Aber die Möglichkeit zum Verführer hat auch in Kierkegaard gelegen, und die Geste wirkt immer auf die Seele zurück, die sie dirigiert hat. Es gibt keine leere Komödie

im Leben: das ist vielleicht die traurigste Vieldeutigkeit menschlicher Verhältnisse. Man kann nur das spielen, was da ist, und kann nicht irgend etwas spielen, ohne daß es irgendwie in das vor dem Spiele zitternde, sorgsam getrennt gehaltene Leben hineinwüchse.

Regine natürlich konnte nur die Geste sehen und unter ihrer Wirkung — wenigstens wollte das Kierkegaard und setzte dafür alles aufs Spiel — mußte sie ihr ganzes Leben ins Gegenteil umwerten. Doch das in körperlicher Wirklichkeit Erlebte kann durch das Bewußtsein, daß es Komödie war, höchstens vergiftet werden; Realitäten kann man nie restlos und unzweifelhaft umwerten, nur die Ansichten darüber, nur die Werte. Und was Regine mit Kierkegaard durchlebt hatte, das war Leben, lebendige Wirklichkeit, und die konnte nur ins Schwanken kommen und in der Erinnerung rettungslos unsicher werden durch die zwingende Umwertung der Motive. Denn wenn die Gegenwart sie zwang, Kierkegaard anders zu sehen, dann war dieses Sehen nur für die Gegenwart sinnliche Wirklichkeit, die Wirklichkeit der Vergangenheit sprach anders und duldete nicht, daß man sie mit den schwachen Worten der neuen Erkenntnis überschreie.

Bald nach dem Bruch schreibt Kierkegaard seinem einzigen zuverlässigen Freunde Bösen, daß wenn Regine wüßte, mit welcher banger Sorge er alles eingerichtet und zum Ziele geführt hätte, da er einmal fühlte, sie

müßten brechen, sie würde seine Liebe in dieser Fürsorge erkennen. Wenig nur wissen wir aus Regines Leben, doch das wissen wir wohl: sie hat es erkannt. Als sie nach Kierkegaards Tod seine nachgelassenen Schriften las, schreibt sie an den Arzt Lund, den Verwandten Kierkegaards: „Diese Schriften setzen unser Verhältnis in ein neues Licht, in ein Licht, in dem auch ich es zuweilen gesehen habe, aber meine Bescheidenheit verbot mir, es für wahr zu halten. Wo doch mein unerschütterlicher Glaube an ihn mich immer wieder daher zurückführte.“

Und auch Kierkegaard fühlte etwas von dieser Ungewissheit. Er fühlte, daß seine Geste in Reginens Augen nur Möglichkeit blieb, sowie die Reginens in seinen Augen, und daß es auf keine Weise anging, zwischen ihnen harte Wirklichkeit aufzubauen. Denn wenn es einen Weg gab, das wirklich Wahre zu erfahren, war es nur der Weg zu Regine und das vorsichtigste Betreten dieses Weges mußte alles bisher Erreichte für immer zunichte machen. Er mußte in der, innerlich ungewissen, äußerlichen Starrheit verbleiben, denn vielleicht war dort drüben doch schon alles fest geworden und die Annäherungsgeste griff in lebendes Leben. Vielleicht — denn zehn Jahre nach Auflösung der Verlobung wagte er es nicht, mit ihr zusammenzukommen; denn vielleicht war die ganze Ehe nur eine Maske in ihrem Leben und sie liebte ihn ebenso wie früher und eine Begegnung konnte alles zertreten.

Aber nicht einmal aufrecht erhalten kann man die starre Gewißheit der Geste, — sofern das überhaupt je wirkliche Gewißheit ist. Man kann auch, wenn man will, eine so tiefe Schwermut wie die von Kierkegaard nicht dauernd in leichte Spielereien hüllen und nie kann man endgültig eine so heftig glühende Liebe unter dem Anschein von Treulosigkeit verbergen. Ja, die Geste wirkt zurück auf die Seele, aber diese wirkt wiederum hinaus auf die Geste, die sie verbergen will, sie leuchtet aus ihr hervor und keine von beiden, weder die Geste noch die Seele, vermag ein ganzes Leben hindurch in harter, von der anderen gesonderter Reinheit zu verbleiben.

Das einzige, was die äußerlich — auf irgendwelche Weise — bewahrte Reinheit der Geste erreichen kann, ist daß Jeder immer beim Anderen jedes Heraustreten aus dieser Eindeutigkeit mißverstehen muß. So bekommen zufällige Bewegungen, nichtssagende, nachlässige Worte lebensentscheidende Bedeutung; und der durch die Geste im anderen wachgerufene Reflex ist wieder stark genug, die dort entstehende Gebärde in ihre selbstgewählte Lage zurückzuzwängen. Als sie sich trennten, da fragte Regine Olsen Kierkegaard unter weinenden Bitten und Fragen, beinahe kindisch, ob er auch hie und da noch an sie denken würde, und diese Frage wurde zum Leitmotiv für Kierkegaards ganzes Leben. Und als

sie sich verlobte, grüßte sie ihn in der Erwartung eines billigenden Zeichens und erregte damit ganz andere Gedanken in dem ahnungslosen Kierkegaard. Und als Kierkegaard das Gewicht der Maske nicht mehr ertrug und meinte, daß die Zeit gegenseitiger Aufklärung gekommen wäre, da schickte Regine im Einverständnis mit ihrem Mann seinen Brief mit der Geste der Gewißheit uneröffnet zurück, damit nunmehr in Ewigkeit alles bei ihr in Ungewißheit bliebe, was ja doch immer eine Frage für sie war; und damit sie nach Kierkegaards Tod in tiefer Traurigkeit die Ungewißheit empfinde, die durch das Ausbleiben jener alles klärenden Worte entstanden war. Und ob sie nun einander begegnen oder nicht begegnen, immer herrscht die gleiche Inadäquatheit: das Hinausschnellen aus der Geste und das Zurückschnellen in sie und bei dem anderen das jeweilige Mißverstehen von beiden.

12

Wo die Psychologie beginnt, da hört die Monumentalität auf, und Eindeutigkeit ist nichts anderes als ein bescheidener Ausdruck für das Streben nach Monumentalität. Wo die Psychologie beginnt, da gibt es keine Taten mehr, nur Motive der Taten; und, was der Gründe bedarf, was eine Begründung verträgt, das hat schon alle Festigkeit und Eindeutigkeit verloren. Mag auch unter Trümmerresten

etwas übriggeblieben sein, die Flut der Gründe wäscht es unaufhaltsam hinweg. Denn es gibt nichts Schwankenderes auf der Welt als Gründe und Begründetes; was ein Grund hervorgebracht hat, statt dessen hätte aus anderen Gründen das Gegenteil geschehen können, ja unter wenig veränderten Umständen sogar nach eben denselben Gründen. Und selbst wenn die Gründe dieselben bleiben, — aber sie bleiben nie dieselben — können sie nie konstant sein: was im Augenblick der großen Leidenschaft alles hinwegfegte, wird winzig klein, wenn die Gewitter sich gelegt haben und ein früher verschwindendes Nichts wird durch nachträgliche Erkenntnis riesengroß.

Ein fortwährender Wechsel der Reiche von Lilliput und Brobdingnag ist das Leben inmitten von Motiven, und unter allen Reichen ist das im Innersten Bodenlose und das am luftigsten Zerfließende das Reich der seelischen Gründe, das Reich der Psychologie. Hat einmal die Rolle der Psychologie im Leben begonnen, dann ist es aus mit aller eindeutigen Ehrlichkeit und Monumentalität. Wenn die Psychologie im Leben herrscht, dann gibt es keine Gesten mehr, die Leben und Lebenslagen in sich umfassen. Denn die Geste ist nur so lange eindeutig, als die Psychologie konventionell bleibt.

Hier trennen sich mit tragisch definitiver Schärfe Dichtung und Leben. Die Psychologie der Dichtung ist immer eindeutig, denn sie ist immer eine

Psychologie ad hoc, denn ob sie sich auch nach mehreren Richtungen zu verzweigen scheint, so ist auch ihre Mehrschichtigkeit immer eindeutig und kann das Gleichgewicht der schließlichen Einheit nur verwickelter gestalten. Im Leben gibt es keine Eindeutigkeit, denn da gibt es keine Psychologie ad hoc, denn da spielen nicht nur die Motive eine Rolle, die der Einheit zuliebe angenommen sind und nicht alles klingt aus, was einmal zu tönen begann. Im Leben kann die Psychologie nicht konventionell sein, in der Dichtung ist sie es immer, so fein und kompliziert auch ihre Konvention sein mag. Im Leben kann nur die völlige Beschränktheit völlige Eindeutigkeit empfinden und in der Dichtung kann nur das völlig Mißglückte in diesem Sinn vieldeutig sein.

Darum ist unter aller Art von Leben das Leben des Dichters zu tiefst undichterisch, zu tiefst profil- und gestenlos (Keats sah das zuerst). Denn im Dichter wird bewußt, was das Leben zum Leben macht; der wirkliche Dichter kennt dem Leben gegenüber keine Beschränktheit und sein eigenes Leben betreffend keine Illusion. Darum ist das Leben nur Rohmaterial für den Dichter; nur seine spontan gewalttätigen Hände können Eindeutigkeit aus dem Chaos, Symbole aus den unkörperlichen Erscheinungen herauskneten, können dem tausendfach Verzweigten und Zerfließenden Formen — Grenzen und Bedeutung — verleihen. Darum kommt für den Dichter nie sein eigenes Leben als das zu formende in Betracht.

Und Kierkegaards Heroismus bestand darin: er wollte Formen schaffen aus dem Leben. Seine Ehrlichkeit: er sah Scheidewege und ging den Weg zu Ende, für den er sich entschieden hatte. Seine Tragödie: er wollte leben, was man nicht leben kann. „Vergebens kämpfe ich,“ schreibt er, „ich verliere den Boden unter den Füßen. Aus meinem Leben wird doch nur eine Dichterexistenz.“ Darum ist die Dichterexistenz nichtig und wertlos, weil sie nie absolut ist, nie in sich und für sich, weil sie immer nur in der Beziehung zu irgend etwas besteht und diese Beziehung nichts bedeutet und sie dennoch völlig erschöpft. Für den Augenblick zumindest; aber das Leben besteht nur aus solchen Augenblicken.

Gegen diese Notwendigkeit führt das Leben des nie beschränkten Kierkegaard den königlich beschränkten Kampf. Und das Leben, so könnte man sagen, gab ihm in schlauer Berechnung alles, was es ihm geben, was er von ihm verlangen konnte. Freilich Betrug war jedes Geschenk des Lebens, das Wirkliche konnte es ihm doch nie geben, nur immer tiefer wurde er von ihm hineingelockt mit jedem Schein von Sieg und Eroberung — wie Napoleon durch die russischen Scharen — in die alles verschlingende Wüste.

Denn das hat sich sein Heroismus erfochten, im Leben wie im Tode erkämpft. Er wufste so zu leben, daß jede seiner Lebensregungen sich zu einer großen, mit statuenhafter Gewisheit erschauten und zu Ende geführten Geste rundete, und starb so, daß der Tod zur rechten Zeit kam, als er ihn wünschte und wie

er ihn wünschte. Aber wir haben gesehen, wie sicher aus der Nähe seine sicherste Geste war, und wenn ihn der Tod auch auf dem Gipfel seines wirklichsten und tiefsten Kampfes einholte und so wie er es wollte, daß er sterbend Blutzzeuge für seinen Kampf sein konnte, sein wirklicher Blutzzeuge konnte er trotzdem nicht sein. Denn sein Tod hat trotz alledem nach mehreren Möglichkeiten hingewiesen; denn alles im Leben weist nach mehreren Möglichkeiten und nur nachträgliche Wirklichkeiten schliessen ein paar unter den Möglichkeiten aus (nicht alle außer der einen Wirklichkeit) — nur um Millionen neuen den Weg zu eröffnen.

Er kämpfte gegen das Christentum seiner Zeit, als ihn der Tod mitten im heftigsten Kampfe einholte, als er außer dem Kampf nichts mehr im Leben zu suchen hatte und er den Kampf kaum noch hätte steigern können. (Und auch äußere Zufälle machten seinen Tod schicksalhaft: Kierkegaard zehrte immer von seinem Kapital — wie die Leute des frühen Mittelalters hielt er jeden Zins für Wucher — und als er starb, ging sein Geld gerade zu Ende.) Und als er auf der Strafe zusammenbrach und sie ihn ins Spital trugen, da sagte er, er wollte sterben, denn die Sache, die er vertrete, bedürfe seines Todes.

Und er starb. Aber mit seinem Tode blieb jede Frage offen: wohin hätte der Weg geführt, der mit seinem Grabstein plötzlich abbricht? Wohin ging er, als er dem Tod begegnen mußte? Die innere Notwendigkeit des Todes ist nur eine Erklärungsmöglichkeit:

in der Reihe unendlich vieler, und wenn der Tod nicht auf den inneren Ruf, nicht auf das Stichwort kam, kann man das Ende seines Weges nicht für ein Ende ansehen und muß im Geist das Weiterschlingeln dieses Weges suchen. Und dann wird auch Kierkegaards Tod tausenddeutig, zufällig und ohne wirkliche Schicksalsfügung. Und dann ist diese reinste, eindeutigste Geste in Kierkegaards Leben — vergebliches Bemühen — doch keine Geste.

Zur
romantischen Lebensphilosophie

Novalis

93

Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muss durchgehends symbolisch sein.

Novalis: Blütenstaub.

Das sterbende achtzehnte Jahrhundert ist der Hintergrund; das Jahrhundert des Rationalismus, des kämpfenden, siegreichen und siegesbewußten Bürgertums. In Paris träumten verträumte Doktrinäre mit grausamer und blutiger Konsequenz alle Möglichkeiten des Rationalismus zu Ende, während auf deutschen Universitäten ein Buch nach dem anderen die stolze Hoffnung des Rationalismus, daß es für den Verstand nichts Unerreichbares gebe, untergrub und zerstörte. Napoléon und die geistige Reaktion waren schon in banger Nähe; nach einer neuen, fast schon in sich zerfallenden Anarchie, wieder die alte Ordnung.

Jena am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Eine Episode im Leben weniger Menschen, welche für die große Welt nur von episodischer Bedeutung waren. Überall dröhnt die Erde von Schlachten, vom Zusammenbruch ganzer Welten, aber in einer kleinen deutschen Stadt kommen ein paar junge Menschen zusammen, zu dem Zwecke, aus diesem Chaos eine neue, harmonische, alles umfassende Kultur zu schaffen. Sie stürmen darauf los mit jener unbegreiflichen, tollkühnen Naivität, die nur krankhaft be-

wulsten Menschen gegeben ist und diesen auch nur in einer Sache ihres Lebens und auch hier wieder nur für wenige Augenblicke. Es war ein Tanz auf glühendem Vulkan, es war ein strahlend unwahrscheinlicher Traum; nach vielen Jahren mußte die Erinnerung daran in der Seele eines Zuschauers als etwas verwirrend Paradoxes leben. Denn bei allem Reichtum des von ihnen Erträumten und Ausgestreuten „lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen“. Ein geistiger Babelturm sollte errichtet werden, Luft wäre sein ganzer Unterbau gewesen; er mußte einstürzen, aber in seinen Erbauern brach auch alles mit seinem Sturze zusammen.

I

Friedrich Schlegel schrieb einmal: die französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes „Wilhelm Meister“ seien die größten Tendenzen des Zeitalters; und diese Zusammenstellung enthält die ganze Gröfse und die ganze Tragik der deutschen Kulturbewegungen. Für Deutschland gab es nur einen Weg zur Kultur: den inneren, den der Revolution des Geistes; an eine wirkliche Revolution konnte niemand ernsthaft denken. Menschen, die zu Taten bestimmt waren, mußten verstummen oder verkommen, oder sie wurden blofse Utopisten und trieben mit kühnen Möglichkeiten der Gedanken ihre Spiele; Menschen, die jenseits des Rheines tragische

Helden geworden wären, konnten ihr Schicksal hier nur in den Dichtungen leben. Diese Feststellung Schlegels ist also, wenn man Zeit und Umstände richtig wertet, überraschend gerecht und objektiv; es ist erstaunlich, daß er die Revolution so hoch stellt, denn für das geistige Deutschland waren Fichte und Goethe wirkliche und große Tendenzen des wahren Lebens, während die Revolution doch nur sehr wenig Konkretes bedeuten konnte. Da an ein äußeres Fortschreiten nicht zu denken war, wandte sich jede Energie nach innen und bald überflügelte „das Land der Dichter und Denker“ alle anderen an Tiefe, Feinheit und Wucht der Innerlichkeit. Dadurch wurde aber die Kluft, welche Gipfel und Gründe trennte, immer größer; vergeblich war es, wenn die oben Angelangten vor der Tiefe der Schluchten der Schwindel packte und die Dünne der Alpenluft ihnen den Atem nahm, das Hinuntersteigen war schon unmöglich geworden; denn alle, die unten waren, lebten in lange vergangenen Jahrhunderten, und gerade so unmöglich war es, sie hinaufzuholen, um oben an Breite und Halt zu gewinnen. Nur weiter in die Höhe führte ein Weg: zur tödlichen Einsamkeit.

Alles schien aus den Fugen geraten. Jeder Höhepunkt ragte in einen luftleeren Raum hinein. Schon die Wirkung des Rationalismus war eine gefährliche und auflösende, sie entthronte — zumindest theoretisch — alle bestehenden Werte und den Mut zur Gegenwehr hatte nur eine im Grunde gerade so

atomistische, anarchistische Gefühlsreaktion. Als aber das stolze Waffenzug beider Kämpfenden von den Händen Kants zerbrochen worden war, schien gar nichts mehr vorhanden zu sein, was in der immer zunehmenden Masse der neuen Erkenntnisse und der trüben Tiefe Ordnung schaffen könnte.

Goethe allein vollbrachte es. In diesem Meer der launenhaften und ungezähmten Individualismen ist sein tyrannisch bewufster Ich-Kultus eine herrlich blühende Insel. Rings um ihn verkam der Individualismus, wurde zur Anarchie der Instinkte, zur Kleinlichkeit, die sich in Details und Stimmungen verlor, zur ärmlichen Entsagung; er allein vermochte eine Ordnung für sich zu finden. Er hatte die Kraft, in Ruhe zu erwarten, bis ihm sein Glück die Erfüllung entgegenbrachte, aber auch die Kraft, alles Gefährdende mit kaltem Gleichmut abzuweisen. Er verstand so zu kämpfen, daß er niemals sein Wesentliches aufs Spiel setzte, noch je etwas davon in Friedensschlüssen oder Kompromissen preis gab. Seine Eroberungen waren solcher Art, daß unter seinem Blick die eben entdeckten Wüsteneien zu Gärten wurden, und wenn er entsagte, so ward die Kraft und der Einklang des Besitzes durch das Verlorne nur gesteigert.

Doch tobten alle im Zeitalter entfesselten Mächte auch in ihm, und seine Blitze bezähmten in ihm vielleicht wütendere Titanen, als jene, die von der eigenen Ungezäheltheit in die Tiefen des Tartaros gewirbelt wurden. Allen Gefahren begegnete er, aber er trat sie alle nieder;

er durchlitt alle Qual der Einsamkeit, richtete sich aber darauf ein, immer allein zu stehen. Jede Resonanz war ein überraschender Gewinn für ihn, ein glücklicher und beglückender Zufall, aber das Ganze seines Lebens war eine große, grausame und glorreiche Notwendigkeit, und jedes Entbehren mußte hier gerade so viel Bereicherung bringen als jedweder Gewinn.

Gewiß könnte man am tiefsten von der Frühromantik so sprechen: ganz detailliert erzählen, was jedem von ihnen, in jedem Augenblick seines Lebens Goethe bedeutete. Man würde dann jubelnden Siegestaumel sehen und stumme Tragödien, gewaltige Aufschwünge, gewagte Abenteuer und Irrfahrten und die beiden ineinander schmelzenden in ein einziges Feldgeschrei zusammenklingenden Schlachtrufe hören: zu ihm hin und über ihn hinaus.

II

Jena am Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Ein paar stark aufsteigende Bahnen treffen sich hier für eine kurze Zeit und Menschen, die immer einsam lebten, empfinden in berauschter Freude, daß es Gedanken gibt, deren Gang den gleichen Rhythmus hat, und Gefühle, die sich in die gleichen Systeme einzufügen scheinen. Sie waren die denkbar verschiedensten Menschen und es klingt beinahe wie eine Legende, daß sie sich lieben konnten, daß sie, wenn

auch nur für kurze Zeit, an die Möglichkeit eines gemeinsamen Aufstieges zu glauben vermochten.

Freilich war das Ganze im Grunde genommen nur ein grofser, wenn auch über ganz Deutschland zerstreuter, literarischer Salon, die Begründung einer neuen literarischen Gruppe auf gesellschaftlicher Basis. Die selbständigsten und eigenwilligsten Persönlichkeiten Deutschlands waren hier beisammen. Jeder von ihnen erklimmte auf langen und schweren Wegen den Punkt, von wo er endlich Sonnenschein sehen konnte und eine weite Aussicht sich vor ihm breitete; jeder durchlitt alle Qualen eines in die Wüste ausgesetzten, nach Kultur und Gemeinsamkeit dürstenden Menschen und die tragischen Schmerzensekstasen eines bis ins Äufserste gespannten Individualismus. Sie fühlten, dafs der Weg, den sie gegangen, den vor ihnen jede junge Generation des neu erwachten Deutschland gegangen war, ins Nichts führte; und beinahe gleichzeitig sahen sie alle die Möglichkeit, aus dem Nichts in ein Etwas zu kommen, sich von der Anarchie des Literatentums, die ihnen von den Verhältnissen aufgezwungen war, zu befreien, um fruchtbaren, kulturschaffenden Zielen entgegenzueilen.

Nicht allzu lange vor ihnen erreichte auch Goethe endgültig dieses Ziel. Und vielleicht war sein Ankommen für diese Generation die entscheidende Hilfe, wodurch sie aus jenem ständigen, ziellosen, die Energien verschlingenden und zerstörenden Erregtsein gerettet wurde, das seit einem halben Jahr-

hundert die größten Männer Deutschlands zugrunde richtete. Heute würden wir wahrscheinlich Kultur nennen, was sie erstrebten, sie aber hatten, da es zum ersten Male als erlösendes und mögliches Ziel vor ihren Augen stand, tausend poetische Formeln, um es zu umschreiben und sahen tausend Wege, um ihm nahe zu kommen. Sie wußten: jeder ihrer Wege müsse dahin führen; sie fühlten: man müsse alles Erdenkbare in sich aufnehmen, alles durchleben, was nur zu erleben ist, auf dafs die „unsichtbare Kirche“, die zu erbauen ihre Sendung war, voller Reichtum und alles umfassend werde. Es schien, als ob eine neue Religion entstehen sollte, eine pantheistische, monistische, die Entwicklung vergötternde Religion, geboren aus den neuen Wahrheiten und Entdeckungen der neuen Naturwissenschaften. Friedrich Schlegel glaubte, dafs in der alles durchdringenden Kraft des Idealismus, die sich in den Naturwissenschaften schon früher offenbaren konnte, bevor sie als Philosophie bewußt und zur bewußten tiefen Einheit des Zeitalters wurde, eine mythologiengebärende Macht verborgen läge und man sie nur zum Leben erwecken brauche, um einen ebenso starken, gemeinsamen Hintergrund aller Poesie, Kunst und Lebensäußerung zu erreichen, wie ihn die Griechen besessen hatten. Freilich war diese Mythologie nicht blofs eine ideale Forderung der höchsten, stilsuchenden Bestrebungen, sie war auch der Unterbau der neuen Religion geworden. Denn oft nannten sie dies ihr

Ziel auch Religion und ihr suchendes Gefühl ordnete ihm tatsächlich mit ganz religiöser Ausschließlichkeit und Eindeutigkeit alles unter, was man sonst als Ziel zu betrachten pflegt. Was dieses Ziel war, konnte damals kaum jemand in klare Worte fassen und es ist auch heute nicht leicht, seinen Sinn in eine Formel zu drängen. Die Frage selbst war ihnen freilich vom Leben ganz klar und eindeutig gestellt. Eine neue Welt schien damals zu entstehen und Menschen mit neuen Lebensmöglichkeiten hervorzu- bringen, doch das alte, noch fortdauernde Leben war so beschaffen und solche Wege schlug auch das neue ein, daß für seine besten Söhne kein Platz in ihm zu finden war. Das Dasein, die Zugehörigkeit zum Leben, die Plazierung und die Stellungnahme des großen Menschen in der Gegenwart ist immer gefährvoller und zweifelhafter geworden. Überall und in jeder Lebensäußerung war dies die Frage: wie kann und muß man heute leben? Man suchte eine Ethik der Genialität („Genie ist der natürliche Zustand des Menschen“ sagt Novalis) und darüber hinaus ihre Religion; denn selbst die Ethik konnte bloß ein Mittel zum Erreichen dieses fernen Zieles, dieser endgültigen Harmonie sein. Und die alten Religionen, das Mittelalter, auch das Griechentum Goethes, der Katholizismus, waren nur vorläufige Symbole für diese neue Sehnsucht, die in ihrem stürmischen Willen zur Einheit jedes Gefühl zur Religion erhob: alles Kleine und alles

Große, Freundschaft und Philosophie, Poesie und Leben.

Und die Apostel der neuen Religion versammelten sich in ihren Salons zu Berlin und Jena und besprachen in leidenschaftlichen Paradoxen das Programm der neuen Welteroberung — dann aber begründeten sie eine Zeitschrift, eine sehr geistreiche und sehr bizarre, eine sehr tiefe und ganz esoterische, deren jede Zeile die Unmöglichkeit einer Wirkung verriet. Und wenn sie trotzdem gewirkt hätte . . . ?

„Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen . . .“

III

Goethe und die Romantik. Ich glaube, daß es schon aus dem bisher Gesagten klar geworden ist, wo sie miteinander verbunden sind, und vielleicht noch deutlicher, wo ihre Wege auseinander gehen. Natürlich sahen und empfanden auch die Romantiker beides; ein stolzes Glück war ihnen jedes Nahkommen, und die Meisten von ihnen wagten nur furchtsam und in versteckter Weise anzudeuten, was sie von ihm trennte. „Wilhelm Meister“ war das entscheidende Erlebnis eines Jeden, doch nur Karoline blieb immer dem Goethischen Lebensweg treu und nur Novalis hatte den Mut, in scharfen Worten von der Notwendigkeit einer Trennung von ihm zu sprechen. Er sah am klarsten Goethes Überlegenheit sich selbst und den Gefährten gegenüber: daß bei Goethe all das zur Tat ward, was bei ihnen

Methode und Tendenz blieb; daß sie nur problematische Betrachtungen zur Überwindung der eigenen Problematik hervorbringen konnten, während Goethe die seine überwand; daß sie eine neue Welt zu schaffen suchten, wo der große Mensch, ihr Dichter, eine Heimat hätte; Goethe aber fand die seine im gegenwärtigen Leben.

Doch mit derselben Klarheit, sah er, was Goethe für dieses Heimfinden aufopfern mußte, und sein ganzes Wesen empörte sich gegen die Zumutung, diese Lösung als die einzig mögliche anzuerkennen. Auch ihm schwebte als Lebensziel die letzte Harmonie des „Wilhelm Meister“ vor, und mit der selben Klarheit wie Goethe sah er, wie gefahrvoll die Anfänge und Wege dieser Wanderung waren. Dennoch meinte er, daß Goethe, arm geworden, das Ziel erreichte, ärmer, als das Erreichen es notwendig machte.

Hier scheidet sich der Weg der Romantik von dem Weg Goethes. Beide suchen ein Gleichgewicht derselben widerstrebenden Kräfte, doch die Romantik fordert eines, bei dem durch die Harmonie keine Kraft in ihrer Intensität geschwächt wird. Ihr Individualismus ist härter und eigenwilliger, bewufster und kompromißloser als der Goethes, sie aber will, indem sie ihn gerade bis an die äußersten Grenzen dehnt, die letzte Harmonie erringen.

Die Poesie ist ihre Ethik und die Moral ihre Poesie; Novalis sagt einmal, daß die Moral von Grund aus Poesie sei und Friedrich Schlegel meint,

jede echte und ursprüngliche Originalität sei schon an und für sich moralisch wertvoll. Doch soll ihr Individualismus nicht zu einem Alleinstehen führen. Novalis sagt: „Unser Denken ist Zwiesprache und unser Empfinden Sympathie.“ Und die Aphorismen und Fragmente des Athenäums — der bezeichnendste und lyrisch wahrste Ausdruck ihres Programms — sind nicht die Leistungen jeweils eines einzelnen Menschen; von vielen kann man nicht einmal den Urheber feststellen. Denn es kam ihnen hier auf die Betonung der gleichen Richtungen und Wege an, sodafs sie manchmal die Gedanken der Verschiedensten zu einem neuen Ausspruch synthetisierten, nur um die Wirkung der Zusammengehörigkeit herauszubekommen und das allzu scharfe Hervortreten einer Einzelpersönlichkeit zu vermeiden.

Sie wollten eine Kultur schaffen, die Kunst erlernbar machen und die Genialität organisieren. Sie wollten, dafs, wie in den alten, grofsen Epochen, jeder entstandene Wert ein nunmehr unverlierbarer Besitz werde, dafs die Fortentwicklung nicht mehr den Zufällen unterworfen sei. Klar durchschauten sie, dafs hierzu die einzig mögliche Grundlage nur eine Kunst, geboren aus dem Geiste der Materie und der Technik, sein könne. Darum sollte man sich jetzt der Kunst des Zusammenfügens der Worte gerade so hingeben, wie alte Goldschmiede sich auf die Möglichkeiten des Erzes verstanden haben. Aber das Hervorbringen selbst eines vollendeten Kunst-

werkes konnte für sie kein letztes Ziel sein; wenn etwas einen wirklichen Wert besaß, so hatte es ihn doch nur als Bildungsmittel. „Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten,“ sagt Friedrich Schlegel und Novalis ergänzt es so: „Poesie ist die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes.“ Es ist kein *l'art pour l'art*, sondern ein Panpoetismus.

Es ist der uralte Traum von einem goldenen Zeitalter. Doch ihr goldenes Zeitalter ist kein ewig verlorener Hort vergangener Zeiten, der nur noch in schönen Märchen manchmal spukt, es ist das Ziel, dessen Erreichen jedermanns Lebenspflicht ist. Dies ist die „blaue Blume“, die von träumenden Rittern immer und überall gesucht werden muß, dies ist das Mittelalter, das sie schwärmend verehren, dies ist das Christentum, zu dem sie sich bekennen: es gibt nichts, was für den Menschen unerreichbar wäre; es müsse eine Zeit kommen, die keine Unmöglichkeit mehr kennt. „Man beschuldigt die Dichter der Übertreibung,“ schreibt Novalis. „Aber mir scheinen die Dichter bei weitem nicht genug zu übertreiben . . . Sie wissen nicht, welche Kräfte ihnen untertan sind, welche Welten ihnen gehorchen müssen.“ Deshalb enttäuschte ihn der „Wilhelm Meister“, deshalb sagte er, daß das Ganze im wesentlichen antipoetisch sei, „ein Candide, gegen die Poesie gerichtet.“

Damit aber sprach er sein Todesurteil über ihn aus, denn hier wurde die Poesie wahrhaft und ganz

zum Mittelpunkt der gesamten Welt. Die Weltanschauung der Romantik ist der echtste Panpoetismus: alles ist Poesie und die Poesie ist das „Eins und Alles.“ Nie und für niemand war je das Wort „Dichter“ so vielbedeutend, heilig und allesumfassend, wie für die Romantik. Wenn die Poesie auch für manchen Menschen und Dichter späterer Zeiten der einzige, eines Opfers würdige Altar war, so umfasste dennoch nur der Kultus der Romantik das ganze Leben, nur er war kein Verzicht auf das Leben, keine Abwendung von seinem Reichtum; nur hier schien er die einzige Möglichkeit, ohne Verzichtleisten das Ziel zu erreichen. Der Mensch, der wahrhaft leben kann, ist dieses Ziel; sie sprachen — mit Fichtes Worten — vom „Ich“. In diesem Sinn waren sie Egoisten: Fanatiker und Diener der eigenen Entwicklung, denen alles nur insofern lieb und wertvoll war, als es ihr Wachstum förderte. „Wir sind gar nicht Ich,“ schrieb Novalis. „Wir können und sollen aber Ich werden, wir sind Keime zum Ich-werden.“ Und der Dichter ist der einzige, den Normen entsprechende Mensch, nur er hat wirklich die große Möglichkeit zum Ich-werden. Warum?

Jede Epoche von starker Sehnsucht nach Kultur kann ihr Zentrum nur in der Kunst finden; desto heftiger wird dieser Wunsch sein, je weniger Kultur vorhanden ist und je stärker man sich nach ihr sehnt; Hier aber ist diese Frage noch klarer gestellt: das Wesen der romantischen Lebensphilosophie war, wenn

es auch nie ganz bewußt wurde, ein Vorherrschen der passiven Erlebnisfähigkeit. Ihre Lebenskunst war eine geniale Anpassung an alle Geschehnisse des Lebens, ein intensivstes Ausnutzen, ein Zur-Notwendigkeit-Erheben alles dessen, was ihnen das Schicksal entgegenbrachte. Ein Poetisieren des Schicksals, nicht seine Formung noch seine Überwindung. Der Weg nach innen, den sie gingen, konnte nur zu einem organischen Verschmelzen aller Gegebenheiten führen, nur zu einer schönen Harmonie aus Bildern der Dinge, nicht aber zu einem Beherrschen der Dinge.

Aber dieser Weg ins Innere war die einzige Möglichkeit, die für ihre Sehnsucht nach der großen Synthese von Einheit und Universalität offen stand. Eine Ordnung suchten sie, doch eine solche, die alles enthält, um deretwillen keine Entsagung von Nöten ist; sie versuchten die ganze Welt so zu umfassen, daß aus dem Zusammenklang aller Dissonanzen doch eine Symphonie ertöne. Die Vereinigung dieser Einheit und dieser Universalität ist nur in der Poesie realisierbar: darum wurde sie für die Romantik das Zentrum der Welt. Nur in ihr war es eine naturgemäße Möglichkeit, alle Gegensätze aufzuheben, in einer höheren Harmonie ausklingen zu lassen; nur in ihr konnte man einem jeden Ding durch eine stärkere oder schwächere Betonung die angemessene Stelle zuweisen. Denn für die Poesie wird alles zum Symbol, aber alles ist ihr nur ein Symbol; alles hat da eine Bedeutung, nichts aber kann an und für sich

einen Wert beanspruchen. Die Lebenskunst der Romantik ist eine zur Tat gewordene Poesie; aus den innerlichsten und tiefsten Gesetzen der Dichtkunst wurden hier die Imperative des Lebens.

Wo alles richtig begriffen und tief erlebt wird, da gibt es keine echten Widersprüche. Die Romantiker suchten ihr eigenes Ich, welche Wege immer sie auch einzuschlagen schienen, und der Rhythmus des Suchens schuf Nähen und Verwandtschaften, nicht aber eine Gleichheit der Richtungen. Es sind nur die Worte, welche Übereinstimmung und Verschiedenheit verursachen, ja selbst die Ansichten sind im besten Falle nur Wege zu den wirklichen Werten; zumeist unvollkommene und vorläufige Ausdrücke für Empfindungen, die noch nicht reif genug zum Geformt-werden sind. Nur Sinn für Rhythmus und geselliges Taktgefühl (die beiden Begriffe bedeuten das selbe) sind von Nöten, damit alle unaufgelösten Dissonanzen verschwinden. Goethe mußte dazwischentreten, sonst hätten die Schlegel nebeneinander, in der selben Nummer des Athenäums den „Heinz Winderporst“ Schellings und das „Christentum“ des Novalis abgedruckt. Überzeugungen konnten Keinen von Keinem trennen, viel zu klein war hierzu ihr Lebenswert. Jeder Anlauf, was immer auch sein Ziel war, wurde mit Ironie aufgenommen; symbolisch betrachtet wurde er, wenn er es verdiente, als Religion anerkannt.

Der Egoismus der Romantiker hat eine starke soziale und gesellschaftliche Färbung. Sie hofften:

gerade die heftigste Entfaltung der Persönlichkeit werde letzten Endes die Menschen einander wirklich nahe bringen; sie selbst suchten ja darin die Rettung aus der Einsamkeit und aus dem Chaos. Sie waren tief überzeugt, daß eben ihre kompromißlos eigenwillige Art des Schreibens die richtige und notwendige Gemeinschaft von Autoren und Lesern hervorbringen und jene Popularität ins Leben rufen werde, die das stark betonte Ziel von ihnen allen war. Sie sahen klar, daß nur das Fehlen einer solchen Gemeinschaft die Ursache war, daß die herrlichen Kraftentfaltungen ihrer Zeit nicht zu Kulturtaten reiften. Eine solche Gemeinschaft wollten sie aus ihrem kleinen, geschlossenen Kreis heraus entwickeln und sie erreichten es auch — innerhalb dieses Kreises und für die Dauer von wenigen Jahren. Solange sie, die aus den verschiedensten Richtungen kamen und ganz verschiedene Richtungen verfolgten, dennoch den gleichen, großen Weg zu gehen schienen, wollten sie jede Divergenz nur als eine Äußerlichkeit ansehen und für wichtig nur das Gemeinsame halten; dieses sollte aber auch bloß der bescheidene Vorläufer kommender, echterer Zusammenklänge sein. Doch es genügte, daß wenige Wertungen sich in ein paar Menschen unter ihnen verschoben — und die „Hansa“ löste sich auf und aus der Harmonie des Zusammengestimmtseins wurde die betäubende Dissonanz von Tönen, die unmittelbar auf einander folgen.

Eine scheinbar bewufste Abkehr vom Leben war

der Preis der romantischen Lebenskunst; jedoch nur an der Oberfläche, nur im Gebiet des Psychologischen war diese Wendung bewußt: ihr tiefstes Wesen und ihre tiefsten Beziehungen blieben auch den Romantikern unbekannt und darum unerlöst und ohne lebenserlösende Kraft. Die tatsächliche Realität des Lebens entschwand vor ihren Blicken und wurde von einer anderen, von der poetischen, der rein seelischen ersetzt. Sie schufen eine homogene, in sich einheitliche und organische Welt und identifizierten diese mit der tatsächlichen. Dadurch erhielt die ihre etwas engelgleich zwischen Himmel und Erde schwebendes, etwas ganz körperlos Leuchtendes; die ungeheure Spannung aber, die zwischen Poesie und Leben besteht, die beiden die wirklichen und werteschaaffenden Kräfte verleiht, ging ihnen dadurch verloren. Und sie hoben sie nicht einmal auf, sie haben sie auf ihrem heroisch-frivolen Flug gen Himmel ganz einfach auf der Erde vergessen; sie wußten schon kaum mehr von seinem Dasein. Nur so konnten sie ihr Allesumfassen realisieren, aber dadurch konnten sie zu keiner Erkenntnis seiner Begrenztheit gelangen. Die Grenzen wurden so für sie weder Tragödie, wie für jene, die das Leben zu Ende leben, noch Wege zu einem wahrhaften und echten Werk, dessen Größe und Stärke eben im Auseinanderhalten des Heterogenen und im Schaffen einer neuen, von der Wirklichkeit endgültig losgerissenen, in sich einheitlichen Schichtung der Welt besteht. Die Grenzen wurden für sie

ein Zusammenbruch, ein Erwachen aus einem schönen Fiebertraum, ein tragisch-trauriges Ende ohne Aufschwung und ohne Bereicherung. Weil sie den erträumten und selbsterschaffenen Kosmos der wirklichen Welt gleichsetzten, konnten sie nirgends zu einer klaren Scheidung kommen; vermochten sie zu glauben, daß ohne Verzichten ein Handeln und in der Wirklichkeit ein Dichten möglich sei. Aber jedes Handeln, jede Tat und jedes Schaffen begrenzt; eine Tat wird nie ohne Verzichtleisten vollbracht und nie wird ihr Vollbringer eine Allseitigkeit haben. Die tragische Blindheit der Romantiker war, daß sie diese Notwendigkeit klar erblicken weder konnten noch wollten. Darum verschwindet, unmerklich fast, jeder Boden unter ihren Füßen, darum verwandelten sich ihre monumentalen und starken Bauten allmählich in Luftschlösser, um sich schließlic in leeren Nebel aufzulösen. Auch der Traum vom Zusammengehen zerstob wie ein Nebel und schon nach wenigen Jahren verstand kaum mehr einer die Sprache des andern; auch der tiefste Traum, die Hoffnung auf die kommende Kultur, zerstob damit. Jetzt aber hatten sie bereits das Berauschte der Gemeinsamkeit genossen, jetzt konnten sie nicht mehr auf einsamen Pfaden einen Aufstieg versuchen. Viele wurden Epigonen der eigenen Jugend, manche retteten sich, ermüdet vom trostlosen Suchen der neuen Religion und vom trostlosen Anblick der immer mehr zunehmenden Anarchie, die ihre Sehnsucht nach Ordnung nur verstärken half,

resigniert in die ruhigeren Häfen der alten Religionen. Betende Bekehrte wurden so aus denen, die einst eine ganze Welt umzuformen und neuzuschaffen auszogen.

„Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen.“

IV

Novalis ist hier bisher nur selten erwähnt worden und doch war immer von ihm die Rede. Hartnäckiger hat keiner die ausschließliche Geltung der letzten Ziele betont, als dieser weiche, dem Todgeweihte Jüngling. Niemanden bedrohten stärker sämtliche Gefahren der romantischen Lebensgestaltung als ihn — und dennoch ist er der einzige von allen diesen großen Theoretikern der Lebenskunst dem ein harmonisch gefügtes Leben zuteil ward. Jeden der anderen packte der Schwindel vor seinem eigenen, ewigen Abgrund, den er selbst in den Tagen des hellsten Glanzes stets vor den Füßen sah, und jeder taumelte hinab; nur er vermochte der immer immanenten Gefahr lebenerhöhende Kräfte abzuringen. Und seine Gefahr war brutaler, physischer, als die der anderen und dennoch konnte er die größte Lebensenergie aus ihr schöpfen. Oder vielleicht gerade deshalb.

Denn seine Gefahr war der Tod. Sein Tod und der der Nächsten seiner Seele. Sein Lebensprogramm konnte sich nur so gestalten: diese Tode in der Dichtung, zu der sein Leben werden sollte, richtig

zu reimen; zwischen sie als unantastbare Gegebenheiten sein Leben harmonisch einzufügen. So zu leben, daß der Tod nur aufs Stichwort erscheine und nie etwas unterbreche, dessen innere Gesetzmäßigkeit und Schönheit nicht ein ewiges Fragmentbleiben erfordert; den Tod der zu tiefst Geliebten zu überleben, doch in solcher Weise, daß nie die Melodie des Schmerzes ganz verklinge, daß eine neue Zeitrechnung mit ihm beginne, daß sein sicherer Tod in tiefer innerer Beziehung zu dem der Geliebten stehe und jenes kurze Leben, das zwischen die beiden Tode eingefügt ist, dennoch reich und voller Erlebnisse werde.

In ihm spitzen sich die Tendenzen der Romantik am stärksten zu, und sie hat mit bewußter Entschlossenheit die Tragödie als Form des Lebens immer verneint (natürlich bloß als Form des Lebens, nicht als Form der Dichtung); ihr höchstes Bestreben war überall eine Beseitigung der Tragödie, ein untragisches Auflösen tragischer Situationen. Das Leben des Novalis ist auch hier das romantischste: ihn hat das Schicksal stets dorthin gestellt, wo jeder andere nur tragisches Leid oder tragische Ekstase holen konnte; was aber seine Hände berührten, wurde zu Gold, nichts konnte in seine Nähe kommen, was ihm nicht eine Bereicherung gebracht hätte. Sein Blick begegnete stets den schwersten Schmerzen, er mußte sich immer in die Tiefe der wehesten Verzweiflung stürzen, er aber lächelte und war glücklich.

Der junge Friedrich Schlegel hat ihr erstes Gespräch aufgezeichnet; sie waren beide zwanzig Jahre alt. Novalis trug mit wildem Feuer seine Meinung vor: „Es sei gar nichts Böses in der Welt — und alles nahe sich wieder dem goldenen Zeitalter.“ Viele Jahre später, am Ende seines Lebens, fand der Held seines einzigen Romanes eine endgültige Fassung für dieses Gefühl: „dafs Schicksal und Gemüt Namen eines Begriffes sind.“

Mehr als einmal traf ihn die zermalmende Erbarmungslosigkeit des Schicksals. Er aber gab ihm alles und wurde reicher als früher. Nach wirrer Jugend schien es ihm, dafs ein kleines Mädchen die Erfüllung aller seiner Sehnsucht sein werde; sie starb und ihm blieb nichts als sein Glaube, dafs auch er ihr bald nachsterben werde. Nicht an einen Selbstmord dachte er, auch nicht daran, dafs ihn sein Kummer verzehren würde, er hatte den unerschütterlichen Glauben, dafs er sich ruhig und heiter dem ihm zugeteilten Leben hingeben kann und soll, aber dennoch nicht lange leben wird. Er will ja sterben und dieser Wille ist stark genug, den Tod zu rufen und herbei zu führen.

Doch das Leben kam und wollte ihm dies verwehren. Gedichte zeigte es ihm, ungeschriebene, strahlende und weithinfliegende; leuchtende Wege, die über den großen Goethe hinaus führen. Es breitete vor ihm die unzähligen Wunder der neuen Wissenschaften, ihre Perspektiven, die ins Unendliche

weisen, ihre Möglichkeiten, die neue Welten zu erschaffen berufen sind, aus. Es führte ihn in die Welt der Taten ein und er mußte sehen, daß es für ihn nichts Trockenes und Unfruchtbares gibt, daß in seiner Nähe alles zur Harmonie ward und selbst das Beamtentum sich in einen Siegesgesang verwandelte. Er aber wollte dennoch das Sterben.

Doch das Leben verwehrte es ihm. Es gönnte ihm nicht einmal diese Treue, das einzige, was er sich vom Schicksal erbat. Ein neues Glück bot ihm das Leben dafür an, eine neue Liebe: die eines höheren Menschen, als jene einzige gewesen war; er aber wollte es nimmermehr annehmen. Er wollte nur treu bleiben — aber endlich konnte er doch nicht länger widerstehen. Er trat wieder ins Leben ein, er, der eben das Sterben wollte; der ewige Verkünder des Glaubens, daß es für den Menschen nichts Unmögliches gebe, der aber nur eines wirklich wollte — um gerade dort das Gegenteil seines Wollens zu erreichen. Dennoch zerbrach nichts in ihm, als das ganze Gebäude seines Lebens zertrümmert wurde: heiter und entschlossen näherte er sich seinem Glücke, so heiter und so entschlossen wie er früher zum Sterben bereit war.

Als er aber endlich seine Hände nach dem Leben ausstreckte, als er die Anbetung des Todes endlich überwand, erschien der einst vergebens ersehnte Heiland, und als dissonanter Schlag traf ihn das, was noch vor kurzer Zeit die jubelvolle Krönung seines

Lebens gewesen wäre: der Tod. Aber wie konnte er noch jetzt sterben! Seine Freunde konnten nicht glauben, daß der Tod tatsächlich so nahe gewesen war und nachher waren sie fest überzeugt, er habe keine Ahnung von seiner Nähe gehabt. Er aber arbeitete für seine Sterbezeit ein neues Lebensprogramm aus; sorgfältig vermied er alles, was man krank nicht mit voller Intensität und vollendet ausführen kann, und lebte nur dem, was durch seine Krankheit noch gefördert werden konnte. Einmal schrieb er: „Krankheiten sind gewiß ein höchst wichtiger Gegenstand der Menschheit . . . Noch kennen wir sehr unvollkommen die Kunst, sie zu benutzen.“ Und als er — einige Monate vor seinem Tode — von seinem Lebenslauf dem Freunde Tieck Bericht erstattet, schreibt er: „. . . so daß es eine trübe Zeit gewesen ist. Ich bin meist heiter gewesen.“ Und Friedrich Schlegel, der an seinem Sterbebett saß, spricht von seiner „unbeschreiblichen Heiterkeit“, als er von seinem Tode erzählt.

V

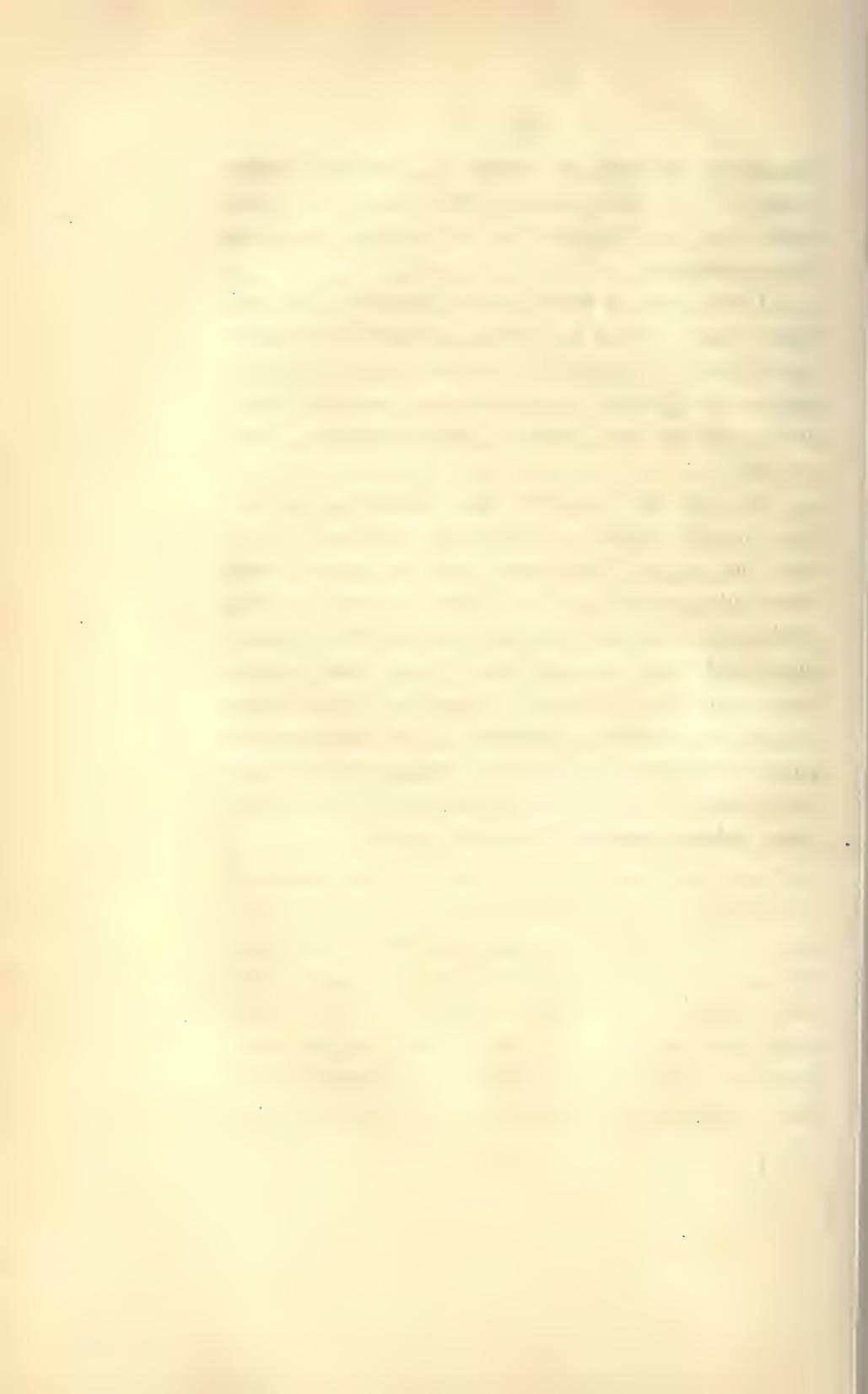
Novalis ist der einzige wahrhafte Dichter der romantischen Schule, nur in ihm ist die ganze Seele der Romantik Lied geworden und nur in ihm ausschließlich sie. Die anderen, wenn sie überhaupt Dichter waren, waren bloß romantische Dichter; die Romantik gab ihnen bloß neue Motive, veränderte

blofs die Richtung ihrer Entwicklung oder bereicherte sie, aber sie waren schon Dichter, bevor sie diese neuen Gefühle in sich erkannt haben und blieben es auch, nachdem sie sich von aller Romantik abgewandt hatten. Leben und Werk des Novalis bilden — es hilft nichts, dieser Gemeinplatz ist die einzig zutreffende Formel — eine unzertrennbare Einheit und als eine solche Einheit sind sie ein Symbol der gesamten Romantik; es scheint, als ob ihre ins Leben ausgesetzte und dort verirrte Poesie, durch sein Leben erlöst, wieder lautere und echte Poesie geworden wäre. Es gibt keinen Anlauf der Romantik, der hier nicht blofser Anlauf geblieben wäre und ihr notwendigerweise immer fragmentarischer Wille zur Einheit ist bei keinem so blofses Fragment geblieben, wie bei ihm, der sterben mußte, gerade als er zu schaffen begann. Dennoch ist er der einzige, dessen Leben nicht blofs einen malerisch-schönen Schutthaufen hinterliefs, aus dem man herrliche Stücke ausgräbt und sich erstaunt fragt, wie wohl der Bau gewesen sein mag, zu dessen Teil er einst vielleicht bestimmt war. Seine Wege führten alle zum Ziel, seine Fragen wurden alle beantwortet. Jedes Gespenst und jede Fata morgana der Romantik bekam hier einen festen Körper; nur ihn konnten ihre Irrlichter nicht in bodenlose Moräste verlocken, denn seine Augen vermochten jedes Irrlicht als einen Stern anzusehen und er hatte auch Flügel, um ihnen nachzuffliegen. Er war es, dem das grausamste Schicksal

begegnete und nur er konnte in diesem Kampfe wachsen. Von allen diesen Suchern nach einer Herrschaft über das Leben ist er der einzige praktische Lebenskünstler.

Doch auch er erhielt seine Antwort nicht auf seine Frage: er frug das Leben und der Tod brachte die Antwort. Vielleicht ist es noch mehr und noch gröfser, das Sterben so zu besingen, als das Leben; aber nicht um ein solches Lied zu suchen, zogen sie aus.

Es war die Tragödie der Romantik, dafs nur des Novalis Leben zur Dichtung werden konnte; sein Sieg ist ein Todesurteil über die ganze Schule. Denn alles, womit sie das Leben erobern wollten, reichte blofs für einen schönen Tod aus; ihre Lebensphilosophie war nur eine des Todes, ihre Lebenskunst eine des Sterbens. Denn ein Weltumfassen, wie sie es erstrebten, machte sie zu Sklaven eines jeden Geschickes, und Novalis scheint uns vielleicht nur deshalb so grofs und so ganz, weil er der Sklave eines unbezwingbaren Herrschers wurde.



Bürgerlichkeit und l'art pour l'art



I.

Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: wie viel umfaßt dieses Paradox? Einst, allerdings, war es keines. Denn wie hätte jemand, der als Bürger geboren wurde, auf den Gedanken verfallen können, daß man auch anders als bürgerlich leben könne? Und daß die Kunst in sich beschlossen sei und nur den eigenen Gesetzen gehorche, das war keine Folge einer gewaltsamen Loslösung vom Leben; sondern sie war um ihrer selbst willen da, so wie jede ehrlich getane Arbeit um ihrer selbst willen da ist. Weil das Interesse der Gesamtheit, der zuliebe ja alles entsteht, erfordert, daß die Arbeit so getan werde, als ob sie keinen Zweck außer sich hätte und nur um der in sich selbst beschlossenen Vollkommenheit willen da wäre.

Heute blickt man mit Sehnsucht auf diese Zeit zurück, mit der hysterischen, von vornherein zur Unerschöpfbarkeit verurteilten Sehnsucht der komplizierten Menschen. Mit ohnmächtiger Sehnsucht denkt man daran, daß es eine Zeit gegeben hat, da, um der Vollkommenheit auch nur vom weitem nahe zu kommen, es nicht der Anstrengung eines Genies bedurfte,

da die Vollkommenheit das Selbstverständliche war und an die Möglichkeit des Gegenteils gar nicht gedacht wurde; da die Vollkommenheit des Kunstwerks eine Lebensform war, und die verschiedenen Werke nur durch Gradunterschiede getrennt waren. Diese Sehnsucht ist der Rousseauismus des Künstlergewissens; eine romantische Sehnsucht nach einer unerreichbaren blauen Blume, in Träumen erschaut, in Formvisionen ausgehaucht. Die Sehnsucht nach dem größten Gegensatz unserer selbst; die Sehnsucht, daß aus den Geburtswehen der mit der letzten Energie eines kranken Nervensystems erzwungenen Selbststeigerung die große, heilige Einfachheit, die selbstverständliche, heilige Vollkommenheit geboren werde. Und die bürgerliche Lebensgestaltung, das Niederschrauben der Lebensführung auf das Maß des streng Bürgerlichen ist nur ein Mittel zur Annäherung an jene Vollkommenheit. Es ist eine Askese, ein Verzicht auf allen Glanz des Lebens, damit aller Glanz irgendwohin, anderswohin, in das Werk hinüber gerettet werden könne. Hier ist der bürgerliche Zuschnitt des Lebens Zwangsarbeit und verhasste Knechtschaft; ein Zwang, gegen den sich alle Lebensinstinkte aufbäumen und dem sie nur mit der grausamsten Energie unterworfen werden können. Vielleicht damit die ekstatische Kraft dieses Kampfes jene Steigerung ins Extrem gebiert, die zur Arbeit nottut. Eine solche bürgerliche Lebensgestaltung saugt das Leben auf, denn eben sein Gegenteil wäre das Leben: Glanz und Losgelöstsein von

aller Gebundenheit, ein trunkener, orgiastischer Triumphanz der Seele in dem unablässig sich wandelnden Haine der Stimmungen. Diese Bürgerlichkeit ist dann die Peitsche, die den Verneiner des Lebens zu dauernder Arbeit treibt. Nur eine Maske ist diese bourgeoise Lebensgestaltung, hinter der sich der wilde und unfruchtbare Schmerz eines verfehlten, vernichteten Lebens, der Lebensschmerz des zu spät gekommenen Romantikers verbirgt.

Dieses Bourgeoisdasein ist nur eine Maske und es ist ein Negatives wie jede Maske; ist nur das Gegenteil von Etwas, das allein Sinn gewinnt durch die Energie des Neins, das es ausspricht. Dieses Bourgeoisdasein bedeutet nur eine Verneinung alles dessen, was schön ist, alles dessen, was wünschenswert erscheint, alles dessen, wonach die Lebensinstinkte dürsten. Dieses Bourgeoisdasein hat in sich selbst gar keinen Wert. Denn einem in diesem Rahmen und dieser Form gelebten Leben verleihen nur die Werke, die ihm entsprungen sind, einen Wert. Ist nun aber dieses Bourgeoiswesen auch wirklich eins mit dem Wesen des Bürgertums?

Bürgerlich wird das Leben in erster Linie durch den bürgerlichen Beruf; in jenem Leben aber, gibt es da überhaupt einen Beruf? Auf den ersten Blick zeigt sich die Unmöglichkeit. Es zeigt sich, daß bürgerliche Geregeltheit und Ordnung eines solchen Lebens nur Masken sind, hinter denen die eigenwilligste und anarchischste Beschäftigung mit dem eigenen Ich ver-

borgen ist, und dafs dieses Leben sich nur in den äußerlichsten Äußerlichkeiten — mit romantischer Ironie und bewufster Lebensstilisierung — der Erscheinungsform gerade des Todfeindes anpaßt.

Bürgerlichkeit und l'art pour l'art. Können diese beiden sich ausschließenden Extreme in einem Menschen einander gegenüberstehen? Können beide zugleich ernst und ehrlich durchlebt werden und trotzdem eins werden in einem Menschenleben? Bürgerlich wird das Leben in erster Reihe durch den bürgerlichen Beruf, durch etwas, was für sich allein betrachtet nicht einmal so bedeutsam ist, durch einen Beruf, dessen stärkster Erfolg kein die Persönlichkeit steigendes Fieber zeugen kann und dessen Abfallen und Abflauen kaum zwei, drei Menschen bemerken. Und die echte, tief bürgerliche Gesinnung fordert, dafs man all dies mit ganzer Hingabe auf sich nehme, dafs man sich auf die hier entscheidenden Punkte, die kleinlich und unbedeutsam sein mögen und vielleicht der Seele gar keine Nahrung geben, vertiefe. Dem wahren Bürger ist sein bürgerlicher Beruf nicht Beschäftigung, sondern Lebensform, etwas, was sozusagen unabhängig vom Inhalt das Tempo, den Rhythmus, den Kontur, mit einem Wort den Stil des Lebens bestimmt. Der bürgerliche Beruf ist hier demnach etwas, was infolge der geheimnisvollen Wechselwirkung der Lebensformen und der typischen Erlebnisse tief hineingreift in jedes Schaffen.

Bürgerlicher Beruf als Form des Lebens bedeutet

in erster Linie das Primat der Ethik im Leben; daß das Leben durch das beherrscht wird, was sich systematisch, regelmäßig wiederholt, durch das, was pflichtgemäß wiederkehrt, durch das, was getan werden muß ohne Rücksicht auf Lust oder Unlust. Mit andern Worten: die Herrschaft der Ordnung über die Stimmung, des Dauernden über das Momentane, der ruhigen Arbeit über die Genialität, die von Sensationen gespeist wird. Und die tiefste Folge ist vielleicht, daß die Hingabe über die egozentrische Einsamkeit siegt; keine Hingabe an ein aus uns heraus projiziertes, unser Maximum weit überschreitendes Ideal, sondern vielmehr die Hingabe an etwas, was von uns unabhängig und fremd, aber eben deshalb einfach und handgreiflich real ist. Diese Hingabe macht der Isoliertheit ein Ende. Vielleicht ist der größte Lebenswert der Ethik eben der, daß sie ein Gebiet ist, wo es bestimmte Gemeinschaften gibt, ein Gebiet, wo die ewige Einsamkeit aufhört. Der ethische Mensch ist nicht mehr aller Dinge Anfang und Ende zugleich; seine Stimmungen sind nicht mehr das Maß für die Bedeutung alles Weltgeschehens. Die Ethik zwingt jedem Menschen das Gefühl der Gemeinsamkeit auf. Wenn schon anders nicht, so doch gewiß durch das Erkennen der unmittelbaren und berechenbaren Nützlichkeit, der vollbrachten Arbeit, mag diese auch noch so klein sein. Die Selbsterkenntnis der reinen Genialität im Wirken kann immer nur irrationell sein. Ihr Wirken wird immer über-

schätzt und unterschätzt zugleich, eben weil sie nie an etwas, weder Innerem noch Äußerem, gemessen werden kann.

In einem Leben, in dem nur die ausschließlich auf Talent begründete Fruchtbarkeit dem Menschen Gewicht nach außen und Stütze im Innern geben kann, wird der Schwerpunkt des Lebens ganz in die Richtung eben des Talents verschoben. Für die Arbeit ist das Leben da, und die Arbeit ist etwas immer Unsicheres, etwas, wodurch das Lebensgefühl fast bis zu ekstatischen Höhen hinaufgeschraubt und mit hysterischer Kraftanspannung wohl zeitweilig bis zum Extrem gesteigert werden kann, wodurch es aber zu solchen Höhen aufsteigt, wo für den Aufstieg mit den schrecklichsten Depressionen der Nerven und des Gemüts bezahlt werden muß. Das Werk ist der Zweck und der Sinn des Lebens. Infolge der stärksten Verinnerlichung ist das Zentrum des Lebens nach außen geschoben, in das brausende Meer der Ungewissheiten und völlig unberechenbaren Möglichkeiten. Die prosaische Arbeit hingegen gibt festen Boden und Sicherheit; als Lebensform bringt sie eine Verschiebung des Verhältnisses von Leben und Arbeit mit sich, eine Verschiebung vom Standpunkt des Lebens aus betrachtet. Sie hat zur Folge, daß der menschliche Wert des Menschen, sein äußeres und inneres Gewicht, auf festen Grund verlegt wird, daß der Wert Dauer bekommt, weil der Schwerpunkt auf ethisches Gebiet, auf ethische Werte

verlegt wird, also auf Werte, wo zumindest die Möglichkeit eines dauernden Geltens gegeben ist. Und diese Arbeit nimmt ja auch nie den ganzen Menschen in Anspruch, kann es gar nicht tun; der Lebensrhythmus, den eine solche Arbeit hervorbringt, ist notgedrungen derart, daß das Leben die Melodie, alles andere aber nur die Begleitung ist. Als Storm Moerike in Stuttgart aufsuchte, berührte ihre Unterhaltung auch diese Frage, die Frage von Arbeit und Leben, „. . . es müsste nur soviel sein,“ — sagte Moerike über das dichterische Schaffen — „daß man eine Spur von sich zurücklasse, die Hauptsache aber sei das Leben selbst, das man darüber nicht vergessen dürfe.“ Er sagt dies fast so — berichtet Storm aus dessen Moerike-Aufzeichnungen ich diese Worte zitiere — „als wolle er damit den jüngeren Genossen warnen.“

Moerike war Pfarrer und später widmete er sich seinem Lehramt, Storm war Richter und Keller nannte sich stets mit einem gewissen Stolz „Staatsschreiber“. Und als im Briefwechsel des Herrn Landrats von Husum und des Herrn Staatsschreibers von Zürich die nervösen Zustände ihres gemeinsamen Freundes Heyse zur Sprache kamen, ging folgender Brief aus der Schweiz nach Schleswig: „Paul Heyses Zustand ist mir rätselhaft, er hat in ungefähr Jahresfrist einen Band der schönsten Verse gemacht, und doch soll er fortwährend krank sein. Vielleicht bringt eben das angegriffene Nervenwesen:

eine solche selbstmörderische Fähigkeitssteigerung mit sich. In diesem Falle habe ich gute Nerven, bin dabei aber ein ungeschickter Kopf. Spafs beiseite, glaub ich fast, es räche sich, daß Heyse seit bald dreißig Jahren dichterisch tätig ist, ohne ein einziges Jahr Ableitung und Abwechslung durch Amt, Lehrtätigkeit oder irgend eine andere profane Arbeitsweise genossen zu haben. Ein Mann wie er, der wirklich zu konsumieren hat, wird und muß hierbei selbst mitkonsumiert werden . . . Aber man darf ihm nichts sagen — es ist zu spät!“ Und sehr ähnlich klingt die Antwort aus Husum: „Inbetreff unseres Heyses haben Sie es ganz genau getroffen; eine Lebensarbeit, die fortdauernd Phantasie und Empfindung in Anspruch nimmt, hält nur ein Riese von Gesundheit aus, wer weiß, ob auch Schiller andernfalls sein Leben nicht höher gebracht hätte . . .“ Das klingt so, als ob nur Gesundheitsrücksichten die prosaische Arbeit notwendig machten. „Hausbackene Arbeit“, sagt Storm, für den diese so unentbehrlich war, daß er sie selbst im Alter nicht ganz entbehren konnte, als er sich mit dem frohen Gedanken, jetzt ausschließlicly dem Dichten leben zu können, zur Ruhe setzte. Und so erteilte er seinen Töchtern französischen Unterricht und befaßte sich mit seiner kleinen Wirtschaft; vielleicht tat er das, damit sein Leben den alten gesunden und geregelten Gang behalte. Es mag wohl den Anschein haben, als handele es sich hier nur um eine hygienische Frage,

aber, wie überall, so umschließt auch hier das Aufwerfen der Frage alle Antworten: für Keller und Storm schien das nur eine hygienische Frage zu sein, woraus für andere die unlösbare, die transzendente Tragik des Verhältnisses von Kunst und Leben entstand. Nur die Einsicht in die Unüberwindbarkeit macht etwas tragisch. Eine Tragödie im wahren tiefen Sinne kann es nur dort geben, wo die, die sich in unversöhnbarem Kampfe gegenüberstehen, dem selben Boden entsprossen und im innersten Wesen verwandt sind. Dort ist Tragik, wo es keinen Sinn mehr hat, süß und bitter, Gesundheit und Krankheit, Gefahr und Rettung, Tod und Leben zu unterscheiden, wo das Lebenzerstörende ebenso unentbehrliche Notwendigkeit geworden ist, wie das unbezweifelbar Beste und Nützlichste. Storms Leben ist gesund, unproblematisch; sicher, in weitem Bogen geht er der Möglichkeit jeder Tragödie aus dem Wege. Für sein Leben kam all dieses nur in Betracht wie Krankheiten, gegen die man sich so verteidigen muß und kann — ich finde nichts Treffenderes zur Charakterisierung dieser Situation — wie gegen Magenbeschwerden und Erkältung. All dies ist für ihn Krankheit, welche die gesunde Kraft des Körpers wieder ausstößt, wenn sie schon einmal nicht verhütet werden konnte.

Etwas Eigenwilliges und Starkes, ein sicherer und harter Rhythmus, eine kantige Energie ist in dieser Lebensführung. Einmal schreibt er an Emil

Kuh, wie er schon als Student gewufst und gefühlt habe, daß, was immer mit ihm auch geschehen möge, oder was immer er auch mit sich geschehen liefse, nichts den Kern seines Lebens gefährden könne; immer fühlte er es, „daß ich das Äußerste treiben könne ohne die Furcht, mich zu verlieren,“ oder in einem Gedicht :

Und wimmert auch einmal das Herz —
Stoß an und laß es klingen!
Wir wissen's doch, ein rechtes Herz
Ist gar nicht umzubringen.

Niemals war etwas problematisch in diesem Leben. Die größten Schmerzen überfielen es und wollten es zertrümmern, aber immer gab es etwas Festes, das ihnen widerstand. Storm war nicht problematisch, und so konnte das Schicksal nur von außen an ihn herantreten: war es ein Menschenschicksal, so konnte es bezwungen werden, war es aber mehr als das, so mußte man Halt machen davor und es vorbeiziehen lassen, das Haupt resigniert gebeugt, mit einer gewährenden, gefassten Gebärde. „Begrabe nur Dein Liebstes,“ schreibt er in einem Gedicht nach dem Tode seiner Frau, „dennoch gilt's nun weiter leben, und im Drang des Tages, Dein Ich behauptend stehst bald wieder Du.“ Er war innerlich religiös, mit jener Innerlichkeit, die glücklich resigniert den Zusammenhang alles Geschehens empfindet, er war religiös, ohne an etwas Bestimmtes zu glauben, ohne daß er — seine Zeit war das Zeitalter der großen religiösen

Krisen — in die Opfer und Kämpfe der Irreligiosität verstrickt worden wäre. Er war empfindlich, sensitiv, die kleinsten äußeren Anlässe bewegten ihn tief, aber seine Empfindlichkeit konnte nie die festen geraden Richtlinien seiner Lebensführung beeinflussen. Seine ganze Gefühlswelt war mit seiner Heimat aufs Innigste verwachsen, und er zerbrach doch nicht, als die Knechtung der Heimat auch ihn in die Ferne trieb. Nach Glück sehnte sich sein ganzes Wesen und verlangte das Glück als Atmosphäre — und als er nach langjährigem glücklichen Zusammenleben die Frau verliert, bricht er doch nicht zusammen, mag sein Schmerz auch noch so groß und tief sein, und es gelingt ihm, Glück und Wärme, deren er bedarf, von neuem zu finden. „Gleichwohl bin ich nicht der Mann“ — schreibt er nach dem Tode seiner Frau an Moerike — „der leicht zu brechen ist; ich werde keines der geistigen Interessen, die mich bis jetzt begleitet haben, und die zur Erhaltung meines Lebens gehören, fallen lassen, denn vor mir — wie es in einem Gedicht heißt — liegt Arbeit, Arbeit, Arbeit! Und sie soll, so weit meine Kraft reicht, getan werden.“

Es ist nicht leicht zu beurteilen, welche von den beiden Lebensprinzipien das andere stützt: die bürgerlich einfache, geregelte Ordnung der Lebensführung die ebenso ruhige und feste Sicherheit, mit der dieses Leben auf die Seele wirkt, oder umgekehrt. Sicher ist nur so viel, daß beide eng verknüpft sind. Ohne

auch nur einen Moment zu zögern und zu schwanken, wählt Storm die juristische Laufbahn, die seinem Inneren nichts bieten konnte, und es hat in seinem Leben keinen Augenblick gegeben, wo er seine Wahl bedauert, geschweige denn wirklich bereut hätte.

Wir haben aber noch immer nicht den springenden Punkt berührt; den, wo diese Lebensführung mit der Kunst zusammenhängt. Denn es ist ja doch so, daß nur die Lebensarbeit dem Leben Bedeutung verleiht; nur dann hat es Sinn und Bedeutung, dem Leben Fülle und Kraft zu wahren, wenn das, dem das Leben somit nicht hingeopfert worden ist, die größten Opfer aufgewogen hätte. Denn nur dann stehen wir wirklich vor einem Paradox, wenn das eine Gesicht des Januskopfes des Lebensganzen wirklich die bürgerliche Lebensführung ist, das andere Gesicht aber die harten Kämpfe der strengsten künstlerischen Arbeit. Und diese Welt, die Welt Storms und derer, deren Kunst ihm das meiste sagte, und die seine Werke am meisten liebten, ist die Welt der deutschen Ästheteten. Unter den vielen Ästheteten-gruppierungen des letzten Jahrhunderts ist dies die echte, wirklich germanische Variation, das deutsche *l'art pour l'art*.

Bekannt sind jene fast Flaubertschen Qualen, aus denen oft nach jahrzehntelangen Geburtswehen Gottfried Kellers Werke geboren wurden. Bekannt ist, wie schwer die Schwächen und Dissonanzen der

ersten Fassung des Maler Nolten auf Moerike lasteten, und wie er der Sisyphusarbeit der neuen Formung die reichsten und schönsten Jahre seines Lebens opferte; noch bekannter ist der Fall Konrad Ferdinand Meyer. Storm, „der stille Goldschmied und silberne Filigranarbeiter“ — wie Keller ihn nannte — hat seine Werke vielleicht mit weniger Qual zur Welt gebracht, doch dem Wesen nach ist er ebenso wie jene ein strenger Handwerker, der keine Zugeständnisse kennt. Vielleicht ist in ihm jene herbe und harte Handwerkertüchtigkeit noch stärker entwickelt. Seine Hände empfinden instinktiv, welches Material sie verarbeiten dürfen, und welche Form sie diesem geben müssen; nie macht er den Versuch, die Grenzen der Form zu überschreiten, die ihm die Gegebenheiten und Möglichkeiten seiner Seele vorbestimmten; innerhalb dieser Grenzen aber zwingt er sich zur grössten Vollkommenheit. Der grosse und unsagbar bewusste Epiker Keller spielte immer mit Dramenplänen und Dramenentwürfen; Storm liess sich nicht einmal auf das Gebiet des Romans locken.

Des Handwerkers Tüchtigkeit: das ist der Wesenszug dieses Ästhetentums, und hier hängt es untrennbar und tief mit jener Lebensgestaltung zusammen, welche sie mit der primitiv bürgerlichen Anständigkeit des Handwerkers zu Ende führen. Die einfache Gradlinigkeit der beiden, der Kunstübung wie der Lebensführung, trennt sie von der *ouvrier*-Voll-

kommenheit anderer Ästheten; denn, mag die Handwerker-tüchtigkeit auch Flauberts Ideal gewesen sein, so konnte doch sein Handwerkertum nur sentimental sein — im Schillerschen Sinne des Wortes —, nur die Sehnsucht nach der Einfachheit, die für immer verloren ist. Das Handwerkertum Stroms, Mörikes, Kellers, des Balladendichters Fontane, Klaus Groths, und anderer war in demselben Sinne naiv. Das Ziel jener Dichter ist eine mit der letzten Kraftanspannung erstrebte Annäherung an ein Vollkommenheitsideal, dieser Dichter aber das Bewußtsein der ehrlichen und tüchtigen Arbeit; das Bewußtsein, daß sie alles getan haben, was in ihren Kräften liegt, um Vollkommenes zu schaffen. Dort wird im Zusammenstimmen von Leben und Arbeit die Betonung auf die Arbeit gelegt, hier auf das Leben. Dort ist das Leben nur ein Mittel zur Erreichung des Kunstideals, hier ist die Vollkommenheit der Arbeit nur ein Symbol, nur der sicherste und schönste Weg zur Ausnutzung aller Lebensmöglichkeiten; das Symbol, daß das bürgerliche Lebensideal, das Bewußtsein der gut vollbrachten Arbeit, erreicht worden ist.

Darum ist immer etwas rührend Resigniertes in der Art, wie diese ihre Werke aus der Hand legen. Schärfer als sie durchschaut niemand den Abstand zwischen dem, was vollkommen ist, und dem Besten, was zu schaffen ihnen gegeben ist. Doch dieses Abstands Bewußtsein lebt mit solch unmittelbarer und gleichmäßiger Kraft in ihnen, daß er aktiv gar

nicht in Betracht kommt. Es ist so, als ob es einmal ausgesprochen und damit erledigt und die stillschweigende Voraussetzung alles später Gesagten wäre. Die milde Demut dieser verschwiegenen Erkenntnis umstrahlt stets die Gebärde, womit sie ihre Werke hinausgehen lassen. Wie bei den alten Handwerkerkünstlern ist auch bei ihnen die Kunst eine Äußerungsform des Lebens, so wie alles andere, und daher ist ein der Kunst gewidmetes Leben mit denselben Rechten und Pflichten verbunden, wie jede andere menschlich-bürgerliche Tätigkeit. Ethisch sind also die Anforderungen, die sie an sich stellen müssen, aber sie haben auch der Arbeit gegenüber ihre menschlichen Rechte. Die Ethik verlangt nicht nur künstlerische Tüchtigkeit, sondern auch die Überlegung, ob die Kunst der Menschheit Nutzen oder Schaden bringen wird. Keller rechnet mit den Möglichkeiten einer pädagogischen Wirkung ebenso stark, als mit jenen einer literarischen. Und als er auf ein Thema Storms, in dem auch der Aberglaube eine Rolle spielte, zu sprechen kam, machte er ihn aufmerksam, daß dies schädlich wirken könnte in dieser Zeit der spiritistischen Betrügereien; anderseits aber nimmt sich Keller das Recht, allen seinen kleinen Eigenheiten, die sich in dem Verweilen bei der Ausschmückung von Kleinigkeiten zeigen, in seinen Schriften freien Lauf zu lassen, selbst auf die Gefahr hin, daß die Komposition gelockert werde. Er wird dabei von dem Gefühl geleitet, daß seine Arbeiten

doch ihm zuliebe da sind; damit alle seine Energien in ihnen zum Ausdruck kommen, und weil diese Eigenheiten nun auch da sind, müssen auch sie irgendwo Ausdruck finden. Die Arbeit entscheidet hier und nicht das Resultat. Hier hängt diese Kunstauffassung tief und echt mit der des Mittelalters zusammen, dieses goldenen Zeitalters der sich nach Handwerker-tüchtigkeit sehnenen Romantiker. Was aber bei ihnen, eben weil sie sich danach sehnten, ewig unerfüllt bleiben mußte, das ist hier erreicht, soweit dies überhaupt heute möglich ist; die Romantiker trennte eben ihr Sehnen von dem Gegenstande ihrer Sehnsucht, oder ihre Sehnsucht war vielleicht nur das Symbol der trennenden, unüberbrückbaren Kluft. Sicher ist — dies soll hier nur ein Beispiel sein — daß Leibl ganz in die Nähe von Holbein kam, so nahe wie man ihm überhaupt kommen kann, und daß die englischen Prärafaeliten soweit als nur irgend denkbar von den Florentinern entfernt sind.

Stärker als jede andere Kunst wird die Dichtung von Zeitströmungen bestimmt, und auch der Umstand, daß hier etwas entstehen konnte, was an die alte große Kunst erinnert — wenn auch nur als ein strahlender Reflex, der von der Arbeit auf das Leben fällt — auch das hat seine zeitpsychologischen Gründe. In Deutschland haben sich viele, besonders wirtschaftliche Entwicklungen viel später als anderswo eingestellt, und viele Gesellschafts- und noch viel mehr alte Lebensformen haben sich hier länger als

anderswo erhalten. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts gab es noch in Deutschland, besonders an der Peripherie, Städte, wo das alte Bürgertum unverändert stark und lebendig war, jenes Bürgertum, das der stärkste Gegensatz des heutigen ist. Aus dem Schosse dieses Bürgertums sind diese Schriftsteller hervorgegangen, dieses Bürgertums echte, große Repräsentanten sind sie. Doch sie sind sich ihrer Repräsentantenrolle auch schon bewußt. Nicht daran denke ich dabei, daß sie ihrer Situation intellektuell inne wurden, vielmehr daran, daß bei ihnen die historischen Empfindungen zu Lebensgefühlen, zu praktisch wirksamen Lebensfaktoren geworden waren; daran, daß Heimat, Stamm, Klasse ihr alles bestimmendes Erlebnis war. Nicht das ist entscheidend, daß sie mit Liebe all dies umfassen — dies ist ja auch bei anderen der Fall, und bei jenen andern, weil infolge von Mangel an Vertiefung des Erlebnisses die Ausdrucksform pathetisch und sentimental ist, sogar augenfälliger und wirksamer. Nein, das entscheidende Erlebnis dieser Schriftsteller, und ganz besonders Kellers und Storms ist ihre bürgerliche Lebensstellung; fast könnte man sagen, es sei nur eine Folge der sinnlichen, nicht aber abstrakten Beschaffenheit ihrer Anschauung und ihres Erfassens, daß bei dem einen die Schweiz und bei dem andern Schleswig ein so starkes Erlebnis ist. Man könnte es schon deshalb behaupten, weil das Erlebnis dieser Dichter weiter nichts bedeutet als:

von hier stamme ich, der und der bin ich; und die Folge davon war, daß sie echt und stark nur das sehen konnten, was der Heimatboden trug, daß ihre Anschauung von Menschen und menschlichen Beziehungen von den hier gebildeten Wertungen abhängig war. In ihren Werken wird das Bürgertum historisch. In den Werken dieser letzten großen Dichter des ungebrochenen alten Bürgertums fallen tiefschattende Lichter auf die gewöhnlichsten Ereignisse des bürgerlichen Lebens. In diesen Schriften, die entstanden sind, als das alte deutsche Bürgertum „modern“ zu werden begann, umfließt noch ein märchenhafter, phantastischer Schimmer diese veralteten Intérieurs, und es erstehen, — wenn auch nur in der Erinnerung, — mit der sanften Lebendigkeit der Rokoko- und Biedermeierwohnungen ihre lieben, feinen, einfachen und etwas beschränkten Bewohner. Bei Keller ist es sein reicher, märchenhafter Humor, der den gewöhnlichen Dingen ihre Gewöhnlichkeit nimmt; bei Storm bleiben die Dinge so, wie sie sind, kaum zu merken ist der Humor, der sie umgibt; nur sieht man es den Dingen doch an, daß seine Augen liebkosend über sie hingeleiten, und melancholisch ihr Verschwinden sehen; daß sein Blick das Gefühl der Erinnerung hat, was ihm alles von diesen Dingen zugekommen ist, daß er aber ihr Verfallen mit ruhiger Sicherheit, die sich tränenerfüllt mit dem Unabänderlichen abfindet, betrachten kann.

Doch in der Welt Storms ist diese Poesie des

Vergehens noch ganz unbewuft. (In der Kellers ist sie schon viel bewufster.) Seine Bürgerleute schreiten noch sicher einher, fühlen sich und das bürgerliche Wesen ihres Daseins noch nicht als Problem. Und trifft sie auch einmal ein tragisches Schicksal, so hat es den Anschein, als handle es sich nur um das Schicksal eines einzelnen Menschen, als wenn es nur diesen einen getroffen hätte; die Erschütterung der Gesamtheit wird darin nicht erkennbar. Dort steht noch alles sicher trotz Unglück und Schicksalschlag, trotzdem, daß diese Menschen nur im Dulden wahrhaft stark sind, daß ihre männlichste Geste die ist: zu sehen, wie etwas vorbeihuscht, das Leben, das Glück oder die Glückseligkeit, und doch stark zu bleiben und all dem nur nachzusehen mit von unterdrückten Tränen umflorten Augen. Es ist die Kraft des Entsagens, die Kraft der Resignation, die Kraft des alten Bürgertums dem neuen Leben gegenüber — wider seinen Willen ist hier Storm modern. Etwas entschwindet und jemand blickt nach, und erlebt weiter und geht nicht daran zugrunde. Doch ewig lebt in ihm die Erinnerung: etwas war da, etwas ging zugrunde, etwas hätte sein können, irgend einmal . . .

Ich seh dein weisses Kleid vorüberfliegen
Und deine leichte, zärtliche Gestalt —

Und süsser strömend quillt der Duft der Nacht
Und träumerisch aus dem Kelch der Pflanzen.
Ich habe immer, immer dein gedacht;
Ich möchte schlafen, aber du musst tanzen.

Größte Härte und zarteste Weichheit, grauestes Einerlei und nuancenreichste Farbigkeit: aus ihrem Zerschmelzen entsteht Storms Welt. An den Ufern hört man das Brausen der Nordseewogen und gegen die wilde Wucht der Winterstürme schützen die Dämme kaum das Land, doch die reine Luft und noch mehr der dichte Nebel fassen Wiesen, sandige Küsten und Städte zu weichen Flächen zusammen. Eine stille, einfache, monotone Ruhe ist über alles ausgegossen. Die Wiesen, die Weiden, die kleinen Inseln im Meer, nirgends etwas, was wirklich schön wäre, was auf den ersten Blick fesselte oder mit sich risse. Einfach, ruhig, grau und eintönig ist alles, und Schönheit können hier nur einheimische Augen finden. In dieser grauen Monotonie sieht nur ein solches Auge viele Farben, dem jeder Baum und jeder Strauch von großen und tiefen Erlebnissen erzählt, nur der Mensch, für den der Schatten langsames Dunkeln, oder die schüchtern roten Töne der Stranddämmerung entscheidende Wendungen des Lebens begleiteten. Ebenso ruhig und ebenso eintönig grau sind die kleinen Städte mit ihren einfachen, gleichförmigen, altdeutschen Häuschen, mit ihren einfachen kleinen Gärten, mit ihren von Großvaters oder noch älterer Ahnen Hausrat vollgepfropften einfachen Stuben. Und auch das Graue dieser Häuser, dieser Stuben zerfällt in einen Regenbogen von

tausend Farben nur für das Auge des Einheimischen, dem jeder Schrank viel und vielerlei zu erzählen weiß von all dem, was er gesehen und gehört in seinem langen Leben.

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohn Unterlass;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Und auch die Menschen gleichen der Gegend, durch die sie wandeln. Es gebe unter ihnen gar keine Unterschiede, könnte man auf den ersten Blick glauben. Stark, einfach, blond, sicher einherschreitend, so sind die Männer, und verträumt, stiller auch und noch viel blonder sind Mädchen und Frauen. Es hat den Anschein, als ob der Kinderidyllen ruhiger Sonnenglanz allen gleich leuchten würde; als ob die gleichen kleinen Freuden und die gleichen lindenden Schmerzen die stille, monotone Volksliedweise, die alles Heranwachsen hier durchklingt, hervorbringen würden; als ob alle ein gleiches Schicksal hätten; als ob Mensch und Schicksal sich mit gleichem Schritt entgegen gingen und in beiden — vor der Begegnung und im Momente der Begegnung — die selbe einfache, harte und sichere Bestimmtheit wäre, nach der Be-

gegnung aber in den Menschen dieselbe Entsagung, die Kraft zum ruhigen Weiterschreiten und zur resignierten Abrechnung, dasselbe Aufrechtsein, dieselbe Ungebrochenheit allen Schlägen gegenüber. In der grauen Luft von Storms Welt fließen die harten Umrisse der Menschen- und Schicksalsgestaltung grau ineinander. Oft hat es den Anschein, als ob immer von einem und demselben die Rede wäre, in allen seinen Novellen und Gedichten; davon, daß das Schicksal hereinbricht und daß der, der ganz stark ist, es überlebt, und daß die etwas Schwächeren daran zugrunde gehen. Doch in allen Fällen entströmen den vom Schicksal geschlagenen Wunden die stärksten Kräfte und die schönsten Reichtümer der Seele. Jedes Schicksal scheint das gleiche zu sein, weil die Menschen wortkarg sind und ihre Lebensgesten so sehr und so tief verwandt. Doch man muß — anders als beim Hintergrund, gerade umgekehrt — nur einige Schritte zurücktreten, und sogleich hat die Monotonie des Lebens aufgehört. Dann sieht man, daß jeder Mensch und jedes Geschehen nur Teil einer Symphonie ist, die vielleicht ungewollt, gewiß aber unausgesprochen, unmittelbar aus der Gesamtheit der Menschen und der Ereignisse zusammenklingt; als ob alles Einzelne nur eine Ballade oder ein Balladenfragment wäre, ein Element jener Materie, aus welcher dereinst ein großes Epos entstehen soll, das große Epos des Bürgertums.

Dieses Epos, wenn es je entsteht, wird von einer

ruhigen und sicheren Kraft Kunde geben. Keine Ereignisse wird es in ihm geben, oder zum mindesten werden sie nicht ausschlaggebend sein; nur darüber würde es wirklich etwas aussagen, wie die Menschen jene wenigen Geschehnisse betrachten, die ihnen widerfahren. Das, was ihnen widerfährt — nicht das, was sie tun. In dieser Welt haben Taten eine kleine und wenig bedeutungsvolle Rolle; die Menschen wollen ohnehin nur das, was ihnen gewährt ist, tun, und ihr fester, sicherer Schritt bringt sie bestimmt an das Ziel, das sie erreichen sollen. Was den Lauf des Lebens entscheidet, all das, was quälende Fragen, tiefe Schmerzen im Leben verursacht, all das kommt immer von außen, das widerfährt den Menschen; sie selbst tun nichts, um es heraufzubeschwören, und sie kämpfen umsonst dagegen, wenn es einmal da ist. Der Wert, der Unterschiede einsetzt zwischen den Menschen, offenbart sich in der Antwort der Menschen an das Unentrinnbare. Das Schicksal kommt von außen, und machtlos ist die innere Kraft ihm gegenüber, aber eben deshalb muß das Schicksal stehen bleiben auf der Schwelle des Hauses in dem die Seele wohnt, und kann niemals dort eintreten; das Schicksal kann diese Menschen nur zugrunde richten, doch niemals zerbrechen.

Dies ist der wirklichste Inhalt der Resignation, die man als das Wesen der Poesie Storms zu bezeichnen pflegt. Storm verwahrt sich einmal sehr heftig gegen die Meinung, daß zur Tragik Schuld

notwendig sei; nicht nur seine äusseren Motive, sondern auch das Wesen seiner Lebensauffassung enthalten vieles, was an die Schicksalstragödie erinnert. So die Einsicht, das jede Kleinigkeit, das alles Unberechenbare eine lebensentscheidende Rolle spielen könne. Doch Storm blieb hier bei der Möglichkeit stehen, er betrachtete das Leben nicht als ein verworrenes Ballspiel unberechenbarer Zutälle; es blieb nur die Möglichkeit bestehen, das ein Menschenleben sich so gestaltet, und nichts, keine äussere oder innere Auswahl, bestimmt, wessen Leben, und wann und inwiefern sich so gestaltet: nur der Zufall, die zufällige Verknüpfung zufälliger Umstände bestimmt es. Dann gibt es keine Hilfe, man muss sich damit abfinden, auf jeden Widerstand verzichten und das Reicherwerden an Schmerzen als Bereicherung des Inneren empfinden.

So hat in dieser Welt das Schicksal eine Kraft, die mechanisch wirkt, die keine äusseren Widerstände zulässt. Doch dies Schicksal ist keine mystische, überirdische Gewalt, nicht das Hineingreifen höherer Gewalten in das gewöhnliche Leben. Storms Welt ist die Welt des Alltags, seine Poesie ist — wie Kuh einmal sagte — die des heiligen Alltags. Somit ist dies Schicksal nichts anderes als die Gewalt der einfach menschlichen Verhältnisse, die Gewalt von Menschengedanken, von Menschenvereinbarungen, von Vorurteilen, von Gewohnheiten und sittlichen Geboten. In der Welt Storms gibt es keine inneren

Kämpfe zwischen widerspruchsvollen Gewalten in eines Menschen Seele. Die Pflicht, das, was zu tun ist, ist mit einer jede Kontroverse ausschließenden Bestimmtheit im voraus und für ewig festgesetzt, und Zweifel können höchstens über die Anwendung herrschen. Nur das Schicksal, die von Menschenkraft unabhängige Gestaltung der äußerlichen Umstände, kann Menschen an den Scheideweg stellen; doch auch dann gibt es hier keine wirkliche Sünde. Diese Menschen sind unfähig, Böses zu tun. Nicht als ob jeder Mensch dieser Welt selbst gegen die Möglichkeit des Bösen gefeit wäre, aber die Ethik ist hier für jeden Menschen eine so natürliche Lebensfunktion wie das Atmen; eine unethische Tat ist also von vornherein unmöglich. So ereignet sich im Leben das tiefste Unglück dann, wenn die unwiderstehliche Gewalt der Lebensumstände den Menschen zu einer Tat zwingt, welche sein mit unfehlbarer Sicherheit wertendes sittliches Gefühl verurteilt. Und doch wird keine Tragödie daraus. Zumindest nicht im äußerlichen Sinne; denn das Urteil der Ethik über die Tat ist zwar hart und unwiderruflich, doch die Kraft jenes Gefühls ist zugleich so groß, daß sie das Wesen des Menschen unversehrt bewahrt trotz allem, was ihm widerfahren ist. Es ist ihm widerfahren, und mit männlichem Mut tritt er abseits von dem Wege des Glücks, leidet mit tapferer Gefasstheit für das, wofür er eigentlich nichts kann, und für keine

Minute will er die Konsequenzen seiner „Tat“ von sich abschütteln. Doch zugleich fühlt er dies: er hat nichts getan, alles ist mit ihm geschehen, und unversehrt ist alles in ihm geblieben; geblieben ist in ihm etwas, woran keine äußere Kraft rühren kann.

Das ist die Kraft, die das Bewußtsein der Pflichterfüllung als Lebensform, als Weltanschauung hat, die noch ihre alte, mit der Gewalt des kategorischen Imperativs wirkende Allgültigkeit bewahrt hat, mag auch längst der naive Glaube und das Vertrauen geschwunden sein, daß dies auf das, was geschieht, auch nur den geringsten Einfluß hätte. Die Welt bewegt sich irgendwie, etwas bewegt sie, wer weiß was, wer weiß warum, wer weiß wozu? Wozu fragen, wo es keine Antwort gibt, wozu hangen und bangen vor ewig verschlossenen Türen, wozu die Seele hinhalten mit den bunten tröstenden Lügen alter Zeiten? Unsere Pflicht zu tun: das ist der einzig sichere Lebensweg. Die Stimmung einer Gestalt Storms, die eines vor dem Tode stehenden Alten, drückt vielleicht am besten dieses Lebensgefühl aus. Er bleibt stehen im Zimmer, das die Andenken eines schönen und reichen Lebens füllen, und tausend kleine Zeichen sagen ihm, daß das Ende gekommen ist, und er hört aus der Ferne das Glockengeläute, und er weiß, daß vieler Menschen ganze Hoffnung an diesem Läuten hängt.

„Sie träumen,“ — spricht er — leise spricht er es.

„Und diese bunten Bilder sind ihr Glück.

Ich aber weiss es, dass die Todesangst
Sie im Gehirn der Menschen ausgebrütet.“
Abwehrend streckt er seine Hände aus:
„Was ich gefehlt, des einen bin ich frei;
Gefangen gab ich niemals die Vernunft,
Auch um die lockendste Verheissung nicht;
Was übrig ist, — ich harre in Geduld.“

Nur die Geste ist hier das wirklich Wichtige, nicht der Inhalt; die Irreligiosität Storms war tief religiös. Nur hier im Angesicht des Todes, wo es keine Kämpfe geben kann, ist diese ruhige Kraft, mit der der Mensch dem Schicksal ins Auge sieht, ganz klar zu erkennen, während sonst im Leben an solchen Punkten, wo — objektiv — der Kampf nicht so bestimmt von vornherein entschieden ist, vielleicht mehr die Schwäche ins Auge springt. Und ebenso schwer wie im Verhältnis von Mensch und Schicksal Innen und Aussen zu unterscheiden sind, so schwer ist es hier, Schwäche und Kraft zu unterscheiden. Was nach innen gewandte Kraft ist, das wird sich nach aussen gewöhnlich als Schwäche zeigen, weil das in den Menschen lebende Weltgefühl so tief einheitlich ist, weil die das Leben stützenden sittlichen Gebote so unerschütterlich stark sind, dass diese Menschen die Einwirkung der ganz von aussen kommenden brutalen Ereignisse ebenso unmittelbar ethisch empfinden, als ob alles ausschliesslich von ihnen ausgegangen wäre; deshalb können sie auch diese Ereignisse in sich verschmelzen. Das Wesen ihrer Kraft ist diese ihre Fähigkeit des Verschmelzens, ihre Schwäche ist, dass — in den

meisten Fällen — selbst ihre wirklich starken Lebensäußerungen warten, daß etwas von außen ihnen entgegenetrete, und sie dies in den seltensten Fällen selbst aufsuchen, auch in den seltensten Fällen auf Dinge stossen, mit denen man siegreich kämpfen könnte.

Selbstredend sind dies nur die ganz weiten Grenzen dieser Welt. Doch eben, weil sie vollkommen unanfechtbar sind, werden sie nirgends auch tatsächlich abgesteckt, und ihre Folgen werden nie mit grausamer Konsequenz durchgeführt. In Storms Wertungen — und besonders in denen seiner einzelnen Gestalten — ist viel von der Weltanschauung, die Hebbel, Storms Landsmann, in seinem Meister Anton gestaltet hat. Doch weil der weniger scharf und weniger streng blickende Storm den Verfall dieser Welt weniger bemerkt und zugleich auf das Bestehen einzelner Anschauungen und Wertungen nicht so großes Gewicht legt als auf die ganze Summe des Lebens, hat er nicht Meister Antons schonungslos-doktrinäre Beschränktheit, und nirgends steht auch ein anderes Leben, eine neue Welt der seinen übermächtig gegenüber. Es gibt zwar auch in seiner Welt Menschen, die ein ganz anderes Leben leben, doch selbst diese stehen nicht in einem ausgesprochenen Gegensatz zu seiner typischen Menschenart. In den Taten der Menschen zeigen sich die größten Gegensätze: der eine ist anständig, der andere ist es nicht; der eine ist zuverlässig bis aufs äußerste, der andere ganz unverantwortlich leicht-

sinnig; dem einen ist des Lebens Preis die Ordnung und der guten Arbeit sicheres Selbstbewusstsein, dem anderen der augenblickliche Genuss der oberflächlichen Freuden um jeden Preis. Und diese Gegenüberstellungen könnten bis ins Endlose fortgesetzt werden, und doch bliebe ein Gebiet, wo die Extreme vollkommen harmonisieren: das Gebiet der ethischen Wertungen. Mit solcher Gewalt wird diese Welt von der Ethik beherrscht, daß auch der ethisch empfindet, der nicht so handelt; nur ist er schwach, nur fehlt ihm die Kraft, so zu leben, wie es ihm sein Gefühl, das in seinem tiefsten Innern wohnt, vorschreibt. Und findet sich wirklich jemand, der auch durch sein Empfinden aus dieser Welt herausfällt, so ist dies ein ganz grotesker, an das Pathologische streifender, bloß interessanter oder bizarrer Fall.

Die Stimmung des Ewigvergänglichen, die Stimmung der Gesetzmäßigkeit des Welkens, eine zarte und vergebende Liebe umgibt jeden Verfall. Die Schwäche ist ebenso von der Natur gegeben wie die Stärke: stark, ehrenfest und pflichtgetreu zu sein ist nicht Verdienst, sondern Gnade, und ebenso steht es mit dem Gegenteil. Schicksalsstimmung herrscht hier innen und außen. Ein guter Mensch zu sein ist kein Verdienst. Vielleicht ist es ein Glücksfall, aber auch nur vielleicht, denn für das Leben selbst hat dies ja keine Folgen. Jedenfalls ist es aber eine Vornehmheit: es schafft eine Aristo-

kratie, errichtet Distanzen zwischen den Menschen. Und die sicherste Aristokratie, die so sicher ist, daß in ihr kein Stolz sein kann, keine Härte, nur ein mildes Verzeihen und Verstehen, den anders Gearteten, den Niedrigeren gegenüber.

„Der eine fragt: Was kommt danach?
Der andere nur: Ist es recht?
Und also unterscheidet sich
Der Freie von dem Knecht.“

So entsteht durch Verschmelzung von Herbheit und Sentimentalität die Atmosphäre von Storms Welt. Die Geschehnisse sind möglichst einfach und alltäglich, und auch die Menschen, denen sie widerfahren, sind weder über die Grenzen des Alltags hinausragend, noch interessant. Einfache deutsche Kleinstädter sind sie, von den Kleinbürgern, manchmal von den Arbeitern hinauf bis — aber auch nur manchmal — zu einigen alten Patrizierfamilien. Ruhig fließt überall das Alltagsleben, bis plötzlich das Verhängnis hereinbricht, aber auch dann geht das selbe Leben weiter, nur einige Falten graben sich in ein früher junges Gesicht; nur daß dieser Zusammenstoß irgend jemand hinausschleudert aus seiner Lebensbahn, und er anderswo ein, demselben Rhythmus unterworfenen, Leben lebt. Nur einige wenige Menschen, die aus schwächeren Stoff sind, versinken ganz und unrettbar.

Die Sentimentalität hat aber — dahin führt Storms Entwicklung — nicht nur in dem Verlauf

der Ereignisse keine Rolle, ja sie verwischt nicht einmal ihre harten Kanten; sentimental ist nur, wie in den Menschen — nachträglich, wenn sie auf Ereignisse zurückblicken — fortklingt, was ihnen und den anderen geschehen ist. Die Sentimentalität ist nur Gerührtsein durch die Erkenntnis des Schicksalszusammenhanges. Ihre künstlerische Bedeutung ist, daß sie die harten Staccati der Ereignisse mit weich klingenden Legati begleitet, indem sie die Tragödien in Requiemstimmungen auflöst; und ihre menschliche Bedeutung ist, daß sie die unbeirrbar Bestimmtheit der ethischen Wertungen vor kurz-sichtiger Schärfe bewahrt.

Die Stimmung der Idyllen Storms ist der seiner Tragödien verwandt, ihre Schönheit wächst aus der selben Wurzel. So ist es selbst bei den einfachsten, kleinsten Intérieurs, bei den kleinen Bildern, welche nichts anderes geben, als die intime, feine Stimmung der alten Möbel einer alten Stube, wo die Erzählung lange verklungener Geschichten das kaum hörbare Thema dieser Variationen ist, und der Zweck des Ganzen nichts anderes, als daß die Atmosphäre der einfachen Stube sinnlich und wahrnehmbar werde. Denn überall ist es die selbe Grundstimmung: das Gefühl des organischen Wachstums, das Gefühl der natürlichen Verzahnung der Dinge, des Sich-Abfindens mit der Notwendigkeit der Bewegungen, die aus den Wechselwirkungen entstehen, die Erkenntnis der Unmöglichkeit, die Dinge zu scheiden nach großer oder kleiner

Wichtigkeit. Das historische Gefühl wird zum Lebensgefühl. Die Stimmung dieser Stuben erinnert an altholländische Intérieurs, aber hier ist alles atmosphärischer, lyrischer, sentimentaler. Was dort das sichere Selbstbewusstsein der naiv glücklichen Lebenskraft war, wird hier zum bewussten Auskosten welkender Schönheiten. In der Stimmung dieser Zimmer schwingt mit weicher Pedanterie das Bewusstsein mit, daß sie schon halb verschwunden sind und bald ganz vergehen werden; das historische Empfinden gibt allen Dingen nicht nur die Schönheit des blumenhaft Gewachsenen, sondern auch die trauerlosen, melancholischen Reflexe der unentrinnbaren Gesetzmäßigkeit des Vergehens und des Welkens. Da das historische Gefühl diesen natürlichen Verlauf der Dinge bewußt werden läßt, rückt es ihn nah und weit zugleich, es macht die Beziehung zu ihm lyrischer, subjektiver, und zugleich umgibt es ihn mit der kühlen Stimmung des rein artistischen Genusses.

Diese Intérieurs aber sind nur der Hintergrund der meisten Novellen Storms, und nur vereinzelt geschieht es, daß der Hintergrund sich loslöst von allem anderen, daß er Selbstzweck, ein in sich geschlossenes Bild wird. Die Stimmung solcher Intérieurs ist dann freilich — ausschließlich aus formalen Gründen — idyllisch. Neben diesen aber gibt es manche andere Novellen Storms, welche dem Inhalt nach Idyllen sind; in welchen diese Lebens-

stimmung nicht nur von dem sanften Blick der auf alten Möbeln ruhenden Augen getragen wird, und von dem Umstand, daß das ganze Bild nur aus diesem Blick besteht, sondern auch durch den Gang und Inhalt der Ereignisse hervorgebracht wird. Die Stimmung eines abziehenden Gewitters, Sonnenschein nach Wolkenbruch, ist der Ton dieser Novellen, und hier ist die Wurzel ihrer innigen Verwandtschaft mit den Tragödien. Gewitterwolken türmen sich in beiden über den Häuptern der Menschen, und in beiden erwarten jene mit der selben Empfindung den Donnerschlag; nur daß in dem einen Falle der Blitz einschlägt, in dem anderen nicht. Das Glück kommt ebenso von außen wie das Unglück; es kommt von irgendwoher und tritt dort ein, wo Seelen wohnen, bei denen es ein schönes Heim finden kann. Doch es klopft dort an, wo es ihm beliebt, und nach freier Laune wählt es unter den Würdigen die aus, bei denen es einkehren will. In diesen Idyllen lebt also wie in den Tragödien die Empfindung des Schicksalgevolten. Manchmal trübt garnichts die Melodie des idyllischen Glückes, und nur in der passiven Hingabe, mit der sich die Menschen von den Wellen des Glückes wiegen lassen, klingt die Stimmung des Schicksalhaften der tragischen Fälle an.

Tragödie und Idylle. Zwischen diesen beiden Extremen spielt sich jedes Schauspiel ab, das sich in Storms Welt ereignet, und die Art, wie beide verschmolzen sind, macht die besondere Atmosphäre:

seiner Werke aus. Die absolute Unsicherheit des Lebens in allen Äußerlichkeiten und die unerschütterliche Festigkeit dort, wo es nur auf die Seele ankommt, ist der tief bürgerliche Wesenszug dieser Dichtung. Dies ist die Lebensstimmung des Bürgertums, das beginnt, unsicher zu werden; in dieser Lebensstimmung wird das im Verschwinden begriffene, alte, große Bürgertum historisch, tiefpoetisch in seinem letzten, innerlich noch ungebrochenen Dichter. Und diese Lebensstimmung umgibt alle seine Werke, auch jene, welche aus Liebe zu alten Stilarten auf noch ältere Zeiten zurückgreifen, und in denen daher manchmal etwas kalt Konstruiertes, rein Artistisches fühlbar wird.

Und die Welt der Verse ist noch bestimmter und reiner die Welt dieser Lebensgefühle. Die Menschen, die Schattenbilder von Menschen, die wir hinter die Verse projicieren, sind noch feiner; tiefer sind die Motive, die sie bewegen, reiner die Tragödien, die sie erleben. Dies ist gewiss eine Folge der Form. Das Wesen der Menschen aus Storms Welt ist so, daß es am treffendsten durch eine vom Schicksal ausgelöste Lebensäußerung, durch ihre Stimmung ausgedrückt wird. Die Taten, die Tatsachen, die Ereignisse, alles Äußerliche ist eigentlich ganz überflüssig, ist nur darum notwendig, weil es doch — wie er einmal an Kuh schreibt — Stoffe gibt, die nur auf Grund breiterer Motivation als Verse zulassen, wirken können. Eben deshalb

aber erreicht er in einigen Versen, wo es dieser Grundlage nicht bedurfte, eine Kompliziertheit und Reinheit der Seelengestaltung, die seiner novellistischen Ausdrucksform immer unerreichbar geblieben ist, weil für die stille und einfache Innerlichkeit der Menschen, die er zu gestalten pflegt (und vielleicht dürfen wir sagen: seiner eigenen Innerlichkeit) nur dies der ganz adäquate Ausdruck sein konnte. Weil diese Menschen und ihr Schöpfer viel zu ruhig sind, um sich kopfüber in den Strom laut- rauschender Ereignisse hineinzustürzen, und viel zu einfach, als daß eine, das Verborgenste aufdeckende Zergliederung ihrer Seele, das Enthüllen ihrer tiefsten Geheimnisse, wundervolle, nie geschaute und erschütternd schöne Landschaften der Seele aufzeigen würde. Die wahre Schönheit dieser Welt und ihrer Menschen ist die lyrische Durchführung einer stillen, warmen, einfachen Lebensstimmung, und ihre echte, wirklich vollkommene Form konnte nur eine ganz stille, ganz einfache Lyrik sein. Eine solche Lyrik umfaßt — eben wegen ihrer Einfachheit — mit viel reinerer Kraft alle Feinheiten, als die scheinbar dazu geeignetere Novelle, deren Form aber die Projektion in äußere Tatsachen oder die analytische Auflösung fordert. Und zwischen beiden, von beiden das hier Brauchbare vereinend, baut sich die Welt von Storms Lyrik auf.

„Du bissest die zarten Lippen wund,
Das Blut ist danach geflossen;

Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfärben liessest du dein blondes Haar
In Sonnenbrand und Regen;
Du hast es gewollt, weil meine Hand
Liebkosend darauf gelegen.

Du stehst am Herd in Flammen und Rauch,
Dass die feinen Hände dir sprangen;
Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
Weil meine Augen daran gehangen.

3

Lyrik und Epik sind Storms Formen, oder noch bestimmter, Lyrik und Novelle. Denn Storm liefs sich nie auch nur zu einem Versuch mit anderen Formen bewegen. Seine Entwicklung brachte eine fortwährende Bereicherung seines Schauens, diese Bereicherung aber näherte seine Novellen ganz unbeabsichtigt immer mehr dem Roman. Und Keller, der nie einen prinzipiellen Unterschied zwischen Roman und Novelle anerkennen wollte, riet ihm oft, er solle seine Stoffe nicht so stark vereinfachen, er solle nicht so viel weglassen, nicht so stark distanzieren, damit aus diesen Stoffen in ihrer natürlichen Ausdehnung Romane werden könnten. In dieser Frage hörte Storm nicht auf den Rat des Freundes und blieb stets bei seiner Novellenform. Freilich nähert sich schon sein Begriff von der Novelle vielfach dem

alten Romanbegriff und ist in vielem das Gegenteil jenes der alten, echten Novelle. In einem unterdrückten Vorwort wendet er sich polemisch gegen die alte Definition der Novelle, daß diese eine kurzgehaltene Darstellung einer durch ihre Ungewöhnlichkeit fesselnden und einen überraschenden Wendepunkt darbietenden Begebenheit sei. Und er behauptet, die moderne Novelle sei die strengste, geschlossenste Form der Prosadichtung, die Schwester des Dramas, welche, wie jenes die tiefsten Probleme ausdrücken könne. Da das poetische Drama von der modernen Bühne verdrängt werde, sei sie sogar berufen, dessen Erbe anzutreten.

Storm greift hier der modernen, impressionistischen Entwicklung vor, welche die Novelle ganz verinnerlicht, den alten Rahmen ausschließlich mit seelischem Inhalte füllt; jener Umwandlung, welche — in ihrer letzten Konsequenz — jede starke Konstruktion und jede Form in das leise und feine, nur vibrationsartige Nacheinander von psychologischen Übergängen auflöst. Die moderne Novelle — ich weise als auf den charakteristischsten Typus in erster Reihe auf die Jünger Jacobsens hin — überschreitet inhaltlich die Möglichkeiten der Novelle. Die Themata werden feiner, tiefer, umfassender und wuchtiger, als daß sie Platz hätten in der Novellenform, und darum — im ersten Moment erscheint dies paradox — werden diese Novellen weniger tief und fein, als die einfachen alten Novellen gewesen sind. Denn ihre Feinheit

und Tiefe beruht einzig auf dem rohen und unverarbeiteten Stoffe, darauf, wie die Menschen und wie ihre Schicksale sind und darauf, daß diese den Lebensgefühlen der modernen Menschen verwandt sind. Das Wesen der Novellenform ist kurz gefaßt: ein Menschenleben durch die unendlich sinnliche Kraft einer Schicksalsstunde ausgedrückt. Der Unterschied der Ausdehnung der Novelle und des Romans ist nur ein Symbol des wahren, tiefen und die Kunstgattung bestimmenden Unterschiedes; dessen, daß der Roman die Totalität des Lebens auch inhaltlich gibt, indem er den Menschen und sein Schicksal in den vollen Reichtum einer ganzen Welt hineinstellt, die Novelle dies aber nur formal tut, durch eine derart stark sinnliche Gestaltung einer Episode des Lebens, daß neben deren Allumfassen alle andern Teile des Lebens überflüssig werden. Die inhaltliche Vertiefung und Verfeinerung nimmt nun einerseits der entscheidenden Situation der Novelle die frische und die starke Sinnlichkeit; zeigt andererseits die Menschen so mannigfaltig und in so mannigfaltigen Beziehungen, daß es kein Ereignis mehr gibt, welches sie ganz ausdrücken könnte. So entsteht eine neue Kunstgattung, eine — wie jede durch die moderne Entwicklung geschaffene — widersinnige Gattung, eine solche, deren Form die Formlosigkeit ist. Denn was so gewonnen und erreicht werden kann, ist nicht mehr als einige Episoden aus einem Menschenleben; die Episoden können aber nicht mehr

symbolisch werden (wie in der Novelle) und das Ganze ist nicht so stark, um ein besonderes geschlossenes, alles umfassendes Universum sein zu können (wie der Roman). Somit erinnern diese Novellen an wissenschaftliche Monographien, ja noch mehr an Skizzen zu Monographien. Ihr Wesen ist kunstfeindlich — wenn ihre Mittel auch wirklich künstlerisch sind — weil das Ganze niemals eine von dem konkreten Inhalt unabhängige, durch die Form bewirkte Empfindung auslösen kann; eine Empfindung, welcher deshalb die Veränderung unserer Ansichten über den Inhalt nichts anhaben kann. Die Wirkung dieser Werke fufst, wie der der wissenschaftlichen Werke, einzig und allein auf den Inhalt, auf jenem Wesen nach mehr wissenschaftlichen Interesse, welches die in ihnen zusammengetragenen neuen Beobachtungen wecken können. Diese Schriften (dies ist die Probe, nicht der Beweis dieser Ausführungen), verlieren den Sinn, wenn ihre Beobachtungen veralten, ja schon dann, wenn sie allbekannt geworden sind und nicht mehr mit dem Reiz der Neuheit wirken. Und zwischen Kunstwerk und wissenschaftlichem Werk ist der ausschlaggebende Unterschied vielleicht der: das eine ist endlich, das andere unendlich; das eine geschlossen, das andere offen; das eine ist Zweck, das andere Mittel. Das eine ist — wir beurteilen die Sache jetzt von den Folgen aus — unvergleichbar, etwas Erstes und Letztes, das andere wird durch jede bessere Leistung überflüssig.

gemacht. Kurz gefasst: das eine hat Form, das andere nicht.

Storm muß irgendwie diese Gefahr gefühlt haben und er hat sich wohl deshalb mit so ängstlicher Sorge vom Roman ferngehalten. Als ob er gefühlt hätte, was ihm zu einem wahren großen Romancier fehle, warum seine Themata notgedrungen Novellenthemata sind, welche zu einem Roman weder ausgeweitet werden können, noch dürfen. Als Emil Kuh einmal seine Novellen klassisch nannte, verwahrte er sich gegen diese Einschätzung: „Zur Klassizität gehört doch wohl“, schreibt er ihm, „dafs in den Werken eines Dichters der wesentliche geistige Gehalt seiner Zeit in künstlerisch vollendeter Form abgespiegelt ist . . . und werde ich mich jedenfalls mit einer Seitenloge begnügen müssen.“ Dieser Satz berührt schon die Stilfrage, obzwar er sich nicht eigentlich auf sie bezieht. Storms Anschauungsweise konnte nicht den tausendfältigen Reichtum der Welt, wie es die Romanform verlangt, umfassen, er sah nur Einzelfälle, nur Novellenmöglichkeiten. Aber seine Anschauungsweise ist so verfeinert, so verinnerlicht, dafs kaum die Möglichkeit besteht, in der alten, einfach-starken Novellenform den Ausdruck zu finden; in der alten Form, wo es nur Tatsachen gibt, nur äußere Geschehnisse, wo, wie Friedrich Schlegel von Boccaccio sagte, die tiefsten und subjektivsten Stimmungen nur mittelbar, nur durch sinnliche Bilder ausgedrückt sind. In Storms ersten

Novellen löst tatsächlich seine nur auf lyrische, nur auf seelische Vibrationen bedachte Innerlichkeit, die noch unmittelbar zu Worte kommt, die Form auf: — „Hier und da . . . mag man vielleicht etwas individuelle Bestimmtheit wünschen“, sagt Mörike rücksichtsvoll und vorsichtig über diese Novellen. Die Späteren suchen den Ausdruck für das möglichst reiche Innenleben, für den ganzen Seelengehalt eines oder mehrerer Menschen; doch immer so, daß all dies in die epische Form Hineingewachsene sie ausweite und bereichere, daß nichts zurückbleibe, was mit roher Unmittelbarkeit ausgedrückt ist, nichts, was nur inhaltlich in Betracht käme.

So führt die Form wieder zurück zur Frage der Wechselwirkung und der Beziehung von Außen und Innen. Künstlerisch war diese Synthese durch alle seelischen Neigungen Storms erleichtert. Einerseits ist seine Innerlichkeit noch nicht so krankhaft intensiv wie die der Schriftsteller von heute. In ihm ist nicht der Wunsch und der Zwang mächtig, jede Stimmung bis zu ihrer innersten seelischen Wurzel zu verfolgen; er blieb noch — wie Kuh sagte — immer vor dem vorletzten Tor stehen. Andererseits sieht sein Auge die äußeren Ereignisse nicht mit einer brutalen Härte oder einer kräftigen Sinnlichkeit. Die beiden Elemente stehen nicht so weit ab von einander, daß man aus ihnen nicht eine organische Einheit schaffen könnte.

Die Einheit des Tons wird erreicht durch die
von Lukacs, *Essays*.

Einheit des Vortrages, die epische Form durch das Zurückgreifen auf die unmittelbare Erzählung als Form, auf diese tiefste und primitivste Form der Epik, die ihre Existenzbedingungen bestimmt. Unter Storms Novellen gibt es kaum einige, die nicht in einen Rahmen gestellt sind; die er selbst und nicht ein zu diesem Zweck erfundener Mensch, aus der Erinnerung erzählt oder aus Aufzeichnungen und Chroniken zusammenstellt. Wenn er aber einmal doch selbst erzählt, tut er, als ob er alle einzelnen Züge aus seiner Erinnerung hervorhole, oder jemandem ein merkwürdiges Erlebnis aus seinem Leben erzähle. Dies ist die Neubelebung der alten Tradition der Erzählung (auch auf Keller und Meyer könnte man sich berufen), die künstliche Wiederherstellung des ursprünglichen Wesens der Novelle. Und für Storm war dies nicht nur ein interessanter Rahmen; in seiner Produktion spielt der mündliche Vortrag, dieser bescheidene Überrest der wirklichen epischen Kultur, eine Rolle, die nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Für ihn bedeutete der mündliche Vortrag das Kriterium, ob die Stimmung, die er gestalten wollte, in seinen Werken auch wirklich Ausdruck gefunden habe. Doch dieser Vortrag verstärkt freilich nur die Wirkung, die unmittelbar von der Rahmeneinfassung ausgeht, seine wirkliche Bedeutung ist viel größer als die harmonische Unmittelbarkeit des erzählenden Tones. Das Wesen ist, kurz gefasst, vielleicht dies: es wird eine Distanz

geschaffen, von der aus der Zwiespalt von Innen und Außen, von Tat und Seele nicht mehr sichtbar ist. Das Wichtigste ist: die Erinnerung — denn dies ist die typische Form der Rahmenerzählung — zergliedert die Dinge nicht, kennt selten ihre wirklichen Motive und keinesfalls drückt sie das Ereignis in dem Nacheinander leiser, kaum merkbar sich wandelnder, seelischer Vibrationen aus. Daraus folgt, daß die Ereignisse in der Form von sinnlich scharf geschauten Bildern oder Dialogfragmenten, die doch alles enthalten, erzählt werden. Die Erinnerung und die natürliche Technik der Erzählung von Erinnerungen führt zu einer anderen, ebenfalls sichern und starken Form der Epik: zur Ballade. Was diese Novellen an wirklich Novellenhaftem eingebüßt haben, das ersetzt dieser Zug ins Balladeske. Er verhindert die Ausdehnung zum Roman (die die Armut der hier erfassten Welt nicht verträge) dadurch, daß aus der Novelle jede Analyse ausgeschlossen und die sinnliche Wucht und symbolische Bedeutung festgehalten wird. Und auf der andern Seite mildert dies Distanzieren die Zerrissenheit der Ereignisse und ihre im Verhältnis zum Seelenleben der Personen allzu große Härte. Diese scharf geschauten Bilder fügen sich auch untereinander zu vollkommener Harmonie zusammen. Denn im Erzähler lebt nur noch jener Teil der Ereignisse, welcher sie zu einer Einheit verknüpft; lebt nur das Erlebnis, welches daraus für ihn bedeutsam wurde; nur das also, was das Zentrum des Aufbaus

geworden ist. Und noch eins: auch die Technik der Menschendarstellung wird dadurch sinnlicher; in der Erinnerung bleibt vom Wesen des Menschen nur das haften, was sichtbar und hörbar ist, und auf Grund dieser Züge bildet sich langsam das Typische und das Allgemeine heraus. Der Weg dieser Menschendarstellung ist der umgekehrte wie der der modernen Novellisten: diese nämlich beginnen mit dem grauen Grundton, mit den allgerneinsten, alltäglichsten Zügen der Menschen und heben ihn durch ihre allzu nuancierte Verfeinerung des Hauptthemas von dem Hintergrunde ab. Wenn demnach Storm die inhaltliche Ausdehnung ihrer Seelenschilderung nicht erreicht, so ist doch seine Psychologie ganz Form geworden, während die reichere Welt der Modernen im Bereich des Unverarbeiteten bleibt.

Und doch: auch diese Lösung zeigt, daß Storm eine Entwicklungsreihe abschließt. Eine Generation nach ihm wäre seine Psychologie schon Oberflächlichkeit, seine Lebensauffassung eine Abwendung vom lebendigen Leben gewesen. Da existierten schon die einfachen und sinnlich-eindrucksvollen Verhältnisse, die den Hintergrund seiner Erzählungen bilden, kaum noch in der Erinnerung. Da hätte jemand, dessen Schauen und Sehen auf Storms Stufe geblieben wäre, sich dem Familienblattton nähern müssen, während der Versuch einer stärkeren Analyse, einer Einbeziehung von tieferen Problemen das auf Messers Schneide schwebende Gleichgewicht der

Stormschen Epik bedroht oder sogar gestürzt hätte. Denn Storms Stillösung ist keine Lösung, die unmittelbar aus dem eigentlichen Wesen seiner Stoffe folgt, sondern eine Harmonie, die aus seinen persönlichsten Möglichkeiten geschöpft ist, die die nach tausend Seiten ziehenden Tendenzen mit großer Feinheit und unendlicher Sorgfalt im Gleichgewicht hält. Storms epische Kunst ist trotz aller formalen Vollendung doch kein „art robuste“ (wie z. B. die des Maupassant). Er ist wirklich der stille Goldschmied und silberne Filigranarbeiter der modernen Novelle, was nach unten und nach oben zugleich seinen Wert bestimmt. Er steht an der Grenze und ist der Letzte der großen deutschen bürgerlichen Literatur. In ihm und in der Welt, die er zeichnet, ist nichts mehr von der Monumentalität der großen alten Epik, wie sie noch Jeremias Gotthelf hatte, und die Stimmung des Verfalls, die diese Welt umgibt, ist noch nicht stark und bewußt genug, um wieder monumental zu werden, wie sie es in Thomas Manns „Buddenbrooks“ wurde.

Seine Lyrik macht es noch augenfälliger, daß Storm ein Letzter ist. Der Vollender einer Entwicklung, ihre Spitze, ihr Endpunkt; der auf dem Boden des Volksliedes gewachsenen deutschen bürgerlichen Lyrik, die mit Günther begann und deren sämtliche Fäden über den jungen Goethe und über die Romantik mit allem, was aus ihr hervorgegangen ist, hauptsächlich über die zwei polaren Gegensätze Heine und Mörike, in ihm zusammen-

laufen. Aber während er in den Novellen, wenn auch noch so behutsam, den Übergang zu einem dunkel geahnten Neuen sucht, hält er hier mit der härtesten Strenge an der alten Form fest und lehnt nicht nur jedes Experimentieren, sondern jedes nicht im strengsten Sinne lyrisch wirkende Gedicht entschieden ab. Trotzdem hat er in seinen Versen für sein Lebensgefühl nicht nur einen reineren und stärkeren, sondern auch komplizierteren, nervöseren, vibrierenderen, moderneren Ausdruck gefunden, als jemals in seinen Novellen. Doch ich glaube, dieser Gegensatz ist in Wirklichkeit gar keiner; denn die theoretischen Begründungen sind in beiden Fällen nur Begleiterscheinungen der Wechselbeziehungen zwischen Formen und Gefühlen. Sein auf dem Gebiet der Lyrik jedes Kompromiß ausschließender Dogmatismus ist ebenso nur eine Spiegelung seines festen Sicherheitsgefühls, wie sein versöhnlicherer Standpunkt in bezug auf novellistische Versuche, und seine über das Gebiet der alten Novelle hinausgreifende Deutung der Novellenform nur ein Symptom der inneren Unsicherheit des Novellisten ist. Die Gründe, sowohl die, die in der Seele des Dichters, als die, welche im Stoffe liegen, sind leicht zu fassen; zum großen Teile sind sie hier angedeutet worden: alle Dissonanzen, die sich in der Außenwelt, welche das Schicksal der Menschen bestimmt, und in der Art, wie Storm diese Welt auffasst und wertet, zeigen, fehlen in der Lyrik sämt-

lich. Die lyrische Kraft der Schicksalsempfindung kann ganz rein und unmittelbar zu Worte kommen, und für Storm war — auch in seinen Novellen — dies, der lyrische Reflex der Ereignisse, das bestimmende Erlebnis.

Das Wesen von Storms lyrischer Form ist vollkommene Nutzbarmachung jedes großen Wertes der Vergangenheit: die größte Knappheit des Ausdruckes; die ganz impressionistische Reduzierung der Bilder und Vergleiche auf das Notwendigste, auf das, was wie eine kurze Anspielung wirkt; bei eng umgrenzter Möglichkeit der Wortauswahl eine plötzlich wirkende sinnliche Kraft der Worte. Und vor allem ein unsagbar feiner, tiefer und unbeirrbar sicherer musikalischer Klang. Ein musikalischer Klang, welchen die lange Entwicklung dieser Lyrik, die in steter Verbindung mit der großen Musik stand, bis zu den bewußtesten Tonmodulationen verfeinert hatte, ein musikalischer Klang, welchen vielleicht gerade dieser Umstand mit größter Strenge innerhalb der Grenzen des rein Liedmäßigen festhielt. Es wäre wohl Übertreibung zu sagen, daß der Stil dieser Lyrik von der Rücksicht auf den Gesang bestimmt ist. Diese Möglichkeit eines gesanglichen Vortrages bestimmt nur als Möglichkeit, die immer offen steht und stehen soll, bloß die Grenzen, bis zu welchen die das Seelische nur akustisch ausdrückende Kraft des Klanges einerseits gehen darf und andererseits gehen muß; selbstredend ist hier nur die Möglichkeit eines gesanglichen Vortrages,

nicht aber der wirkliche Gesang eine Forderung und ein Stilprinzip.

Der Lyriker Storm ist in jeder Beziehung Endpunkt dieser Entwicklung. Nicht nur daß die einfachen Motive alle verbraucht waren, vielmehr hatte Mörike die Bildhaftigkeit der Sprache bis zum Präziösen, Heine das Hineinspielen der intellektuellen Werte in die Stimmung schon bis zur Sprengung der Form getrieben. Storm verknüpft die neuen Werte der Beiden, doch führt er sie in die ganz einfache, ganz strenge Form zurück. Diese Einfachheit ist bei ihm aber schon ein bewußtes Stilisieren, die letzte dekorative Zusammenfassung einer großen Entwicklung; bei gewollt primitiver Einfachheit eine letzte Zuspitzung aller schon etwas verbrauchten Möglichkeiten, so daß bei dem nächsten Versuch die Spitze abbrechen mußte und es nach ihm auf diesem Wege nur mehr eine leere, spielerische Manier geben konnte. Bei ihm ist — in den wirklich guten Gedichten — diese zutiefst klingende, weich atmosphärische und in der Linienführung trotzdem norddeutsch-harte Lyrik noch frei von jeder Manier. Härte und Sentimentalität treffen sich in dieser Lyrik, so wie Ironie und Sentimentalität in der Heines, doch hier verschmelzen beide und stehen sich nicht mit einer Schärfe gegenüber, die die Wirkung aufhebt, wie das so oft bei Heine der Fall ist.

„Über die Haide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

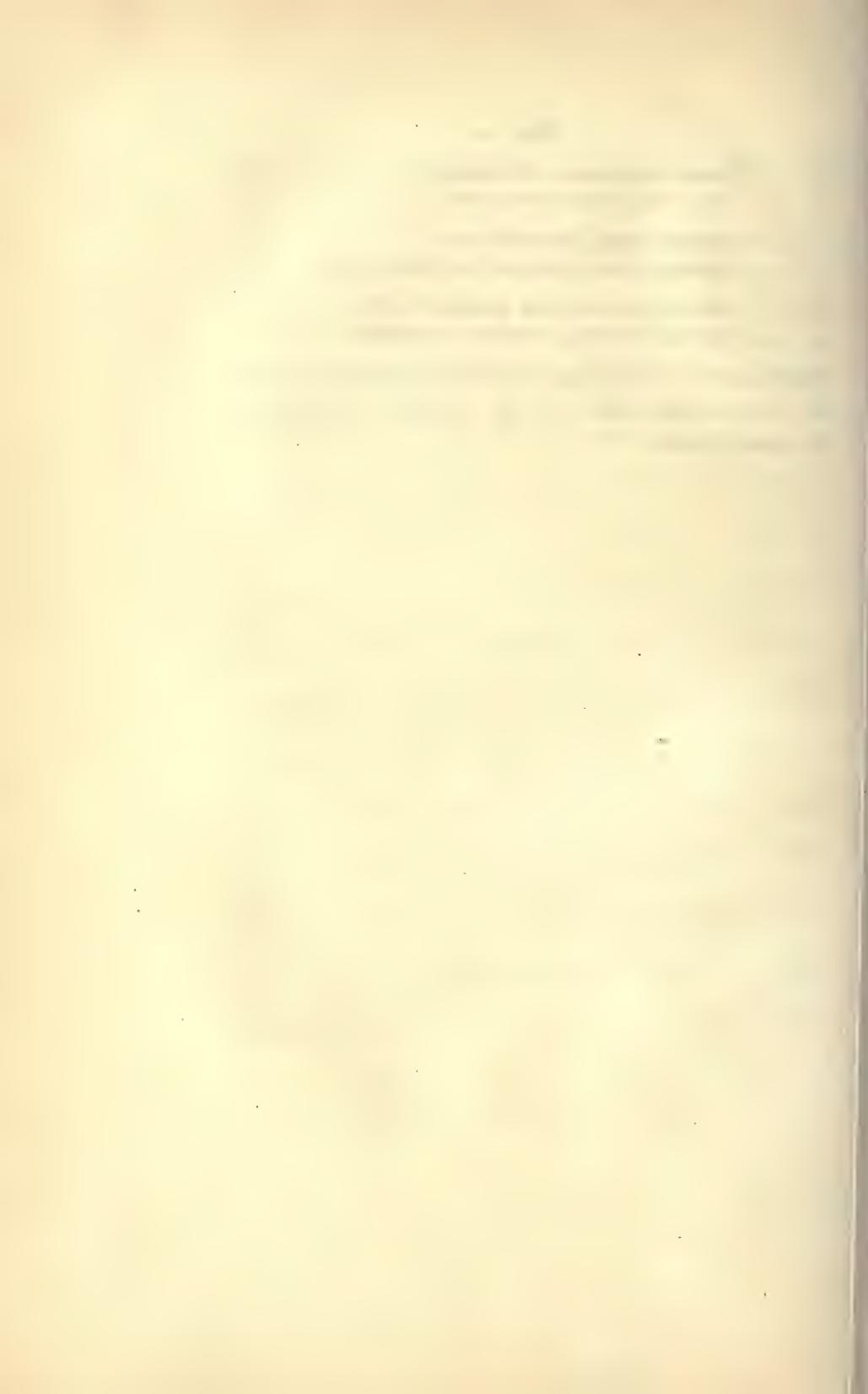
Herbst ist gekommen, Frühling ist weit —
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär' ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe, — wie flog es vorbei!“

Eine tapfere, resignierte, harte Lebensstimmung, das
ist des letzten, auf alte Art großen, bürgerlichen
Lyrikers Lyrik.

1909.



171

Die neue Einsamkeit und ihre Lyrik

Stefan George

1

Die Legende von der Impassibilité! Keiner entrinnt ihr, der nicht an Jedermanns kleinen Freuden und winzigen Leiden teilnehmen will, der nicht geneigt ist, sich auf den Marktplatz jedes Städtchens zu stellen und dort allen aufregenden Fragen zur Entscheidung zu verhelfen. Jedem droht sie, dessen Seelenleben nicht restlos aufgeht in dem, was allen gemein ist, jedem, der sein Herz nicht auf der Hand herumträgt, und besonders jedem, für den die Kunst noch ernste Arbeit ist; der eine in sich geschlossene Poesie geben will, eine die selbst ein eigenes Leben ist, aus der keine Wege nach außen führen, die sich nicht auf die Voraussetzung gemeinsamer Stimmungen stützt und die vom Leser nichts verlangt, als daß er lesen könne. Dies ist der Grund, der die von Hysterie zerrissenen Tassos und Oreste Goethes, doch marmorkalt scheinen läßt, und auch das Schluchzen Baudelaires muß ungehört bleiben, weil er es versteht, seine Qualen in treffende Adjektiva einzuschließen. Und jetzt, nach Grillparzer und Hebbel, nach Keats und Swinburne, nach Flaubert und Mallarmé ist Stefan George an der Reihe. Heute

ist er der „kalte“ Dichter, der „dem Leben“ fern steht, der keine „Erlebnisse“ hat, und dessen Verse wie schöngeschliffene Kristallkelche sind, der von den Zunftleuten verehrt wird und ratlos angestaunt von denen, die so zahlreich sind, und der doch nur sehr wenigen wirklich etwas ist.

Aber was bedeutet diese Kälte, diese Impassibilité, von der man so viel und so beständig spricht? Es ist gewiß, daß ein Gefühl, das sich so häufig wiederholt, tiefe seelische Fundamente haben muß; aber ebenso gewiß — mit tausend Dokumenten beweisbar — ist dieses: was gestern kalt und verletzend objektiv war, darin spüren heute schon viele die versteckte Lyrik, und morgen vielleicht werden sie es allzu mild, allzu geständnisreich, viel zu subjektiv und viel zu lyrisch finden. Diese Begriffe schwanken ähnlich wie die Begriffe von Klassizismus und Romantik, worüber schon Stendhal bemerkt hat, daß alles romantisch gewesen sei und alles klassisch werde: der Klassizismus sei die Romantik von gestern, die Romantik der Klassizismus von morgen. Und ebenso gibt es dann zwischen Impassibilité und Subjektivität, zwischen Kälte und Wärme nur zeitliche Unterschiede; mit anderen Worten: sie wären nur Kategorien der Evolution und der Geschichte, nicht aber der Ästhetik. Ob das wohl stimmt? Ich glaube, es handelt sich hier darum, daß der Leser seine eigenen Gefühle dem Leben gegenüber in Vergleich bringt mit de-

nen, die der Dichter (nach seinem Urteil!) der selbstgeschaffenen Welt gegenüber empfindet, und den Unterschied von Wärme und Kälte, der nun bei dem Versuche, sie zu identifizieren, auftaucht, in den Dichter selbst hinein projiziert. Und so muß jeder Dichter kalt scheinen, der z. B. das Ende irgend eines Menschen oder irgend einer Sache als etwas Notwendiges, Nützliches und nicht Be-weinenswertes ansieht, weil er es in eine Kausalität hineinfügt, die sein Publikum noch nicht ganz spontan empfindet; und dieses Gefühl ihm gegenüber muß sofort aufhören, wenn in der Seele des Lesers das Gefühl entsteht, es sei eine Naturnotwendigkeit — allgemein anerkannt und immer empfunden —, was anfangs in seiner Isoliertheit den Eindruck eines empörenden Zufalles oder Schicksalsschlages erweckt hatte. Und so geschieht es bei jedem Gefühlswechsel. Das ist freilich kein Standpunkt der Kunst. Kunst ist: Suggestion mit Hilfe der Form. Und dieses Einverständnis muß nicht damit zusammenhängen; ja es kann sogar die Wirkung einer wirklich suggestiv geschriebenen Sache gar nicht verhindern, oder sagen wir lieber: es kann sie nicht immer verhindern; aber es kann sie modifizieren und modifiziert sie auch immer. Die Frage berührt daher nicht den Wert des Werkes, sondern eher ihre soziale Plazierung. Sie ist die Geschichte jenes Weges, den ein geschriebenes Werk von der Romantik bis zum Klassizismus, von der Bizarrerie bis zur erhabenen

Einfachheit, vom Naturalismus bis zum Stil, von der Kälte bis zur Wärme, von der Exklusivität bis zur Volkstümlichkeit, von der Impassibilité bis zur Konfession (oder umgekehrt) zurücklegt; ungefähr so wie die Sonne, die früh „aufgeht“, mittags „am höchsten steht“ und abends „untergeht“. Einmal sehen wir vielleicht noch die „Madame Bovary“ in den Händen von höheren Töchtern, in vielleicht nicht allzuferner Zeit wird Ibsen Schiller aus den Fortbildungsvereinen der Gymnasien verdrängen und — wer weifs? — vielleicht werden aus Stefan Georges Gedichten auch noch Volkslieder.

Georges Kälte ist somit: das Nicht-lesen-können des heutigen Lesers kombiniert mit einer Reihe von — vielfach — überflüssig befundenen Sentimentalitäten. Er ist kalt: weil seine Töne so fein sind, daß sie nicht jeder unterscheiden kann; kalt: weil seine Tragödien solcherart sind, daß sie der heutige Durchschnittsmensch noch nicht als tragisch empfindet, und daher glaubt, jene Gedichte seien nur der schönen Reime zuliebe entstanden; kalt: weil die von der gewöhnlichen Lyrik ausgedrückten Gefühle keine Rolle in seinem Leben mehr spielen.

Einmal, vielleicht, können trotzdem auch aus diesen Gedichten Volkslieder werden.

Vielleicht. Denn die Verslossenheit des Odi profanum ist nicht immer nur das geschichtliche und mithin auch von Zufälligkeiten bestimmte Schicksal eines Dichters, oft, am häufigsten kommt sie durch

eine derart enge und tiefe Aufeinanderwirkung der Individualität des Dichters und der Verhältnisse seiner Zeit zustande, daß die innersten, letzten, alles entscheidenden formalen Probleme gerade aus ihr hervorstüben. Eine Exklusivität aber, die von dieser Art ist, kann das Vergehen und der Wechsel der Zeiten — und der Gefühle — nie mehr verändern.

Es gibt Schriftsteller, die in ihrer Zeit nur inhaltlich isoliert dastehen, und es gibt Ästhetiker; oder um präziser zu sein: es gibt ein soziologisches und psychologisches *l'art pour l'art*. Womit ich natürlich nur zwei Pole bezeichnet habe, zwischen denen tausend Übergänge liegen. Wer ist Ästhet? Goethe hat es empfunden, er vielleicht zum ersten Male, und er bespricht es auch in einem an Schiller gerichteten Briefe: „Leider werden wir Neuern wohl auch gelegentlich als Dichter geboren, und wir plagen uns in der ganzen Gattung herum, ohne recht zu wissen, woran wir eigentlich sind; denn die spezifischen Bestimmungen sollten, wenn ich nicht irre, eigentlich von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determinieren.“ Und vielleicht ist es sogar überflüssig, hinzuzufügen: ein Ästhet ist, wer in einer Zeit geboren ist, da das rationelle Formgefühl ausgestorben ist, wo die Form nur für etwas historisch fertig Empfangenes und somit für etwas je nach persönlicher Laune Bequemes oder Langweiliges gehalten wird; der aber sich darin nicht

zu fügen vermag, und der weder geneigt ist, unverändert die Formen zu übernehmen, die zum Ausdruck von fremden Seelenzuständen geschaffen wurden, noch gewillt, seine Gefühle ganz roh herzusagen, was jeder unkünstlerischen Zeit so lieb und sympathisch ist; der hingegen — soweit er es vermag — sich selbst seine „spezifischen Bestimmungen“ konstruiert und aus sich selbst die Umstände erschafft, die sein Talent bestimmen.

George ist Ästhet in diesem allein etwas sagenden Sinne des Wortes. Er ist Ästhet, und das bedeutet, daß heute niemand Lieder braucht (oder besser gesagt: daß nur wenige Leute sie brauchen, und das Bedürfnis auch bei diesen gänzlich unklar und zag ist); und so muß er in sich selbst alle auf den fremden, idealen Leser (der vielleicht nirgends existiert) sicher wirkenden Liedmöglichkeiten finden: die Form des Gedichtes von heute. Und wenn all das — so wahr es auch sein mag — nichts wirklich Entscheidendes von seinem wahren Sein aussagt, so sind vielleicht doch aus dem Wege, der noch zu gehen ist, einige von jenen leeren Phrasen weggeräumt, die man über den Dichter zu lesen bekommt. Ich fürchte, daß ich auch für solche schreibe, die bisher über ihn und aus ihm nur dergleichen gehört.

2

Wanderlieder sind sie, die Lieder Stefan Georges. Stationen sind sie auf einem grossen, unendlichen Wanderwege, der ein sicheres Ziel hat und doch vielleicht nirgends hinführt. Ein grosser Zyklus, ein grosser Roman sind sie, alle zusammen, einander ergänzend, einander erklärend, verstärkend, dämpfend, unterstreichend und verfeinernd (ohne dafs all dies beabsichtigt gewesen wäre). Wilhelm Meisters Irrfahrten — und ein wenig vielleicht die „Éducation sentimentale“ — aber nur ganz von innen, ganz lyrisch aufgebaut ohne alle Abenteuer und Ereignisse. Nur die seelischen Reflexe zeigend von allen Ereignissen; nur die Bereicherung der Seele, nicht aber des Reichthums Quellen. Nur die Verirrung, nicht aber wohin der Weg geführt hätte; nur die Marter der Trennungen, nicht aber was es hiefs, miteinander zu gehen; nur die stürmischen Seligkeiten des grossen Händereichens, nicht aber, ob zusammenwuchs, was einander sich neigte; nur die süfse Melancholie des Gedenkens und die bitterer Freuden vollen intellektuellen Ekstasen, die entstehen, wo man den Vergänglichkeiten zusieht. Und Einsamkeit, viel viel Einsamkeit und Alleingehen. Dieser ganze Wanderweg führt von Einsamkeit zu Einsamkeit, an menschlichen Gemeinschaften vorbei, durch das Vergehen grosser Lieben hindurch zurück in seine Einsamkeit und dann nach neuem Weg den immer schmer-

zensreineren, immer höheren und immer endgültigeren Einsamkeiten zu.

„Kaum legtet ihr aus eurer hand die kelle
Und saht zufrieden hin nach eurem baun:
War alles werk euch nur zum andern schwelle
Wofür noch nicht ein stein behaun.

Euch fiel ein anteil zu von blüten saaten ·
Ihr flochtet kränze · tanztet überm moos.
Und blicktet ihr zu nächsten bergesgraten
Erkort ihr drüben euer los.“

Oder vielleicht noch schöner hier:

„Solang noch farbenrauch den berg verklärte
Fand ich auf meinem Zuge leicht die fährte
Und manche stimme kannt ich im geheg ·
Nun ist es stumm auf grauem abendsteg.

Nun schreitet niemand der für kurze strecke
Desselben ganges in mir hoffnung wecke
Mit noch so kleinem troste mir begeh ·
So ganz im dunkel wallt kein wandrer mehr.“

Welcher Art aber sind die Tragödien Stefan Georges? Die Gedichte zeichnen nur das imaginäre Porträt des Dichters, und nur symbolisch sind die Antworten, die sie geben; sie geben die platonischen Ideen der Tragödien, befreit von aller empirischen Realität. Die Lyrik Georges ist eine keusche Lyrik. Aus den Erlebnissen gibt sie nur das Allgemeinste, das Symbolische und beraubt damit den Leser jeder Möglichkeit intime Lebenseinzelheiten zu erkennen. Natürlich spricht der Dichter immer von sich selbst — wie könnten denn auch sonst

Lieder zustande kommen? — alles, das Tiefste, das Verborgenste erzählt er von sich und mit jedem Geständnis wird er uns nur noch geheimnisvoller und hüllt sich immer fester in seine Einsamkeit. Und so wirft er die Strahlen seiner Verse auf sein Leben, daß nur das Spiel der Lichter und der Schatten uns ergötzt und nie ein Umriss sichtbar wird im feurigen Helldunkel.

Jedes Gedicht ist ein Verschmelzen der Konkreta mit den Symbolen. Früher — man muß nur an Heine, an Byron, an den jungen Goethe denken — war das Erlebnis konkret und das Gedicht seine Typisierung und Erhebung zum Symbol. Vor unseren Augen wuchs der Zufall, das „nur ein Mal sich Ereignende“, — dessen Verlauf schon aus den Gedichten leicht zu konstruieren war — zu allgemeiner Bedeutung, zu einem Wert, der jedem etwas galt. Handgreiflich war das Erlebnis und typisch seine Darstellung, individuell war das Geschehnis und verallgemeinernd die Beiworte und die Vergleiche. Abstrakte Beschreibungen bestimmter Landschaften, stilisierte Abenteuer bekannter Menschen waren diese Gedichte. George typisiert das Erlebnis, bevor noch überhaupt vom Dichten die Rede ist, „es hat“ — schreibt er hierüber in der Einleitung eines Bandes — „durch die Kunst solche Umformung erfahren, daß es dem Schöpfer selber unbedeutend wurde und ein Wissen-darum für jeden andern eher verwirrt als löst“. Aber zum Ausdruck

dieses nunmehr ganz typischen, von der Person des Dichters für immer losgerissenen, tausendmal destillierten Erlebnisses hat er Worte von wundervoller Augenblicklichkeit, hinuschend, flüchtig und voller Zartheit und noch leiser als knisterndes Laub. Seine Landschaften sind nirgends vorhanden, und doch ist jeder Baum und jede Blume konkret in ihnen, und ihr Himmel leuchtet in den einzigen, nie wiederkommenden Farben einer ganz bestimmten Stunde. Wir kennen den Menschen nicht, der durch die Gegend geht, sehen doch in einem Augenblick wohl tausend winzige Schwingungen in seinem innersten Wesen, um ihn gleich darauf nicht mehr und dann nie mehr zu sehen; wir wissen nicht, wen er lieb hat, wissen nicht, warum er leidet und warum er plötzlich aufjauchzt, und doch erkennen wir ihn besser in diesem Augenblick, als wenn wir alles wüßten, was er erlebt hat. Georges Technik ist: der Impressionismus des Typischen. Seine Gedichte sind lauter symbolische Momentaufnahmen.

„ . . . Wie wir durch laubes lohenden zinnober
Und schwarzer fichten grünmetallnen schaft

Den und den baum besuchten · stumme gäste ·

Getrennten gangs in liebevollem Zwist

Und jedes horchte heimlich im geäste

Dem sang von einem traum der noch nicht ist — —“

Was hinter verbissenen Lippen gegen eigenen Willen ausbricht, was man in dunkeln Stuben mit weggewendetem Kopfe flüstert an letzten Geständnissen:

das ist in diesen Liedern. Unendlich intim sind sie und halten ihren Dichter doch unendlich fern von uns. Sie sind so geschrieben, als ob der, der sie liest, jedes kleine Detail alles Vorhergegangenen mit ihm zusammen erlebt hätte und nun alles mit ihm ahnte, was jetzt erfolgen muß; als ob er es seinem besten Freunde erzählte, wie es nur einen gibt, der schon alles weiß aus seinem Leben, der die leisesten Anspielungen versteht und den das Erzählen von Tatsachen vielleicht verletzen würde, den aber gerade darum die kleinsten Einzelheiten — die Konkreta — am tiefsten interessieren. (Die ältere Lyrik war für einen sehr allgemeinen, nicht eingeweihten Leser bestimmt.) Darum kann diese Lyrik nur vom Persönlichsten sprechen, nur vom Allertiefsten, von dem was sich minütlich verändert; darum kann sie so endgültig, wie vielleicht niemand vor ihr, die Atmosphäre des „sie liebt mich — sie liebt mich nicht“ verlassen, um nur die allerfeinsten, die intellektuellsten Tragödien auszudrücken.

„Noch zwingt mich treue über dir zu wachen
Und deines duldens schönheit dass ich weile
Mein heilig streben ist mich traurig machen
Damit ich wahrer deine trauer teile.“

Georges Lieder drücken eigentlich dieselben Gefühle aus und sind zur Befriedigung der nämlichen Bedürfnisse zustande gekommen, wie die intimen Dramen und die lyrischen Novellen. In einem sehr strengen Sinne sind sie — zum größten Teile —

vielleicht gar keine Gedichte mehr, sondern etwas Neues, etwas Anderes, etwas das jetzt im Entstehen ist. Und ich glaube, daß gerade diesem, dem heute die Dichter aller Richtungen zustreben, dem zuliebe sie alle sicheren und ausprobierten Wirkungen von sich warfen, und alle — gerade von ihnen — heilig empfundenen Formen zerbrachen, sich am ehesten doch jene Leute genähert haben, George und gewisse französische, belgische und holländische Lyriker. Was ist hier geschehen? Eigentlich haben wir es schon gesagt: wir geben den lauten Tragödien, den in kategorischen Kontrasten einander gegenüberstehenden, in sich ungebrochenen Gefühlen keine entscheidende Bedeutung mehr für unser Leben; wie wenn ihr größter Teil für unsere Aufnahmeorgane schon zu stark wäre, so wie vielleicht die unseren zu leise wären für unsere Väter. Unser Leben hat sich derart geformt, daß etwa Blicke, die kein anderer bemerkt hat, Worte die man fallen liefs oder die unverstanden weiterflogen, zu jenen Formen werden, in denen die Seelen miteinander verkehren. Als ob der Gang ihres Verkehrs leiser wäre und doch geschwinder; und größer und gerippter und voller von Rissen die Berührungsfläche. Der ganze große und komplizierte Apparat von fast allen heutigen Dramen und Novellen ist nur da, um einen dieser Augenblicke, solch ein Begegnen oder Aneinander-Vorübergehen vorzubereiten. Lange sprechen dort die Menschen miteinander auf überflüssige, un-

wichtige, geduldraubende Art, bis endlich mit einem Male in einem Augenblicke Musik ertönt, und wir das Rauschen hören von tiefsten Seelenwünschen (es ist doch Lyrik, was da entsteht) nur um dann wieder nervös und ungeduldig die Wiederkehr eines solchen Augenblickes zu erwarten. Und Menschen hassen einander, richten einander zugrunde und töten einander, und am Ende auf dem Golgatha der großen Zerstörung erklingt aus tiefen Fernen das Glockenwort der ewigen Zusammengehörigkeit, der ewigen Fremdheit . . . Die neuen Lieder nun geben ausschließlich solche Augenblicke, jeden vorbereitenden, jeden ermüdenden Mechanismus verwerfend. Darum können sie einheitlicher sein in ihrer Technik, ungestörter in ihrer Wirkung als alles derartige, was heute sonst hervorgebracht wird. Intimität und Versinnlichung: diese beiden Pole müßten intimes Drama und lyrische Novelle zusammenfassen; der Lyrik, die jetzt geboren wird, ist es gegeben, sie wirklich und vollkommen und ohne Dissonanzen stehen zu lassen, ganz zu vereinen.

Was ist das Wesen dieser neuen Lyrik? Vieles davon haben wir schon gesagt, versuchen wir es in ein paar Sätze hineinzudrängen. Technisch ist es — wie bei der Musik — die Herrschaft der Begleitung über die Solostimme. Was will das besagen? Die alte Lyrik war Gelegenheitsdichtung (Goethe nannte sie so) und ihre Form war so, vielleicht gerade deshalb die Allertypischste, die Einfachste und die, die am

stärksten zur Menge sprach: die Form des stilisierten Volksliedes. Und zur paradoxen Ergänzung dieser paradoxen Entwicklung entstand das notwendige Korrelat der neuen Volkslieder: die Liedmusik; notwendig, weil diese Form determiniert wird durch ein imaginäres Hersingen und so ihre letzte Vollen- dung nur in einem tatsächlichen Gesungenwerden erreichen kann. Und in der Tat können wir uns diese Lieder, zu denen es eine Musik gibt, heute garnicht mehr ohne sie vorstellen; was für unser Gefühl einem Gedichte von Heine oder Mörike vielleicht abgeht, das haben Schubert und Schumann, Brahms und Wolf hineinkomponiert: die metaphysisch grofse Allgemeinheit des Erlebnisses, und was in ihm typisch ist und über die persönliche Erfahrung hinausgeht. Das Wesen der neuen Wortdichtung ist: diese Begleitmusik überflüssig zu machen, den Kombinationen von Vokalen und Konsonanten Töne zu geben, aus denen uns entgegenklinge, was vielleicht erst später — oder vielleicht nie zum Ausdruck kommen soll, was man mit den Worten selbst garnicht ausdrücken kann und nur mit den Klängen der Worte auferwecken aus seinem Schlafe in der Seele eines Jeden. Die neue Lyrik macht sich selbst ihre eigene Musik, sie ist auf einmal Text und Ton, Melodie und Begleitung; etwas in sich Geschlossenes, das weiter keiner Ergänzung bedarf.

„Es lacht in dem steigenden jahr dir
Der duft aus dem garten noch leis.

Flicht in dem flatternden haar dir
Eppich und ehrenpreis.

Die wehende saat ist wie gold noch ·
Vielleicht nicht so hoch mehr und reich ·
Rosen begrüßen dich hold noch ·
Ward auch ihr Glanz etwas bleich.

Verschweigen wir was uns verwehrt ist ·
Geloben wir glücklich zu sein
Wenn auch nicht mehr uns beschert ist
Als noch ein rundgang zu zwein.

So mußte es kommen. Jene Lieder wurden nur endgültig, wenn man sie sang — wer schriebe uns heute solche Musik? Die Allgemeinheit jener Lieder ist derart, daß sie die vielen hundert Leute eines Konzertsaaes gleichzeitig bewegen kann; wir aber fühlen mit Niemandem mehr gleichzeitig, und wenn eine Sache auch viele von uns auf einmal berührt, so kann sie doch nur viele Einsame berühren, ein Massengefühl kann sich aus diesen Stimmungen kaum mehr entwickeln. Diese Lieder wurden — im idealen Sinne — für einen Menschen geschrieben, und nur ein Mensch kann sie lesen, zurückgezogen und allein. Und wenn die Heine-Lieder der Konzerte einen wohl nie verletzt haben, solche Verse könnte man nur von einem sehr Nahestehenden hören.

Es ist hier nicht von Zufällen die Rede; es kann kein Zufall sein, daß die große, wunderbar musikalische Lyrik Englands, die doch nie komponiert wurde und die Musik auch gewiß nicht verträge, auf den Kontinent erst jetzt ernstlich zu wirken be-

ginnt. Es kann kein Zufall sein, daß sie in Deutschland — mit französischen Wirkungen kombiniert — die unfruchtbar gewordene Volksliedtradition endgültig zerbrach; daß die alle unsere Entwicklungen antizipierende Lyrik der Alterszeit Goethes nie so geliebt wurde wie heute, und daß man solche Lyriker entdeckt und zu lieben beginnt, die man zu ihrer Zeit als nichtmusikalisch, nichtlyrisch empfunden hatte: Brentano, Hebbel und Konrad Ferdinand Meyer. Und es ist kein Zufall, daß zu gleicher Zeit bei den Franzosen das germanische „Lied“ die fast pfäffische Feierlichkeit der parnassischen Rhythmen zerrifs, um an ihrer Statt einer neuen, intimeren, der älteren englischen und letzten deutschen verwandten Lyrik zur Entstehung zu verhelfen.

Intimität und Versinnlichung: dieser Gegensatz ist die technische Wendung des seelischen Problems der Nähe und der Ferne. Wir haben gesehen, wie die Verse Georges im technischen Sinne geformt sind; und es wird aus dem Bishergesagten klar, daß eine derartige Plazierung der Pole aus der Verslese-Technik des einsamen Lesers hervorgegangen ist, und es ist leicht einzusehen, — das ist schon mehr als eine technische Frage — warum sich dies so gestalten mußte. Die Lesart des einsamen Menschen schon half es bestimmen, die Einsamkeit des heutigen Menschen aber verlangt geradezu, daß die Elemente sich in diesem Verhältnis mischen. Nähe und Ferne: was

bedeutet das Verhältnis dieser beiden zu einander? Vom Standpunkt menschlicher Beziehungen aus bedeutet es den Rhythmus, den der Wechsel von Erzählen und Verschweigen hervorbringt. Heute erzählen wir alles, erzählen es Einem, Jemandem, Jedem, und doch haben wir niemals noch irgendwas wirklich erzählt; so nahe steht uns jeder, daß seine Nähe umgestaltet, was wir ihm aus uns geben, und doch so sehr entfernt, daß auf dem Wege zwischen uns Zweien alles sich verirrt. Alles verstehen wir, und unser höchstes Verstehen ist eine andächtige Verwunderung, ein bis zur Religiosität gesteigertes Nichts-Verstehen. Mit wilder Macht sehnen wir uns hinaus aus quälenden Einsamkeiten, und unsere höchsten Nähen sind die raffinierten Genüsse des ewigen Alleinseins. Ein psychologischer Nihilismus ist unsere Menschenkenntnis: wir sehen tausend Beziehungen und erfassen doch nie einen wirklichen Zusammenhang. Die Landschaften unserer Seele sind nirgends vorhanden, doch jeder Baum ist konkret in ihnen und jede Blume.

3

Welcher Art also sind die Tragödien Stefan Georges? In einem Worte: es sind die Tragödien des Professor Rubek, doch unausgesprochen; verallgemeinert in dem Sinne wie das Schicksal Rubeks, — das Sich-Entfernen vom Leben — heute das

Schicksal Jedermanns ist, wie das tragische Dilemma der Kunst und des Lebens jedem heute Lebenden von jeder Minute tausendmal aufgeworfen wird. Das ewige Abschiednehmen des Epilogs und sein Niescheiden-Können, doch reiner, tiefer und wahrer, ohne die verstaubte Legende vom einzigen Weibe; mit jedem Baum, mit jedem Mondschein, mit jeder flüchtigen Sympathie immer nur dieses durchlebend, immer auf andere Art und doch immer nur dies. Den ewigen Wunsch doch irgend wohin zu gehören und das ehrliche Stillstehen vor der uralten Traurigkeit, dem Nirgendhin-gehören-können.

Der Mensch der George-Lieder (wenn man will: der Dichter oder besser das Profil, das aus ihrer Gesamtheit vor uns tritt, oder sagen wir lieber: der Mensch, dem seine Inhalte in diesen Versen ausgesprochen scheinen) ist ein einsamer, aus allen sozialen Banden gelöster Mensch. Was man begreifen muß und was man nie begreifen kann: das sind zwei Menschen nie wirklich zu Einem werden können, das ist der Inhalt jedes seiner Lieder und der Inhalt ihrer Gesamtheit. Und: das große Suchen, das auf tausend Wegen, in Einsamkeiten, in den Künsten, nach gleichen Menschen fahndet, das sich unter die Einfacheren mengt, unter die Primitiveren und Unverdorbenen.

„Tanzende Herzen die ich bewundre und suche
Gern mich erniedernd dass ich eure Bälle nicht hemme
Die ihr mich rühret ihr Leichten — und ganz erfüllet
Die ich verehere dass selber ihr lächelnd erstaunet:

Die ihr mich schlinget in euren geselligen reigen
Nimmer es wisst wie nur meine verkleidung euch ähnelt
Spielende herzen die ihr als freund mich umfanget;
Wie seid ihr fern von meinem pochenden herzen.“

Auch die Natur ist irgendwie seltsam entfernt von diesem imaginären — von uns postulierten — Menschen der Georgischen Lieder. Sie ist nicht mehr die gute Mutter ihrer Söhne, die mit ihnen fühlt in ihren Freuden und Leiden; nicht einmal der romantische Hintergrund ist sie mehr zu ihren Gefühlen. Und wenn es tausendmal wahr ist, daß ohne die golden-verrosteten Blätter eines herbstlichen Strauches wohl niemals jene Begegnung gewesen wäre zwischen den Seelen, wenn wir auch wissen, was ein Mond und sein grünlicher Glanz gegolten hat in der Abrechnung eines Lebens: solche Menschen sind doch allein in der Natur in unrettbarer tödlicher Einsamkeit. Nur für die Frist eines stillen Händehaltens gibt es Gemeinschaften; Gemeinsamkeiten zwischen Mensch und Mensch nur als Erfüllungen, die man im Geiste vorwegnimmt für seine Wünsche und einen Schritt näher zueinander, einen Augenblick länger beisammen, und es ist aus mit jedem Wahn der Zusammengehörigkeit.

Und doch ist diese Lyrik die Lyrik menschlicher Beziehungen. Der „inneren Geselligkeit“, um ein schönes Wort Georges zu gebrauchen. Die Lyrik der Freundschaften, der seelischen Näherungen, der intellektuellen Verhältnisse. Sympathie, Freund-

enschaft, Schwärmerei, Liebe verschmelzen hier ineinander; erotisch stark ist jede Freundschaft und tief intellektuell jede Liebe. Und bei den Scheidungen weiß man nur, daß etwas nicht mehr ist; niemals, was es war, das dort aufgehört hat zu sein. Die große Diskretion ist hier beinahe symptomatisch: Symbol des Ineinanderfließens der heutigen Gefühle. Vielleicht ist nur die Technik schuld, daß wir nicht klar sehen, was geschieht und mit wem es geschieht; aber vielleicht ist diese Technik auch nur dazu da, es zu verbergen; denn, könnten wir es auch sehen, wir hätten doch nichts richtig wahrgenommen.

Hier ist die Lyrik der modernen Intellektualität, ein Ausdruck ihrer ganz speziellen Lebensgefühle und Stimmungen, nicht mehr bestrebt — mit Hilfe von Vereinfachung und Volkstümlichkeit — ihre „allgemein menschlichen“ Seiten auszudrücken. Doch ist es keine intellektuelle Lyrik, ist nicht „modern“ im oberflächlichen Sinne; die äußerlichen Requisiten des neuen Lebens spielen keine Rolle in ihr (wie so oft bei Dehmel), keine geistigen Turniere von Weltanschauungen gehen von Statten. Georges Lieder beschreiben, wie diese neue Seele sich in allen kleinsten und in allen, über Leben entscheidenden sentimentalischen Äußerungen kund gibt. Hier ist George nicht Umstürzler und nicht Experimentierer; inhaltlich erweitert er nicht um einen Schritt die bisherigen Gebiete der Lyrik, aber er versteht

es, die rein lyrischen Reflexe — im alten Sinne — von solchen Lebenserscheinungen zu geben, die vielleicht bisher nicht in Versen auszudrücken waren.

Und die Richtung seiner Entwicklung führt immer bestimmter und immer ausschließlicher hierher. Nach den phantastischen Märchenlandschaften und schwülen Hängegärten der ersten Gedichte kamen immer einfachere, immer strengere und über immer weniger Mittel verfügende. Eine Art Präraffaelismus steckt in der Entwicklung dieser Lyrik, doch nicht der englische sondern der wirklich primitive, wirklich florentinische: einer, der keine Pikanterien aus der Strenge macht, sondern die Strenge selbst als Grundlage seines Stilisierens übernimmt; der die Primitivität kunstethisch auslegt, so, daß er nicht einmal imstande sei, Schönheiten zu erblicken, die die Komposition etwa stören könnten; der die luftige Leichtigkeit und die zerbrechliche Steifheit seiner Linien zur Durchgeistigung gebraucht; der — sei es bewußt und berechnet — das Leben nur mit einer puritanischen Technik in sich einschließen will und eher geneigt ist, dieses aufzugeben, als seine schneeige, manchmal vielleicht etwas starre Reinheit.

So ist etwas tief Aristokratisches in der Lyrik Stefan Georges, etwas das mit einem kaum merklichen Blick, mit einer nur geplanten aber nicht getanen Handbewegung jede lärmende Banalität, alle leichten Seufzer und billigen Gemütsbewegungen von sich fern hält. Die Lyrik Georges hat fast

keine Klagen: ruhig, vielleicht resigniert, doch immer tapfer, immer erhobenen Hauptes blickt sie dem Leben ins Auge. Die Endakkorde der Besten von heute sind es die uns nachklingen aus seinen Versen: der dem Leben begegnende Blick des Cäsar von Shaw, die Gesten mit denen Hauptmanns Geyer und Kramer, Wann und Karl der Große das Stück beschließen, und vor allem der Händedruck Allmers' und Ritas, die allein geblieben am Strande des Fjords, wo die Sterne schon heraufgekommen sind, und für ewig in alle Fernen entschwunden die verlorenen nie besessenen Eyolfs, alle beide. Ein schönes, starkes, mutiges Abschiednehmen, nach Art der vornehmen Leute, ohne Klagen und Gejammer, mit zerrissenem Herzen, doch aufrechtem Gang, „gefaßt“, wie das wundervolle, alles sagende, wirklich Goethesche Wort lautet.

„Wie dein finger scheu die müden flicht!
Andre blumen schenkt dies jahr uns nicht ·
Keine bitte rief sie herbei ·
Andre bringt vielleicht uns einst ein mai.

Löse meinen arm und bleibe stark ·
Lass mit mir vorm scheidestrahle den Park
Eh vom berg der nebel drüber fleucht ·
Schwinden wir eh winter uns verscheucht.

195

Sehnsucht und Form

Charles-Louis Philippe

Ma, poichè le piacque di negarlo a me,
lo mio signore Amore, la sua mercede,
ha posta tutta la mia beatitudine in
quello che non mi puote venir meno.

La vita nuova. XVIII.

1

Sehnsucht und Form. Man sagt immer: Deutschland sei das Land der Sehnsüchtigen, und die deutsche Sehnsucht sei so stark, daß alle Formen von ihr zerrissen würden, so überwältigend mächtig, daß man nur stammelnd über sie sprechen könne. Aber es wird doch immer über sie gesprochen und ihre Formlosigkeit zu einer neuen, zu einer „höheren“ Form umgedichtet; zu dem einzig möglichen Ausdruck ihres Wesens. Aber ist die Frage nicht durchaus gerechtfertigt — Nietzsche hatte sie schon ganz klar gesehen — ob dieses Formlose der Sehnsucht wirklich auf ihre Stärke hinweist und nicht vielmehr auf eine innere Weichheit, Nachgiebigkeit und ein Nie-zu-Ende-gehen?

Ich glaube, der Unterschied einer typisch deutschen und einer toskanischen Landschaft drückt am deutlichsten dieses Verhältnis aus. Ja, viele deutschen Wälder haben etwas Sehnsuchtsvolles, Trauriges

und Melancholisches, aber sie sind doch traulich und einladend. Sie sind luftig, von verschwommenen Konturen umgeben; sie dulden alles, was immer in ihnen und mit ihnen geschehe. Man kann sich hier bequem und heimisch niederlassen, man kann sogar sein Notizbuch aus der Tasche ziehn und — begleitet vom sehnsuchtsvollen Rauschen der Bäume — Lieder von der Sehnsucht dichten. Die südliche Landschaft aber ist hart, abweisend und distanzierend. Ein Maler sagte einmal: „Sie ist schon an und für sich komponiert.“ Und in eine Komposition kann man nicht hineinkommen, man kann sich mit ihr nicht abfinden und auf schmachtende Töne wird sie nie eine Antwort haben. Das Verhältnis zu einer Komposition, zu etwas Formgewordenen, ist etwas ganz Klares und Eindeutiges, wenn auch Rätselvolles und schwer Erklärbares: es ist das nah-ferne Gefühl des großen Verstehens, ein tiefstes Einswerden, das doch ein ewiges Zweisein und Aufsenstehen ist. Es ist ein Zustand der Sehnsucht.

In solcher Landschaft wuchsen die großen Sehnsüchtigen der Romanen auf und wurden von ihr erzogen und ihr ähnlich: hart und heftig, zurückhaltend und Formen schaffend. Alle großen Gestalter und Gestalten der Sehnsucht stammen aus dem Süden: der Eros des Platon und Dantes große Liebe, Don Quixote und die verhöhnten Helden Flauberts.

Die große Sehnsucht ist immer verschwiegen

und trägt die verschiedensten Masken. Vielleicht ist es gar nicht paradox zu sagen: die Maske ist ihre Form. Die Maske ist aber auch der große, doppelte Kampf des Lebens: der Kampf um das Erkenntwerden und der Kampf um das Verhülltbleiben. Flauberts „Kälte“ wurde zwar bald entlarvt, aber ward nicht Beatrice zum reinen Symbol und ist die Sehnsucht des Sokrates nicht eine Philosophie der Sehnsucht geworden?

Im „Gastmahl“ werden die Fragen am klarsten gestellt: wer ist der Liebende und was wird geliebt? Warum sehnt man sich und was ist der Gegenstand der Sehnsucht? Keiner seiner Freunde hat hier Sokrates verstanden, wenn er auch den großen Unterschied, auf den es ankommt, in klaren, alles sagenden Worten ausgesprochen hat. Sie sagten: die Liebe sei ein Sich-selbst-wiederfinden, „Eros nimmt uns alles Fremde und gibt uns alles Eigene wieder“. Aristophanes fand das schönste Sinnbild dafür: einst waren die Lebewesen das Doppelte der heutigen, aber Zeus zerschnitt sie zu Hälften, so wurden sie Menschen. Und die Sehnsucht und die Liebe sind das Suchen nach der eigenen verlorenen Hälfte. Die kleine Sehnsucht, die erfüllbare. Die Menschen aus dem Stamme dieser Mythe werden sich in jedem Baum und jeder Blume finden und jede Begegnung ihres Lebens wird zu einer Hochzeit. Wer die große Zweiheit des Lebens erblickt hat, ist immer zu zweit und darum immer allein;

kein Geständnis und keine Klage, keine Hingebung und keine Liebe wird je aus diesem Zwei ein Eins machen. Dies hatte Sokrates begriffen, als er erklärte, daß Eros arm und häßlich sei und nur in der Sehnsucht die — fremde — Schönheit besitze.

Eros ist in der Mitte: was einem fremd ist, wird man nie ersehnen und niemals das, was einem zu eigen ist. Eros ist ein Heiland, aber nur für die Unerlösten ist die Erlösung eine Frage fürs Leben; eine wirkliche Frage nur für den, der nicht zu erlösen ist. Eros ist in der Mitte: die Sehnsucht verbindet die Ungleichen, aber vernichtet zugleich jede Hoffnung auf ihr Einswerden; Einswerden ist ein Heimfinden, und die wahre Sehnsucht hat nie eine Heimat gehabt. Aus starken Träumen des letzten Verlassenseins formt die Sehnsucht ihr verlorenes Vaterland, und der ganze Inhalt ihres Lebens ist ein Suchen der Wege, die dahin führen könnten. Die echte Sehnsucht ist stets nach innen gewendet, so sehr auch alle ihre Wege im Äußern liegen. Aber sie ist bloß nach innen gewendet, nie wird sie Ruhe im Innern finden. Denn auch dieses Innere, ihr eigenstes, tiefstes Selbst konnte sie bloß durch Träume erschaffen und in der unendlichen Ferne der eigenen Träume, als Fremdes und Verlorenes kann sie es suchen. Erschaffen konnte sie sich, besitzen wird sie sich nie können. Der Seh nende ist sich fremd, weil er unschön ist, und der Schönheit ihrer Schönheit wegen. Eros

ist in der Mitte: er ist wahrlich der Sohn des Reichtums und der Armut. „L'amour“ sagt Charles-Louis Philippes Marie Donadieu, „c'est tout ce que l'on n'a pas.“

Dies war das Geständnis des Sokrates, offener und klarer als die letzten Worte vom Hahnopfer für Asklepios. Doch das Enthüllen war eine neue Verhüllung. Sokrates konnte nicht schweigen. Er war unvornehm: sentimental und ein Dialektiker. Darum „hüllte er sich in Namen und Ausdrücke wie ein wilder Satyr in sein Fell“. Und nie ist seine Rede verstummt, nie trübte etwas ihre durchsichtige Klarheit. Sokrates war nie monologisch. Von einer Gruppe der Redenden ging er zur andern und immer sprach er oder hörte den Redenden zu. Sein ganzes Leben schien restlos aufzugehen in der Dialogform seines Denkens. Und als er zum ersten Male in seinem Leben verstummte — nachdem er den Giftbecher geleert hatte und seine Füße schon zu erstarren begannen — verhüllte er sich mit seinem Mantel. Niemand hat das veränderte Gesicht des Sokrates gesehen; Sokrates mit sich allein und ohne Maske.

Was aber war hinter seinen Worten verborgen? War es die Einsicht der letzten Hoffnungslosigkeit aller Sehnsucht? Vieles spricht dafür — aber hier hat Sokrates nichts gesprochen. Kein Wort und keine Geste haben je verraten, wo im Menschlichen die Quellen seiner Philosophie der Sehnsucht waren.

Er war zu einem Lehrer und Verkünder der Sehnsucht geworden, mit klugen Worten ihr Wesen zergliedernd, mit dem ironisch lockenden Pathos seiner Rede überall Sehnsucht erweckend und immer und überall sich jeder Erfüllung entziehend. Alle schönen Jünglinge Athens hatte er geliebt und in allen hatte er Liebe erweckt, aber getäuscht hat er auch alle. Denn seine Worte verführten sie zur Liebe, er aber führte sie der Tugend, der Schönheit und dem Leben zu. Und hoffnungslos sehnten sie sich alle nach ihm, alle, nach denen seine hoffnungslose Sehnsucht brannte.

Die Liebe liebt über sich selbst hinaus; „sie will,“ sagt Sokrates, „im Schönen zeugen und das Schöne gebären.“ Dahin hatte Sokrates sein Leben hinaufgezwungen und dazu hat er die Jünglinge verführt und getäuscht. Sie sind an ihm aus Geliebten zu Liebenden geworden und der Liebende ist göttlicher als der Geliebte: weil seine Liebe immer unerwidert bleiben muß, weil seine Liebe nur ein Weg der Selbstvollendung ist. „Sie sind,“ sagt Schiller von den Gegenständen der Sehnsucht, „was wir waren; sie sind was wir wieder werden sollen.“ Aber das Vergangene und Verlorene ist dadurch ein Wert geworden, daß wir unser Verlorenes, einen Weg und ein Ziel aus seinem Niegewesensein schaffen: dadurch erhebt sich die Sehnsucht über ihren Gegenstand, den sie selbst gesetzt, und verliert ihre Gebundenheit an ihr eigenes Ziel.

Die Sehnsucht schwingt sich über sich selbst hinaus und die große Liebe hat immer etwas Asketisches. Sokrates hatte seine Sehnsucht zu einer Philosophie umgeformt, deren Gipfel ein ewig Unreichbares, das höchste Ziel jeder menschlichen Sehnsucht ist: die intellektuelle Anschauung. Durch ein solches Vordringen bis zu diesem letzten und unlösbaren Konflikt ist seine Sehnsucht für das Leben konfliktlos geworden: die Liebe — die typische Erscheinungsform der Sehnsucht — ist zum Teil des Systems, zu einem Gegenstand der Welterklärung, zu einem Symbol des Weltzusammenhangs geworden; Eros ward aus dem Liebesgott ein kosmisches Prinzip. Sokrates, der Mensch ist hinter seiner Philosophie verschwunden.

Aber den Menschen und den Dichtern wird ein solcher Aufschwung immer versagt bleiben. Der Gegenstand ihrer Sehnsucht hat eine eigene Schwere und ein sich-selbst-wollendes Leben. Ihr Aufschwung ist immer die Tragödie, und Held und Schicksal müssen da zur Form werden. Aber nur Held und Schicksal können es hier sein, und Held und Schicksal müssen sie dabei bleiben.

2

Im Leben muß die Sehnsucht Liebe bleiben: es ist ihr Glück und ihre Tragödie. Die große Liebe ist immer asketisch. Es ist kein Unterschied

ob sie das Geliebte zur höchsten Höhe erhebt und es so sich und ihm selbst entfremdet, oder ob sie es nur als Sprungbrett benützt. Und die kleine Liebe erniedrigt die Liebe und züchtet Verstümmelung oder eine andere Askese. Die große Liebe ist die selbstverständliche, die wirkliche, den Normen entsprechende, aber unter lebenden Menschen ist die andere zur Selbstverständlichkeit geworden: eine Liebe als Ausruhen und Schweigen, eine Liebe auf die nichts mehr folgen wird und folgen kann. Marie Donadieu sagt: „L'amour c'est lorsqu'on s'assied le dimanche soir et tout cela vous suffit.“ Es ist der Kampf der himmlischen und der irdischen Liebe. Die Sehnsucht ist im Leben zur Liebe geworden und nun kämpft diese um eine Selbständigkeit dem Herrn und Erzeuger gegenüber.

Der Liebeskampf von Weib und Mann ist nur eine Spiegelung dieses Kampfes. Eine unreine und verworrene Spiegelung, doch in dem Verworrenen liegt hier die Wahrheit. Denn könnte sie klar und rein im Menschen zutage treten, so wäre die Liebe selbst ertötet. Die große Liebe wäre dann gegenstandslos, zur reinen Sehnsucht geworden und bedürfte keines Objektes, für die kleine wäre jede Veranlassung gleich, nur eine Ruhestätte. Die Liebe der Frau ist der Natur näher und mit dem Wesen der Liebe tiefer verbunden: untrennbar leben in ihr die hohe und die niedere, die himmlische und die irdische Liebe. Das liebende Weib ist immer sehn-

suchtsvoll, aber seine Sehnsucht ist immer praktisch. Nur der Mann kennt manchmal eine reine Sehnsucht und nur in ihm wird sie oft ganz von der Liebe bezwungen.

Die Liebe ist stärker im Kampf als die Sehnsucht, ja die Erweckerin der Sehnsucht ist zumeist eine Schwäche. Eine Schwäche freilich, die ihrer Quellen unbewusst ist und sich nur darum als eine Schwäche empfindet. Sie kann nichts halten, so scheint es ihr und selten weifs sie, dafs sie es gar nicht will. Eros ist aber nach Sokrates ein Sophist und ein Philosoph, und Philippe sagt einmal einfach und schön: „ceux qui souffrent, on besoin d'avoir raison.“

So stehen in den Romanen Philippes die zwei Arten der Liebe einander gegenüber, wenn sie miteinander um ein Weib kämpfen. (Im Weib sind sie so sehr eins geworden, dafs es in ihm nie zu einem Kampf kommen kann.) Ein Zuhälter und ein junger Student aus der Provinz kämpfen den ersten grofsen Kampf hier; sie kämpfen ihn um eine Prostituierte. In schöner Sinnlichkeit sind die äufseren Gegensätze in der Situation auf die Spitze getrieben: zufällig ist der Gegenstand der Liebe der Männer, und doch sind sie an ihn gebunden, und die schmiegsame Begabtheit des Weibes wird sich beiden Lieben anpassen können. Lange dauert es, bis es zum Kampf kommt, der Kampf selbst ist aber blofs ein Augenblick. Er ist die reine Kraftfrage,

eine Frage der Entschlossenheit im Besitzenwollen, und da kann der Ausgang nicht zweifelhaft sein. Der Zuhälter braucht seiner Dirne nur zu winken, und wenn sie auch durch die langsam werbende Liebe des Andern, aus einem langsam anwachsenden Ekel und aus Ermüdung sich zu dem andern Leben zu neigen begann, so folgt sie ihm doch ohne Widerrede. Und der Student bleibt allein und verzweifelt: „tu n'a pas assez de courage pour meriter le bonheur. Pleurs et crèves!“ Das Verhältnis der Kräfte ist immer das gleiche. Im letzten fertig gewordenen Roman wird es zur tragisch-grotesken Episode. Ein stiller und feiner Mann liebt da ein stilles und reines Mädchen. In einer schönen Mansardenidylle erwächst langsam ihre gegenseitige Liebe: ganz weiß in weiß; ohne Händedrucke, ohne Umarmungen. Langsam will er sie, die nie etwas anderes in ihrem Leben kannte als Arbeit, zu der Liebe und zum Glück führen. Doch einmal nur braucht ein Anderer, ein Starker und Einfacher, eine freie Stunde zu haben und mit ihr zu sein, und ohne Widerstand ergeben sich die von der anderen Liebe wachgerufenen Sinne den starken Umarmungen. Auch hier war kein Kampf, und der Sieg war im Augenblick entschieden, wo die einfache, niedere Liebe erschien. Doch verschieden ist der Reflex im Besiegten. Er empfindet seine Niederlage nicht mehr als eine persönliche Schwäche; für ihn ist sie eine Niedertracht des Lebens, das Siegenmüssen des Schmutzes über die

Reinheit. In grofsartiger, beinahe griechischer Sinnlichkeit drückt Philippe dieses Gefühl aus. Als sein Held vom Vertührer, der sein Freund ist, das Geschehene erfährt, hat er — sonst ein feiner und kluger Sprecher — keine Worte. Er geht aus dem Café, wo er es erfahren hat — und erbricht sich.

Zwischen den beiden Büchern hat Philippe die „Marie Donadiou“ gedichtet, sein Buch von der Liebe. Denselben Gegensatz, doch reicher und viel-töniger; der Gegensatz ist der Inhalt des Buches. Das Einandergegenüberstehen, der Augenblick der Entscheidung über das Besitzen ist vielleicht hier am stärksten gestaltet und doch ist er blofs ein Moment unter vielen. Es kam auf etwas anderes an: auf die Selbstbesinnung der höheren Liebe, auf ihr Hinweggehen über die gewöhnliche, auf ihr Sehnsuchtwerden. Alles ist auf das schärfste zugespitzt. Auch hier sind es Freunde, die um das Weib kämpfen, aber vornehme und feine Menschen sind sie beide. Männer, die einen leisen, unausgesprochenen Verdacht dem menschlichen Wert der Liebe gegenüber haben, die selbst in dem Augenblick, wo sie mit einander kämpfen, der Frau gegenüber doch solidarisch empfinden. „Glaubst du denn,“ sagt Raphaël, der einfach Starke zu seinem Freund Jean Bousset als sie Abschied nehmen, „glaubst du denn wirklich, dafs sie leidet? Sie leidet weniger wie wir.“

Jean versteht die Liebe, aber Raphaël versteht die Frau. Als Jean — lange noch bevor er Marie:

zu lieben begann — das erste Mal bei Raphaël und Marie ist, erkennt er an ihnen die Liebe. „Je sais,“ denkt er, „que ce n'est pas toi, Raphaël, qu'aime Marie, pas vous, Marie qui aimez Raphaël, mais vous aimez je ne sais quelle part de vous même, la meilleure et la plus profonde, qui se mire dans l'autre et y multiplie son image. Car l'amour est l'étendue et la multiplication.“ Er hatte seine eigene Liebe erkannt. Doch er wufste es nicht und konnte es nicht wissen, ehe Marie in sein Leben kam und es wieder verlassen mußte. Er hat aber nur seine Liebe erkannt. Damals dachte er noch angesichts ihres Glückes: „ihr seid glücklich und reich, ich aber bin eng und allein und ohne Wege; denn es gibt einen Weg des Anachoreten, des Abenteurers und des Liebenden — welchen von diesen habe ich gewählt? Bin ich nicht verkrüppelt, dafs ich keinen gehe?“ Er wufste noch nicht, dafs sein Weg die Einheit dieser Drei ist. Von Marie und Raphaël hat er nichts verstanden. Er sprach zu ihnen, weil Marie da war — und kluge und schöne Monologe sprach er —, dafs aber ihr bei seinen Worten zum ersten Male in ihrem Leben aufdämmerte, dafs sie eine Seele habe und diese Seele noch niemand erkannte, das hat seine Klugheit nicht entdecken können. Unbemerkt ist ihm der Augenblick entfliegen, wo seine Worte sie in Besitz nahmen; ihm unbemerkt und ihr darum unbewuft. Nie hätten sie sich gefunden, wenn der Zufall sie nicht zu ein-

ander getrieben hätte. Raphaël saß aber ruhig und heiter lächelnd bei ihnen; er liebte seinen Freund, ihn unterhielten seine Worte. Für ihn ist alles einfach und klar, darum hat er auch wenig Worte und empfindet das Sprechen als ein Zeitvergeuden. Es kommt auf etwas anderes an, auf etwas Einfacheres und Wahreres als die Dichter und die Sehrenden glauben. Jean kann sprechen und hat in seiner Empfindung die große Wahrheit; die kleine Wahrheit Raphaëls hat aber ein Gewicht, wo die seine körperlos und verflatternd ist.

Das Gewicht genügt aber nur für eine Entscheidung, und ein Leben ist mehr wenn auch schwächer als eine Entscheidung. Raphaël besitzt Marie, sie gehört ihm ganz; nur in seiner Abwesenheit kann es zwischen Marie und Jean zur Liebe kommen. Doch er braucht bloß zu erscheinen und ihr ruhig und einfach zu sagen: „komm mit mir“, und widerstandslos wird sie mit ihm gehen und widerstandslos wird Jean sie ziehen lassen. Sanft sagt er zu Jean: „Du sprichst und denkst nach und glaubst, es genügt, daß du in der Wahrheit bist. Sie aber sind Kinder. Man darf ihnen nicht zürnen.“ Und Marie geht mit, als ob es das Selbstverständlichste von der Welt wäre, mit ihm zu gehen; so selbstverständlich wie sie sich ihm einst vor Jahren, als kleines Mädchen dem ersten Mann ihres Lebens, hingab.

Aber sie hat Raphaël immer betrogen und die Liebe zu Jean gibt ihr Reinheit und es öffnen sich

ihr Gegenden der Seele, die ihr früher nie bekannt waren. Ein blondes, flatterndes Tierchen war sie bevor Jean in ihrem Leben erschien; auf Abenteuer lüstern, alles probierend, alles genießend, ohne Treue und wahre Hingebung: Raphaël war nur der Hafen für ihre Irrfahrten. Sie erlebt, was Jean denkend erkennt: die Liebe ist kein Vergnügen, sie ist eine Erkenntnis; aber sie wird nie zwischen Vergnügen und Erkenntnis unterscheiden können, und er wird diese Einheit immer nur in der Erkenntnis haben. Beide haben dieselbe Einheit, und doch kommen ihre Einheiten nie zusammen: er wird im höchsten Genuß Asket bleiben, wenn auch ein Kenner und Genießer, ein Epikuräer der Askese, und ihre Erkenntnis geht immer leer aus: unbewußt erkennt sie nur, um einmal keiner Erkenntnis mehr zu bedürfen. Sie war vielleicht die einzige Frau seines Lebens und wird es vielleicht auch immer bleiben, und doch ist er ihr untreu inmitten seiner heftigsten Umarmungen. Sie war ihm treu, ehe sie ihn kannte, wie sie noch Raphaël mit jeder Bekanntschaft einer halben Stunde betrog.

Er hat ihre Seele geweckt. Nein: er hat ihr eine Seele gegeben. Das Flattern ist zu Ende, ruhig und schön breitet ihre Seele die Schwingen aus. Er hat ihr eine Reinheit und eine Sehnsucht gegeben und diese Sehnsucht — sie ist die große wundervoll praktische Sehnsucht der Frau — fliegt dem

Besitz nach, den sie verloren haben. Wie die Sehnsucht die indischen Hirtinnen tanzend und singend Worte und Bewegungen des Krischna nachahmen läßt, daß sie wenigstens dadurch sich eins mit ihm fühlen können, so durchströmt ihren kleinen, blonden, dummen Kopf der Rhythmus seiner Gedanken. Als sie zu ihm zurückkehrt, bringt sie ihm schon seine Sprache auf ihren Lippen wieder mit: mit seinen eigenen Waffen will sie ihn sich wieder erkämpfen.

Doch er weist ihre Liebe zurück. Sie war für ihn bloß eine Schule der Selbsterkenntnis; sie hat ihre Pflicht getan und kann nun ihrer Wege gehen. In der Liebe wird nur der Mann erkannt: die Frau erkennt ihn und er erkennt sich; sie wird niemals erkannt werden. Ein paar Monate nach der großen Trennung kommt sie so zu ihm wieder zurück. Er aber sagt ihr: es ist zu spät. Sie hat ihm eine neue Einsamkeit gegeben, durch ihr Weggehen aus seinem Leben. Er war immer allein, aber dies war eine ganz neue Einsamkeit. Eine bitterere, schmerzlichere als jene von früher: das Alleinsein nach der Gemeinsamkeit, das Verlassensein. Er ist allein geblieben mit sich und der Welt; hat sich und die Welt erleben gelernt und weiß was gegeben und was versagt ist. Er sagt es ihr einfach und klar, dieses neue große Erlebnis, das sie für immer von einander trennt: „ah, il y avait bien autre chose que toi dans le monde.“ Er sagt es und sie sitzt auf

seinen Knien und umarmt ihn; ihre ganze Seele und ihr ganzer Körper kämpfen um das endlich erkannte einzige Gut. Geübt und geschickt schlüpft sie in ihrer schwierigen Lage aus ihrer Bluse, ihre nackten Arme umschlingen seinen Hals, er sieht und fühlt ihre Brüste. Doch er steht auf und geht ans Fenster. Es ist zu spät. Er lebt schon in einem anderen Leben — das lebendige Leben nennt er es, Dostojewskij zitierend — dem für ihn einzig wahren. Seine Liebe ist zur Sehnsucht geworden, er bedarf keiner Frau und keiner Liebe mehr.

Er sagt es mit keinem Wort, aber jeder Tonfall seiner Reden verrät es: sie ist für ihn die Einzige geworden. Er ist ein Kleinbürger in Paris, kein Troubadour und nie mehr wird er vielleicht von ihr sprechen. Aber jedes Wort und jede Tat aus seinem Leben wird eine unausgesprochene Canzone sein auf das, was sie ihm gegeben: dafs sie in sein Leben kam und dafs sie daraus wieder wegging; dafs sie ihm die Einsamkeit nahm und dafs sie ihm sie dann wieder zurückgab. Sein neues Glück, das er in weitschweifig stammelnden Reden ihr zu erklären versucht, liegt doch darin, worin Dantes unzerstörbares Glück lag nach der Verweigerung des Grufses: „In quelle parole che lodano la mia donna.“ Nur: er hat es nie ausgesprochen und kann es und will es nie aussprechen.

Hart und stark hat ihn die Sehnsucht gemacht. Er, der sie wortlos und weinend ziehen liefs, zer-

schlagen und vor Schmerzen zitternd, hat jetzt die klare Kraft zum Entsagen. Die Kraft zum Schlechtsein und Hartsein. Denn ihr Leben hat er zugrunde gerichtet.

3

Die Armut ist der Hintergrund all dieser Bücher. Sie ist hier wahrlich — nicht nur als Sinnbild wie beim Eros — die Mutter der Sehnsucht. Charles-Louis Philippe ist der Dichter der kleinstädtisch - kleinbürgerlichen Armut. Diese Armut ist zunächst eine Tatsache, einfach, hart, unromantisch und selbstverständlich. Aber eben diese Selbstverständlichkeit macht sie transparent und leuchtend. Die Menschen sehnen sich aus der Armut heraus, nach ein wenig Freiheit und Sonnenschein, nach etwas unklar Grofsartigem, was schon in ihren Träumen das lieblich kleine Format ihrer Welt hat, was man nur mit dem Wort „Leben“ umschreiben könnte und was in der sachlichen Geradheit ihrer Sprache ein wenig Geld oder eine höhere Stellung heifst. Doch diese Sehnsucht ist unerfüllbar — sie ist eine wahre Sehnsucht. Denn Armut ist nichts Äufserliches an diesen Menschen: sie sind nicht etwa arm, weil sie arm geboren oder geworden sind, sondern weil ihre Seele zum Armsein vorher bestimmt ist. Armut ist eine Weltanschauung: die in klaren Worten ausgedrückte verworrene Sehnsucht nach

dem Anderen und die viel tiefere Liebe dessen, wovon man sich wegsehnt; die Sehnsucht nach Farbe in der grauen Eintönigkeit des Lebens und zugleich das Finden von reicher abgetönten Farben in derselben Eintönigkeit der Umgebung. Ein ewiges Zurückkehren. Es ist das typische Schicksal der Helden Philippes: sie wollen fort und es scheint, daß es ihnen gelingen wird, da auf einmal kommt etwas dazwischen und sie kehren zurück. Liegt es am Äußeren? Ich glaube nicht. Ich glaube vielmehr, sie wollen verzichten, wenn ihnen auch weder das Ziel noch die Gründe bewußt werden; etwas in ihnen liebt ihre Armut und ihr Gedrücktsein — so wie der liebende Jean Bousset seine Einsamkeit liebte — und das äußere Hindernis wird innerlich zu etwas Unüberwindbarem umgedichtet. So definiert einmal Philippe den Armen: „celui qui ne sait pas se servir du bonheur.“ Ein Zurückkehren ist aber eine Kreisbewegung: die Heimat, die sie wiedersehen, ist eine andere geworden. Das Einssein mit ihr haben sie verloren, innig und tief lieben sie sie und werden auch wiedergeliebt, aber im letzten Sinn sind sie ihr doch fremd geworden und ihre Liebe wird unverstanden und unerwidert bleiben. Etwas bleibt von nun an in ihrem Leben immer offen und in ewiger Bewegtheit: ihre soziale Lage ist ein Zustand der Sehnsucht geworden.

Auch dieses Verzichten scheint eine Schwäche, aber es wird zur reichen und beglückenden Welt-

anschauung, die große Schätze aus ihrer Reife und Endgültigkeit heben kann und doch sich immer bewußt ist, daß sie bloß ein Ersatz ist. „Les maladies sont les voyages des pauvres,“ sagt er einmal und hier werden vielleicht die beiden Seiten dieses Gefühls, der innere Reichtum und die äußere Schwäche am klarsten ausgedrückt. Es ist ein wirkliches und tiefes Christentum: das Christentum ist hier zu seinem echten Anfang zurückgekehrt, es ist eine Lebenskunst für die Armen geworden. Aber es ist ganz diesseitig, ganz körperlich und lebensbejahend. Das Paradoxon Chestertons, daß „das Christentum der einzige Rahmen ist, in dem die Lustbarkeiten des Paganismus sich erhalten haben“ wird hier noch paradoxer und doch ganz selbstverständlich und einfach. Denn nicht nur ein Rahmen ist hier das Christentum: es selbst wird zum Paganismus, das Verzichten, und das Mitleid zur Lebensfreude. Nicht das Heil der Seele suchen diese neuen Christen, sondern sich oder ihr Glück oder beides; nur die Wege und Mittel, die sie dazu haben, sind mit dem Wesen des Christentums tief übereinstimmend. Spätheidnisches und Neuchristliches kreuzten und vermischten sich schon zu Zeiten, wo sie bloß geschichtliche Tatsachen waren; als zeitlose Gefühlformen werden sie sich nie ausschließen. Die Aktivität und die Liebe sind weich und beschaulich geworden, aber bewußt und doch naiv genießerisch die Güte. „En ce temps-là,“ sagt Jean Bousset von

alten Zeiten, „on était un guerrier. Aujourd'hui, c'est le temps de la vie.“

Dadurch kommt etwas Idyllisches in alle ihre Lebensäußerungen. Der Kleinstadtroman „Le Père Perdrix“ ist dafür sein typischstes Buch. Ein alter Arbeiter wird vom Leben zu einem idyllischen Dasein gezwungen. Er ist arbeitsunfähig geworden und nun sitzt er auf einer Bank vor seinem Hause. Er spielt mit Kindern, manchmal setzt sich jemand neben ihn, ein wenig plaudern, am öftesten Jean Bousset (seine Jugend wird auch in diesem Buche erzählt). Eine große und tiefe Stille umgibt den alten Mann, der ein ganzes langes Leben nichts als den Lärm seiner eigenen Arbeit hören konnte. Diese Stille um ihn und in ihm beängstigt und langweilt ihn zuerst, aber langsam wird ihm dieses Neue zur Lebensgewohnheit, zum Reichtum und zur Schönheit. Es ist eine Kleinstadt-Idylle: die Stille ist ihr wirklicher Held, sie ist das Vereinende und Zusammenhaltende der verschiedenen Geschicke. Einmal besuchen den alten Mann seine Kinder — sie sind alle verheiratet und leben weit von ihm — und nachdem die kleinbürgerlich-proletarische Sparsamkeit überwunden ist, wird ein großer Schmaus gehalten. Alles ist rein idyllisch. Es herrscht — freilich in ärmlich-kleinbürgerlichem Rahmen — eine heidnische Fröhlichkeit und selbstvergessene Freude. Ihr Essen und Trinken und ihr reines Aufgehen in körperlichem Wohlbehagen wird mit einer ähnlichen,

festen, robusten Anmut dargestellt, wie etwa die Adonisprozession beim Theokritos. Doch: er verliert wegen des Festes die Armenunterstützung, die er von der Gemeinde erhielt. Es ist die reine Idylle überall. Doch: der noch naiv träumerische Jean Bousset verliert seine Stellung und wird aus seiner Bahn geworfen, weil er einmal knabenhaft seine zwecklose und verzweifelte Stimme für die Arbeiter erhob. Aus der Kleinstadt-Idylle wird eine Pariser Idylle. Jean Bousset hat eine kleine Stellung in Paris bekommen und nimmt den alten Mann, der auch seine Frau verloren hat, mit. Nun leben sie zusammen in einer Pariser Hôtelmansarde, der alte Mann und der blonde Knabe. Friedlich und schön und idyllisch. Doch der Alte hat das Gefühl, daß sein Leben zwecklos und bloß ein Hindernis für den Freund sei und lautlos schleicht er sich aus dem Leben hinaus.

Philippe hat diese Anschauung oft als Schwäche empfunden; er wollte hier „une résignation condamnable“ zeichnen, schreibt er an einen Freund. Seine bewusste Liebe besaßen die Starken, die auf sich Gestellten, die nicht Verzichtenden. Er läßt sie immer siegen — aber Jean Bousset, der Höchststehende der Anderen, will gar nicht siegen, und auch die anderen haben im Erliegen oder am Wege dazu mehr gewonnen, als die Sieger mit ihrem Siege. War also diese Liebe Philippes zu den Starken nicht auch eine Sehnsucht?

Aus diesem Kampfe gegen die eigene Sentimentalität ist der Reichtum und die Stärke seiner Kunst erwachsen. Er will der reinen Kraft recht geben; äufere sie sich auch in Laster und Verworfenheit — und kommt dadurch zu einem tiefen Mitfühlen mit allen Kreaturen, zu einem Gefühl wie zu Bruder und Schwester allen Menschen gegenüber. Aus seinem Heldenkultus ist buddhistisches Mitleid mit allen geworden. Ein Christentum, das keine Verdammnis kennt. Ein ganz diessseitiges: die Welt ist die Hölle, das Fegfeuer und der Himmel, und ein jeder Mensch bewohnt all ihre Reiche. „Ce n'est rien, Seigneur. La faim des tigres ressemble à la faim des agneaux. Vous nous avez donné des nourritures. Je pense que ce tigre est bon puisqu'il aime sa femelle et ses enfants et puisqu'il aime à vivre. Mais pourquoi faut-il, que la faim des tigres ait du sang, quand la faim des agneaux est si douce?“

Aber dieses Gefühl half ihm auch alle eigene Sentimentalität niederzuringen. Die Härte des Lebens ist das Selbstverständliche am Leben für ihn. Die lebensbejahende, frohe Stimmung seiner idyllischen Szenen ist ein „Ja trotz allem“; seine Romane sind keine feigen Idyllen. Jede Idylle hat eine drohende äufere Gefahr als Hintergrund; das weisse Leuchten der inneren Ungetrübtheit ihrer Geschehnisse würde sonst matt und eintönig werden. Aber das Lebensgefühl der meisten Idylliker ist zu schwach,

um den Anblick einer wirklichen Gefahr auszuhalten; ihre schönen Welten des stillen Glückes sind eine Flucht vor den Gefahren des Lebens, nicht ein Hineinzaubern dieser Stille in die Mitte ihrer brutalen Härte. Darum ist die drohende Gefahr bei ihnen — man denke nur an Daphnis und Chloë oder an den Pastor fido — immer nur etwas rein Dekoratives, Äußerliches und Uernerstes. Auch bei Philippe kommt die Gefahr immer von aussen: rein, harmonisch, ohne inneren Misklang sind seine idyllischen Szenen. Aber die grausame Härte des Äußeren ist ihre ständige Voraussetzung, ihr ewiger unveränderter Hintergrund — sehr oft sogar ihr Erzeuger. Die Armut ist dieses Äußere in allen seinen Büchern. In „Bubu de Montparnasse“, einem Buch von den Dirnen und Zuhältern, ist es auch die Syphilis. Das wirklich schöne und reine Verhältnis des Studenten und der kleinen Prostituierten fängt da an, als er von ihr die Krankheit bekommt; die Krankheit hat sie zusammengebracht. Er fühlt sich ausgeschlossen aus dem gesunden Glück seines Vaterhauses — muß seine Liebe sich nicht auf das Einzige wenden, was ihm geblieben ist, auf die, die ihn von dort ausgestoßen hat?

Doch Philippe wollte diese Welt des weichen Mitgeföhls verlassen, einer härteren und strengeren strebte er zu. Ethik und Arbeit wären die Wege gewesen, die ihn dahin geführt hätten. Seine Ethik war immer sehr stark; selbst einen Bubu hatte er aus der Ethik heraus gestaltet. Als Bubu von der

Krankheit seiner Geliebten erfährt, will er sie verlassen, aber sein Freund, ein anderer Zuhälter, würde ihn dann für unehrenhaft halten. „On ne lâche pas,“ sagt er zu ihm, „une femme parce qu'elle a la vérole.“ Und Philippes Entwicklung — wie die jedes starken Menschen — ging von der Lyrik zur Objektivität. Seine Objektivität war die Arbeit. Immer lauter tönt es aus seinen Schriften: die Arbeit ist das einzige Stärkende und Rettende im Leben; das schien ihm der Weg zur Überwindung von Lyrik und Sentimentalität. Nun läßt sich aber die Lyrik nie vertreiben; je ehrlicher und heftiger der Kampf gegen sie ist, desto schlauer wird sie auf Schleichwegen zurückkehren. „Charles Blanchard“, sein letzter Roman sollte die neue Entwicklung darstellen: eine Erziehung zur Arbeit; er wäre sein „Wilhelm Meister“ geworden. Aber seltsam ist es: keinem lyrischen Talent ist hier eine Vollendung gegeben; sie sterben alle, bevor ihr Lebensroman vollendet ist, und ihre Objektivität bleibt ein Fragezeichen auf einem Kreuzweg. Philippe ist hier eine seltsame, scheinbare Ausnahme. Für ihn ist das Ziel nie problematisch wie für alle anderen; bei ihm bleiben die Wege unvollendet, die dahin hätten führen sollen. Und was nun von diesen Wegen in seinen Fragmenten geblieben ist, zeigt den alten, tiefen und feinen Idylliker. Bis zur Objektivität wäre noch immer ein Sprung von Nöten — ein Sprung, den er nicht gemacht hat.

4

Die Sehnsucht ist immer sentimental — gibt es aber sentimentale Formen? Die Form ist eine Überwindung der Sentimentalität; in ihr gibt es keine Sehnsucht und kein Alleinsein mehr: Form werden ist die große Erfüllung von allem. Die Formen der Poesie sind jedoch zeitlich, die Erfüllung muß also ein Vorher und ein Nachher haben, sie ist kein Sein sondern ein Werden. Und das Werden bedingt die Dissonanz: wenn die Erfüllung erreichbar und zu erreichen ist, so muß sie eben erreicht werden, sie kann nicht in stabil gewordener Selbstverständlichkeit da sein. In der Malerei kann es keine Dissonanz geben, sie wäre eine Zerstörung dieser Form, deren Reich jenseit von allen Kategorien des zeitlichen Ablaufs liegt; die Dissonanz müßte hier sozusagen ante rem aufgelöst werden, sie müßte mit ihrer Auflösung eine nie mehr trennbare Einheit bilden. Eine wahre Dissonanz aber, eine, die wirklich realisiert würde, wäre dazu verdammt in alle Ewigkeit, unerlöst, Dissonanz zu bleiben; sie würde das Werk zu einem Stückwerk machen und es ins gemeine Leben zurückstoßen. Die Poesie kann ohne Dissonanz nicht leben, denn ihr Wesen ist die Bewegung und die kann nur von dem Mißklang zum Einklang und von diesem zu jenem gehen. Das Wort Hebbels von einer Schönheit vor der Dissonanz hat also nur eine bedingte Wahrheit: man darf es nur zu reali-

sieren trachten; realisiert kann es nie werden. Gibt es also hier eine nicht sentimentale Form? Ist der Formbegriff der Poesie nicht schon ein Sinnbild der Sehnsucht?

Reine Lyrik und reine Idylle sind hier die beiden Pole: die Sehnsucht und die Erfüllung, rein, an sich und aus sich zur Form geworden. Aus der Lyrik muß die ganze Welt mit allen ihren Taten und Geschehnissen ausgeschlossen werden, damit das Gefühl ohne greifbaren Gegenstand um sich selbst kreisend in sich ruhe; in der Idylle müßte alle Sehnsucht zum Schweigen gebracht werden, sie müßte ihre endgültige, eindeutige und restlose Selbstaufhebung sein. Darum ist die Idylle das größte Paradoxon der Poesie, so wie es aus demselben Grunde das Tragische für die Malerei ist: die Sehnsucht führt den Menschen zu Taten und Geschehnissen und keine ist würdig genug ihre Erfüllung zu werden. In der Idylle müßte ein Geschehnis in seiner einfach empirischen Existenz alle Sehnsucht in sich aufgesogen haben; sie müßte ganz in ihm aufgehen. Doch müßte das Geschehnis ein Geschehnis bleiben, sinnlich und für sich wertvoll, und die Sehnsucht dürfte nie ihre Stärke und Unendlichkeit verlieren. In der Idylle müßte das rein Äußere des Lebens zur Lyrik, zur Musik werden. Denn die Lyrik ist die wundervoll-großartige Selbstverständlichkeit der Poesie; in Vergleich zu ihr sind alle andern Formen nur metaphysische Kompromisse. Sie ist das Ziel

jeder Poesie der Taten und Geschehnisse, jeder Poesie der aktiven, im Leben wirksamen Sehnsucht. Aber sie wird immer nur durch ein Hinausgehen über alles Äußere erreicht. In dem großen Moment der Tragödie wird ihr Held von seinem Schicksal hoch über seine Tat hinausgehoben. Der Held der reinen und großen Epik jagt durch die Abenteuer seines Lebens hindurch, sein Verlassen des Äußeren hat nur eine andere Richtung wie das der Tragödie — es ist horizontal, wo jenes vertikal war — und die Masse und das Vielerlei des Verlassenen ersetzen bei ihm die Intensität jenes einen Aufschwungs im Tragischen. In der Idylle aber soll dieses Äußere nicht überwunden werden.

Ein sachlich und sinnfällig dargestelltes Ereignis ist der restlose Ausdruck eines unendlichen Gefühls: das ist das Wesen dieser Form. Eine Zwischenform des Epischen und des Lyrischen; ihre Synthese. Die klassische Ästhetik stellte Idylle und Elegie tief zu einander gehören und einander ergänzen, in ihren Systemen als Verbindungsglieder zwischen Epik und Lyrik. Sie wurden dadurch zeitlose Formbegriffe, nicht mehr zufällig-historische. Die Idylle ist die epischere Form der beiden, sie steht, da sie notwendigerweise nur ein Ereignis, ein Schicksal darstellt — sie würde sonst zur reinen Epik werden — in ihrer Technik der Novelle am nächsten, der Form die ihr im letzten Sinn die wesensfremdeste ist. Ich glaube aber man müßte den Begriff dieser

Form noch weiter fassen, als es damals geschehen ist. Immer hat es Dichtungen gegeben, denen der weltbildschaffende Wille der großen Epik abging, deren Handlung manchmal kaum die einer Novelle war, die aber dennoch über das Einzelfallartige der Novelle hinausgingen und aus dem Gefühl einer Seele heraus eine andere, allesumfassende Kraft erlangten. Wo nur eine Seele der Held war und nur ihre Sehnsucht die Handlung, die aber dennoch zu Held und Handlung geworden sind. Lyrische Romane nennt man sie meistens — ich würde für sie am liebsten die mittelalterliche Bezeichnung *chante-fable* wählen — aber sie entsprechen ganz dem wirklichen, weitesten und tiefsten Begriff der Idylle; mit einer selbstverständlichen Hinneigung zur Elegie. (Ich schreibe nur — ganz willkürlich — ein paar Namen her als Beispiele: Amor und Psyche und Aucassin et Nicolette; die Vita nuova und die Manon Lescault; Werther, Hyperion und die Isabella des Keats.) Das ist die Form Charles-Louis Philippes.

Man sage nicht, daß sie eine kleine Form sei. Klein an ihr ist nur das Format, nur die äußeren Umrisse. Willkürlich scheinen ihre Geschehnisse, „nur die zufällige Leidenschaft des Subjekts zum Subjekt“, wie Hegel sagt. Sie ist aber eine Form der strengsten Notwendigkeit und jede Notwendigkeit ist ein Kreis und darum vollendet und weltumfassend. Die Kleinheit und die Willkür sind die Bedingungen dieser Form: die Wirklichkeit so wie

sie ist, in einem zufälligen kleinen Ereignis wird transparent: alles kann alles bedeuten. Es ist eine paradoxe Erhöhung und Erniedrigung des Lebens: eine Kleinlichkeit entscheidet über die Seele, etwas Äufseres bedeutet das innere Leben; aber dies ist nur darum möglich, weil alles Seele sein kann, weil für die letzte seelische Notwendigkeit jedes Erscheinens der Seele im Äufseren immer klein und willkürlich ist. Das Geschehen ist zufällig, wie in der Novelle, aber aus anderen Gründen. Nicht durchbrochen wird hier durch das, was wir Zufall zu nennen pflegen, die gewöhnliche, tote Notwendigkeit der Verkettung der äußeren Ereignisse; sondern alles Äufseres, mit allen seinen Notwendigkeiten wird von der Seele zum Zufall erniedrigt und gleich zufällig wird vor ihr alles. Dieses Episch-werden der Lyrik bedeutet also eine Eroberung des Äufseren durch das Innere, ein Anschaulich-werden der Transzedenz im Leben. Die Strenge der Form besteht im Episch-bleiben; darin, daß Inneres und Äufseres gleich streng zusammen und auseinander gehalten sind, und daß die Realität des Wirklichen nicht aufgelöst und angetastet wird. Denn es ist banal und immer erreichbar, alles Äufseres in Stimmungen aufzulösen; daß aber in der körperlichen und hart gleichgültigen Wirklichkeit das Innere der Seele, die reine Sehnsucht, wenn auch als fremder Pilger und unkenntlich, wandle, ist eine hohe Wahrheit und ein Wunder.

Das klarer formende Mittelalter hat vielleicht aus

diesem Gefühl heraus Epik und Lyrik in solchen Dichtungen streng von einander abgesondert. Aber darum konnte seine Form nur ein streng architektonisch zusammengehaltenes Nebeneinander der Elemente werden, die rätselvolle Trennung im In-einander-verschlungen-sein war hier nicht möglich. Diese Möglichkeit brachte unsere Zeit mit ihrer Entdeckung des Atmosphärischen, wodurch das, was hinter den Dingen lag, nicht mehr offen aus ihnen herausbrechen mußte, um sichtbar zu werden, sondern in ihnen, zwischen ihnen, im Schillern ihrer Oberfläche und im Zittern ihrer Umrisse, erscheinen konnte: das Unausprechbare konnte unausgesprochen bleiben. Die Form des Werther ist mystischer als die der Vita Nuova.

Aber der zuchtlose Gefühlspantheismus unserer Zeit blieb bei der Möglichkeit stehen, überspannte sie und löste jede Form in eine unklare und formlose Sehnsuchtslyrik auf. Die Dichter wurden bequem, sie formten weder das Gefühl noch die Geschehnisse und schrieben chaotisch ins Endlose fließende Gedichte in einer durch nichts gebändigten Prosa. Die Atmosphäre hat alles in Stimmung und Stammeln aufgelöst. Dadurch verschwand aber wieder alles Verborgene: ihr Nichts - aussprechen wurde ein lautes und aufdringliches Alles - sagen, ihre Tiefe eine Trivialität und die Gesamtheit ihrer glänzenden und nuancenreichen Augenblicke eine graue und öde Monotonie.

Sie sind bei der bloßen Möglichkeit stehen ge-

blieben; denn nicht dazu erlöst das Atmosphärische die Dinge von der Starrheit ihrer Konturen, um sie ins Wesenlose der flatternden Stimmungen, ins Unkörperliche der Umrifslosigkeit zergehen zu lassen, sondern um ihnen etwas Neues, eine leuchtende Härte und eine schwebende Schwere zu geben. Die Atmosphäre ist ein Prinzip des Modellierens. Nach dem Rausch des malerischen Impressionismus, ist dies von Cézanne und seinen Schülern erkannt worden und es scheint, daß es auch in der Poesie die Sendung Frankreichs sein wird, aus diesen neuen Ausdrucksmitteln die alte Form zu erschaffen. Bei Flaubert war der sachliche Realismus, die sichere und saubere Zeichnung noch eine Maske und eine Ironie; im jüngsten Frankreich sind diese Wege Ausdrucksmittel dieser neuen epischen Lyrik geworden. Charles-Louis Philippe war einer der Ersten und vielleicht der Größte und Tiefste. Seine kleinen Bücher enthalten strenggebaute, mit harter Sachlichkeit erzählte Geschichten und ihre Lyrik ist so restlos in ihre klare Zeichnung aufgegangen, daß sie vom lauten Verschweigen verschwommener Sehnsuchtsromane jetzt noch überschrien werden muß. Als ein Nachfolger des Realismus wird er den meisten erscheinen, als ein Armeleutedichter, wie ihrer viele. Und das ist gut so: es ist ein Beweis, daß seine Sehnsucht sich wahrhaft zur Form erlöst hat.

1910.

Der Augenblick und die Formen

Richard Beer-Hofmann

1

Jemand ist gestorben, was ist geschehen? Nichts vielleicht, und vielleicht alles. Vielleicht wird es nur der Schmerz von ein paar Stunden, Tagen, vielleicht Monaten, und dann ist alles wieder ruhig und das alte Leben geht weiter. Vielleicht zerreißt etwas in tausend Fetzen, das einmal wie Zusammengehörigkeit aussah, vielleicht verliert ein Leben mit einem Schlage all seinen hineingeträumten Inhalt, oder es blühen vielleicht neue Kräfte aus unfruchtbaren Sehnsüchten. Vielleicht fällt etwas zusammen, vielleicht baut sich etwas anderes auf, vielleicht geschieht keines von beiden und vielleicht beides. Wer weiß es? Wer kann es wissen?

Jemand ist gestorben. Wer war es? Es ist einerlei. Wer weiß, was er dem Andern war, dem Jemand, dem Allernächsten, dem ganz Fremden? Ob er ihnen jemals nahe war? Ob er darin war in ihrem Leben? Ob er in Jemandes Leben war, in irgend jemandes wirklichem Leben? Oder war er nur der mutwillig umhergeschleuderte Ball seiner verspielten Träume, nur das Sprungbrett, das einen irgendwohin aufschnellt, nur die einsame Mauer, an der sich eine, ewig fremde Pflanze empor rankt? Und wenn er

Einem wirklich etwas war, was war er ihm, wie und womit? Mit seiner Eigenart Gewicht und Wesen, oder durch Gaukelbilder geschaffen, durch ein unbewußt gesprochenes Wort oder eine zufällige Geste? Was kann ein Mensch dem andern Menschen sein?

Jemand ist gestorben. Und als schmerzende ewig unfruchtbare Frage starrt den Alleingebliiebenen die ewige Entfernung, die unüberbrückbare Leere zwischen Mensch und Menschen an. Nichts bleibt, woran man sich klammern könnte, denn jede Illusion der Menschenkenntnis wird nur durch die neuen Wunder und erwarteten Überraschungen des steten Zusammenseins gespeist, nur die sind imstande, etwas wie Realität hineinzutragen in die luftförmige Richtungslosigkeit dieser Illusion. Zusammengehörigkeit wird nur durch Kontinuität lebendig erhalten, und wenn diese reift, verschwindet selbst die Vergangenheit; denn alles, was man von einem andern wissen kann, ist nur Erwartung, nur Möglichkeit, nur Wunsch oder Angst, nur ein Traum, der irgend eine Realität erst durch ein späteres Geschehen bekommen kann, und auch dies zerrinnt gleich wieder nur zu Möglichkeiten. Und jeder Riß — wenn er nicht ein bewußter Abschluß war, ein Scheiden, das alle Fäden der Vergangenheit aus dem lebendigen Leben reißt und sie zusammenknüpft, um ihnen eine in sich vollendete, fertige, aber schon zum Kunstwerk erstarrte Form zu geben — jeder Riß zerreißt nicht nur die Zukunft für alle Ewigkeit,

er vernichtet auch die ganze Vergangenheit. — Zwei Menschen, zwei gute Freunde reden miteinander zum ersten Male nach der Trennung eines Jahres: „Aber sie sprachen von fast gleichgültigen Dingen; sie wußten, daß ein zufälliges Wort oder das Dunkel am Abend in leeren Straßen, erst später ihnen die Zunge lösen würde, um sich Anderes zu sagen. Aber es gab kein „Später“ mehr.“ Es gab kein Beisammensein mehr, denn in der Nacht war der eine gestorben und die unerwartete, brutale Katastrophe zeigt auf einmal in scharfer Beleuchtung, was dieser Freund ihm war, ihm sein konnte, den er geliebt, dem er sich immer nah gefühlt, den er zu verstehen gemeint hat und von dem er dachte, immer verstanden zu werden.

Es häufen sich die Fragen, die Zweifel fahren nieder und in brausendem Hexentanze drehen sich die losgelassenen Möglichkeiten. Alles wirbelt umher; alles ist möglich und nichts ist gewiß; alles fließt ineinander: Traum und Leben, Wünsche und Wirklichkeit, Furcht und Wahrheit, das Weglügen von Schmerzen und das tapfere Dastehen vor Traurigkeiten. Was bleibt übrig? Was ist sicher in diesem Leben? Wo ist der Punkt, und sei er noch so kahl und öde und von aller Schönheit und allem Reichtum weit umgangen, an dem der Mensch sichere Wurzel schlagen könnte? Wo gibt es etwas, das nicht wie Sand zwischen seinen Fingern zerrinnt, wenn er es herausheben will aus der formlosen Masse des

Lebens und es halten will, wenn auch nur auf Augenblicke? Wo scheiden sich Traum und Wirklichkeit, Ich und Welt, tiefer Inhalt und flüchtiger Eindruck?

Jemand ist gestorben und mit stürmischer Macht ziehen die Fragen den Einsamgebliebenen in ihren ewigen Wirbel. Der Tod ist vielleicht nur Symbol des Einsambleibens, der notwendigen Auferstehung aller Fragen, die latent immer empfunden, doch von schönen Worten schöner Traumstunden immer eingeschläfert waren. Im Tode — im Tode des Anderen — offenbart sich vielleicht am krassesten, in einer Stärke, die der Träume Kraft nicht hindern kann, das große Problem vom Leben der Menschen untereinander: das, was der Mensch im Leben des Anderen bedeuten kann. Die Irrationalität des Todes ist vielleicht nur die größte unter den Myriaden Zufälligkeiten der Augenblicke; der Riß, den der Tod gemacht hat, die große Fremdheit, die man vor dem Toten fühlt, ist vielleicht nur faßlicher und für alle fühlbarer dasselbe, was die tausend Gräben und Schlünde irgend eines Zwiegespräches sind. Und seine Wahrheit und Endgültigkeit ist nur darum leuchtender klar als alles andere, weil er allein mit der blinden Kraft der Wahrheit die Einsamkeit aus den Armen der Nähemöglichkeiten, die immer zu neuen Umarmungen offen waren, herausreißt.

Jemand ist gestorben. Und was dem Lebenden übrig blieb, und was dieses Übriggebliebene nun aus ihm formt, das ist der Gegenstand der wenigen No-

vellen Beer-Hofmanns. Es ist die Welt der Wiener Ästheteten: die Welt des Alles-Genießens und des Nichts-behalten-Könnens, wo Wirklichkeit und Träume ineinanderfließen, und jene Träume, die dem Leben aufgezwungen wurden, gewaltsam vergehen; das Reich Schnitzlers und Hofmannsthals. Ihre Menschen wandeln darin, und der Reichtum ihrer Ekstasen und Tragödien gibt ihr Inhalt; Seelen, die den ihren tief und wahrhaft verwandt sind, sprechen in Tönen, die mit ihrer Sprache verwandt klingen. Aber doch ist es nicht ganz ihre Welt; Beer-Hofmann „gehört“ doch nicht „zu ihnen“, auch nicht, wenn wir dem Worte die allerweiteste Bedeutung geben wollten und könnten. Auf ihrem Boden ist auch seine Dichtung gewachsen, doch seinen Blumen haben andere Sonnen und andere Regen ganz andere Farben und ganz andere Formen gegeben. Er ist ihr Bruder und ihnen doch so sehr im Tiefsten fremd, wie eben nur sehr ähnliche Geschwister einander fremd sein können. Sie alle schreiben die Tragödie des Ästheteten (und nicht nur sie), die große Abrechnung, mit dem nur inneren, nur seelischen, nur aus nach außen projizierten Träumen bestehenden Leben, mit dem schon bis zu einer Naivität gesteigerten Raffinement des Solipsismus, dessen Grausamkeit gegen andere gar keine Grausamkeit mehr ist und dessen Güte keine Güte und Liebe keine Liebe mehr ist; denn jeder andere ist ihm so entfernt, so sehr nur Materie seines einzigen wirklichen Lebens — des Inneren, des Lebens der

Träume — dafs er gar nicht ungerecht, gar nicht schlecht gegen ihn sein kann. Denn was immer er mit ihm tut und was immer der Andere mit ihm tun könnte, seine Träume würden es umformen, umkneten, bis es jede Stimmung seiner Augenblicke vollkommen deckt. Und jedes Geschehnis — das doch nur die zufällige Realwerdung der tausend Ursachenmöglichkeiten ist, aus denen man die sichere nie aussuchen kann — paßt dort hinein und auf die Art, wie es gerade schön und harmonisch ist. „... in Allem hatte er nur sich gesucht und sich nur in Allem gefunden. Sein Schicksal allein erfüllte sich wirklich, und was sonst geschah, geschah weit von ihm weggerückt, wie auf Bühnen, Gespieltes, das, wenn es von Andern erzählte, nur von ihm zu reden schien; nur das wert, was es ihm zu geben vermochte: Schauern und Rührung und ein flüchtiges Lächeln.“

Und die Abrechnung? Ich sagte schon: das gewaltsame Vergehen der dem Leben aufgezwungenen Träume. Wenn das Schicksal mit so harter Faust die fein gewobenen Harmonien der Träume zerreißt, dafs keine Kunst wieder einen schönen bunten Teppich weben könnte aus den zerfallenen Fäden; wenn die Seele, gänzlich erschöpft in immer neuem, doch ewig wiederholten Spiele, sich nach Wahrheit sehnt, nach greifbarer, unumknetbarer Wahrheit und die alles in sich einschmelzende, an alles sich anpassende Art ihres Ichs als Kerker

zu begreifen beginnt; wenn auf der Bühne der Träume jede nur erdenkliche Komödie schon aus ist und der Rhythmus der Tänze langsam und leiser wird; wenn der Überall-Heimische, der dabei ewig heimatlos bleibt, sich doch endlich an einem Orte niederlassen möchte; wenn der Allesverstehende doch endlich in eines mächtigen Gefühls exklusiver Beschränkung ausruhen will. Die Abrechnung. Die Klagen von Hofmannsthals Claudio und die Resignation mit der bei Schnitzler irgend ein alternierender Anatol sich auf den Weg macht, der den selbstgeschaffenen Einsamkeiten zuführt. Und tragisch ironische Gegenüberstellungen, in denen das stets ironische Lächeln feiner Lippen bitter wird und die Fortsetzung des Spiels — vielleicht selbst vor ihnen — nur das erstickte Schluchzen des inneren Zerbrochenseins maskieren will. In solchem Gegenüberstehen rächt sich das Leben; es ist eine rohe, grausame, unbarmherzige Rache, die mit der gedrängten Qual und Demütigung einer halben Stunde die verächtliche Geste eines Lebens heimzahlt.

Auf diesem Boden ist auch die Dichtung Beer-Hofmanns gewachsen, doch alle Saiten spannen sich härter bei ihm, als bei irgend einem Andern und ertönen doch tiefer und weicher, wo sie anderswo längst zersprungen wären. In seinen Ästheteten ist gar keine „Literatur“; nicht die isolierenden Ekstasen ihrer eignen Kunst und nicht solche fremder Künste haben die nur in ihnen existierende Welt geschaffen, sondern

der stürmische Reichtum des großen Lebens und jedes Augenblickes tausendmal goldne Last; und nicht Entsagung und nicht Resignation. In ihrem überfeinerten Leben gibt es auch viel frische Naivität und Energie und tiefe Sehnsucht nach dem Wesen der Dinge, wenn sich auch all dies oft mit unfruchtbaren Spielen und selbstquälerischen Skepsis mengt. Mit ihren Spielen wollten sie das Leben umarmen, seine ganze Fülle sich erobern; ihre Spiele waren — wenn sie's vielleicht selbst gar nicht wußten — weitausgeworfene Netze nach den Wahrheiten, die man vom Menschen und vom Leben wissen kann. So war ihr Ästhetentum nur ein Zustand, so sehr es auch ihr Wesen ganz erfüllen mochte, so sehr sie auch fühlten, daß es die einzige Form ihres Lebens, daß ihr So-Fühlen-Können dessen einziger Inhalt sei. Die Ästheteten Beer-Hofmanns sind vielleicht am extremsten so geartet und doch sind sie nicht tragisch — wenigstens nicht als Ästheteten. Denn nicht ihr Rückgang und nicht ihre Schwäche läßt sie auf ihren einsamen Wegen stillhalten, und, um ihr Erschauern vor sich selbst auszulösen, muß nicht ihr ganzes Leben zusammenbrechen. Sondern jemand stirbt und die unerwartete, brutale Katastrophe, welche nun die Möglichkeit des wahren Erkennens für immer abschneidet, macht allen Spielen, die nicht für sich selbst bestanden hatten und nunmehr ihren Sinn verlieren, ein Ende. Es springt die Feder der Maschine, welche die Marionetten des

Puppentheaters tanzen liefs, und wenn es auch noch ein Weilchen weitergeht, es muß dann doch auf immer stille stehen; und wenn die nun von nichts mehr gehinderten Phantasieen die Seele auch noch eine Weile in wilder Ziellosigkeit von einem Extrem zum andern werfen, schliefslich ermüden sie doch und laufen ab, denn ihnen gaben doch nur die Grenzen, welche die Wirklichkeit ihnen aufgezungen hatte, eine Existenz. Und dann ist dieses Leben zu Ende.

So ist die Tragödie des Ästheten bei Beer-Hofmann eine ähnliche, wie die des Prinzen von Homburg, worüber Hebbel einmal schrieb, daß dort der Schatten des Todes, das Erschauern vor ihm, die gleiche Reinigung auslöst, welche anderswo überall nur der Tod selbst bewirken kann. Jemand stirbt, und, ihres Inhalts beraubt, stürzen die Träume, die um ihn gestellt waren, in sich selbst zusammen und ihrem Sturz folgt der aller anderen Traumgebilde. Und in dem Menschen, der nun all seines Lebensinhaltes beraubt ist, läßt der Wille zum Leben durch alles hindurch ein neues Leben keimen: kein so schönes wie das alte war, doch ein stärkeres; ein weniger harmonisches und in sich vollendetes, doch eins, daß sich in Andere, in die Welt, ins wahre Leben besser einhängt; das weniger sensitiv und fein ist, aber tiefer und tragischer. Vielleicht umgaben hier noch luftigere Träume den Einsamgehenden mit noch dichteren Nebelschleiern als bei

ändern und doch zerreißen sie bevor es zu spät ist. Aber vielleicht eben darum. Die Ästheten Beer-Hofmanns sind so sensitiv, daß nur eine Kleinigkeit, ein Zufall zu kommen braucht, um alles in ihnen umzuwälzen, und sind doch stark genug, um zu verhindern, daß der Bankrott ihrer Lebensinhalte auch ihr Leben mit sich reiße. Mutiger und feiner, leichter und komplizierter als alle Andern verknüpfen sie — mit der Stimmung ihres Augenblicks als dem einzigen Fixpunkte der Welt im Zentrum — alles mit allem, doch als ihr großes Erlebnis diese fiktiven Zusammenhänge zerrifs, zerrifs es nur die Inhalte, die Form blieb. Nur von ihnen rifs es sie los, nahm ihnen nur das Gefühl, daß alles von ihnen ausgehe, gab nur den Außenbestehenden auch Realität und machte dem Wahn ein Ende, daß ihr Ich etwas Festes sei und im Mittelpunkt der Welt stehe; packte sie und warf sie ins Leben hinein, in den Zusammenhang von allem mit allem.

„Und dieses gab ihm diese Abendstunde: Nicht wie ein einsamer Ton, ins Leere, verhallt sein Leben. Verschlungen in ein großes, von Urbeginn gemessenes, feierliches Kreisen, trieb sein Leben, mitdurchtönt von ewigen Gesetzen, die durch alles klangen. Kein Unrecht konnte ihm geschehen, Leiden war kein Verstofsensein, und der Tod schied ihn nicht von allem. Denn vermählt mit Allem, Allem notwendig und Allem unentbehrlich, war jede Tat vielleicht ein Amt, Leiden

vielleicht Würden, und der Tod eine Sendung vielleicht.

Und der dies ahnte, vermochte, ein Gerechter, durchs Leben zu schreiten; nicht sich betrachtend, sein Blick ins Weite gerichtet Angst war ihm fremd; denn woran er schlug — an Verschlosseneres als Felsen — Recht brach für ihn daraus hervor wie sprudelndes Wasser, und Gerechtigkeit wie ein nie versiegender Bach.“

Dies ist also die neue Welt, der Weg, der aus dem Ästhetentum herausführt: das religiös tiefe Durchempfinden des Zusammenhanges von Allem mit Allem. Das Gefühl, daß ich nichts tun kann, ohne überall tausend Resonanzen zu erwecken, deren größten Teil ich nicht kenne und nicht zu kennen vermag und daß so auch jede meiner Handlungen — ob ich es weiß oder nicht — die Folge von tausend und abertausend Wellen ist, die sich in mir trafen und von mir wieder zu Andern gehen. Daß wahrhaftig alles in mir geschieht, aber daß in mir das All geschieht; daß unbekannte Mächte meine Schicksale sind, daß aber meine flüchtigen Augenblicke ebenso die unerkennbaren Schicksale mir der Unerkennbaren sein können. Es ist das Notwendigwerden der Zufälle; die Zufälligkeiten, die Momentanitäten, die Niewiederholungen werden mit solcher Kraft zum Weltgesetz erhoben, daß sie aufhören, Zufälligkeiten und Momentanitäten zu sein. Die Metaphysik des Impressionismus. Alles ist Zufall

vom Standpunkt dessen, den die Wellen treffen: welche ihn trifft und wann und wo sie ihn trifft; denn mit seinem inneren, wahren Lebensgang kann all dies garnicht zusammenhängen. Jede einzelne Welle ist ein Spiel des Zufalls: darin allein liegt tiefe Gesetzmäßigkeit, das alles Leben ein Spiel zufälliger Wellen ist. Und wenn alles Zufall ist, dann ist nichts Zufall, dann gibt es keinen Zufall, denn dieser hat nur dann einen Sinn, wenn er mit den Gesetzmäßigkeiten zugleich besteht und sie nur in konkreten Fällen aufhebt.

Und was kann dann in dieser Welt der eine Mensch im Leben des andern bedeuten? Unendlich viel und doch unendlich wenig. Schicksal, Umformer, Lenker, Neuschöpfer und Vernichter kann einer dem andern sein, und doch ist alles vergebens, doch kann er niemals wahrhaft zu ihm gelangen. Das ist nicht die Tragödie des Unverstandenseins; nicht die des rohen Nicht-fassen-könnens und auch nicht die Tragödie der feinen Egoisten, die alles zu ihrem Ebenbilde schaffen. Hier wird das Verstehen selbst, das schönste und das tiefste, das zärtlichste und nur den Andern liebende Verstehen, unter den Rädern des Schicksals zermalmt. Beer-Hofmann schiebt auch hier die Pole weiter auseinander wie die andern. Bei diesen besteht die Tragödie darin, das zwischen Menschen kein Verstehen ist, das keines sein kann; bei ihm, das es sein kann, das es da ist, aber das niemals Kraft ist in

irgendwelchem Verstehen. Jawohl, die Menschen können alles begreifen, alles durchschauen und mit tiefer Liebe und Innigkeit betrachten, was dem andern geschieht und warum es geschieht, nur ist eben dieses Verstehen in keinem Zusammenhang mit dem wirklich Geschehenden und kann es nicht sein. Aus der Welt des Verstehens gibt es nur Ausblicke in die Welt des Lebens, das Tor dorthin ist ewig geschlossen und keine Kraft der Seele kann es sprengen helfen. Die Dinge geschehen und wir wissen nicht, warum; und wenn wir es wüßten, auch dann wüßten wir nichts; aber alles, was wir wissen könnten, — das Höchste — ist nur soviel: wir wissen, was in uns geschieht, wenn das Schicksal niederfährt, und was in dem geschieht, den etwas zu unserem Schicksal gemacht hat, und in dem, zu dessen Schicksal wir geworden sind. Das alles können wir wissen und können ihn dafür lieben, auch dann, wenn unser Leben daran zugrunde geht, daß wir einander trafen. Tief und wahrhaftig können wir im Leben eines jeden darin sein, doch mit seinem innersten Geschick bleibt ein jeder allein. Sogar sich selbst gegenüber wird er einsam sein.

Aus dieser Vision ist die Poesie Beer-Hofmanns gewachsen. Aus einer Vision, vor deren allumfassenden Verwunderungen alle unsere kategorisierenden Worte ihren Sinn verlieren: der Glaube und der Zweifel, die Liebe und die Entsagung, das Verstehen

und die Fremdheit und alle unsere anderen Worte. Denn dieses Leben schmilzt wirklich alles in sich ein: alles ist darin enthalten und doch ist es zugleich die Negation von allem. Und jedes unserer Worte kann in diesem Chor nur die Stimmung der Strophe bezeichnen, aber aus jeder Strophe wächst hier eine Antistrophe heraus und — wie in der Musik — haben sie nur zusammen Bestand, nur ungetrennt haben sie Sinn und Bedeutung und Realität.

2

Jedes Schriftwerk, auch das, das nur aus dem Zusammenklingen schöner Worte entstanden ist, führt großen Toren zu, Toren, durch die es keinen Durchgang gibt. Jedes Schriftwerk führt großen Augenblicken zu, da Aussichten offen werden in die Tiefe dunkelnder Schlünde, in die wir einmal hinabtaumeln müssen; und der Wunsch, in sie hinabzustürzen, ist unseres Lebens verborgener Inhalt; unser Bewußtsein läßt sie uns nur — so lange es möglich ist — umgehen, und doch sind sie immerwährend vor unseren Füßen da, als Schwindel bei unerwartet sich öffnenden Ausblicken von Bergespitzen, oder wenn im Nebel eines Abends mit einem Male die Rosen versinken, die um uns geduftet hatten. Jedes Schriftwerk ist rund um Fragen aufgebaut und sein Gang ist solcher Art, daß es auf einmal, unerwartet und doch

mit zwingender Kraft stillstehen kann am Rande eines Abgrundes. Und jeder seiner Gänge — führt er auch am Reichtum blühender Palmenhaine entlang und über glühend weiße Lilienfelder hin — jeder seiner Gänge wird nur dorthin führen, an den Rand des großen Abgrundes, und kann früher niemals stehen bleiben und anderswo nimmer stehen bleiben, als am Rande eines solchen Abgrundes. Und der tiefste Sinn der Formen ist dieser: hinführen zum großen Augenblick eines großen Verstummens und die ziellos dahinschießende Buntheit des Lebens so zu gestalten, als eile sie nur um solcher Augenblicke willen. Und nur weil man die Abgründe von vielerlei Aufstiegen erreichen kann, weil unsere Fragen aus immer anderem Erstaunen auftauchen, nur darum sind die Schriftwerke auch verschieden. Und weil aus einer Gegend doch nur ein Weg zum Gipfel führt, nur darum sind die Formen Naturnotwendigkeiten. Eine Frage und um sie herum das Leben; ein Verschweigen und ringsherum und davor und dahinter das Rauschen, das Lärmen, die Musik, der Allgesang: das ist die Form.

Und doch sind — freilich nur heute — das Menschliche und die Form die zentralen Probleme aller Kunst. Es ist wahr: nur darum konnte eine Kunst entstehen — wenn es erlaubt ist, bei Dingen, die seit Jahrtausenden bestehen, die in den Stürmen der Jahrtausende vielleicht zu Ursprung-Fremden aufgewachsen sind, nach Gründen zu fragen — nur

darum kann die Kunst des Schreibens einen Sinn haben, weil sie uns diese großen Augenblicke geben kann. Nur um dieser willen ist die Kunst uns ein Lebenswert ganz so wie der Wald, die Berge, die Menschen und unsere eigene Seele, nur komplizierter, tiefer, näher und doch entfernter als alle diese, in kälter Objektivität unserem Leben gegenüber und doch sich fester einschmiegend in seine ewige Melodie. Nur darum, nur weil sie menschlich ist und nur soweit sie menschlich ist. Und die Form? Es gab Zeiten, da man einem von uns, der mit dieser Frage hervorgetreten wäre, erwidert hätte: ja gibt es denn auch etwas anderes? Es gab Zeiten — wir glauben, daß es solche gab — wo das, was wir heute Form nennen und mit fieberhafter Bewußtheit suchen und als einzig Bleibendes aus dem Immerwechselnden in kalten Ekstasen herausreißen, es gab Zeiten, wo dies nur die natürliche Sprache der Offenbarung war, das Nichtgehindertsein ausbrechender Schreie, die unmittelbare Energie zuckender Bewegungen. Da man noch nicht fragte, was sie denn sei und sie noch nicht von der Materie und vom Leben trennte, da man gar nicht wußte, daß sie ein anderes sei, als diese, da sie nichts anderes war, als die einfachste Art, der kürzeste Weg der Verständigung zweier gleichartiger Seelen, des Dichters und des Publikums. Heute ist auch dies zum Problem geworden. Theoretisch ist der ganze Konflikt unfafsbar. Wenn wir über die Form nachdenken und dem

Worte eine Bedeutung geben wollen, so kann es nur dies sein: der kürzeste Weg, die einfachste Art zum stärksten, bleibendsten Ausdruck. Und — man fühlt, daß diese Analogien einen auch ein wenig bestärken — wir denken an die goldene Regel der Mechanik und an eine Wahrheit der Nationalökonomie, an jene, wonach alles die Tendenz hat, mit kleinstem Kraftaufwand die größten Resultate zu erreichen. Und doch gibt es einen Konflikt; wir wissen, daß es einen gibt. Wir wissen, daß es Künstler gibt, für die die Form die unmittelbare Realität ist und bei deren Werken es uns scheint, als sei das Leben irgendwie aus ihnen herausgerutscht; die nur das Ziel geben, aber wir bleiben unbefriedigt, denn das Ziel erhält nur dort Schönheit, wo es eine Ankunft ist, wo es das lange erwartete Ende eines langen, schweren Weges ist. (Ich könnte es — von einem andern Standpunkt — auch so sagen: nur den Weg geben diese und nicht die Ankunft, wo doch . . .) Und es gibt Künstler, deren überströmender Seelenreichtum alle Gebundenheit als Fessel empfindet, und da sie keine Becher haben, in die sie ihn füllen könnten, vergeht der goldene Wein ihrer Lesen zu leerem Dunst: mit traurig gesenktem Haupte entsagen sie der Vollkommenheit, und das Ding, dem es versagt war, jemals reif zu werden, entfällt ihren müden, verzichtenden Händen. So wie es der große Formkünstler Hebbel einmal gesagt hat: „Meine Stücke haben zu viel Eingeweide, die der andern zu viel Haut.“

Man kann die Frage auch so aufstellen: der Reichtum und die Form. Nämlich: was darf und was muß aufgegeben werden um der Form willen? Und muß wirklich etwas aufgegeben werden? Warum? Vielleicht weil die Formen nicht aus unserem Leben herausgewachsen sind und weil dieses so unkünstlerisch und infolge der darin herrschenden Anarchie so unsicher und schwach wurde, daß es nicht einmal annähernd imstande ist, für seine Bedürfnisse umzuwandeln, was von den Formen mit der Zeit veränderlich ist, veränderlich sein muß, um eine lebendige Kunst entstehen zu lassen. So gibt es heute nur entweder eine abstrakte Form, als Resultat des Nachdenkens über die Kunst, der begeisterten Betrachtung alter, großer Werke und des Erforschens ihrer Geheimnisse; doch diese Form kann nicht die Besonderheiten unseres Lebens einschließen und seine nur heute wahren Schönheiten und Reichtümer. Oder es gibt überhaupt keine Form und alles, was wirkt, wirkt nur durch die Kraft des gemeinsamen Erlebnisses und wird sofort unverständlich, sobald diese Gemeinsamkeit verschwunden ist. Vielleicht ist dieses der Grund, aber gewiß ist hier ein Konflikt und ebenso gewiß war in den wirklich großen Zeiten keiner da; sodaß sich in den griechischen Tragödien die persönlichste Lyrik unmittelbar äußern konnte, daß die größte Buntheit und der größte Reichtum nicht imstande waren, die großen Kompositionen des Quattro-

cento zu sprengen — und die älteren natürlich noch weniger.

Also: es gibt heute Schriftwerke, die mit, und solche, die trotz ihrer Form wirken und für viele besteht die Frage darin (für alle müßte sie darin bestehen): ist hier doch eine Harmonie zu finden? Mit andern Worten: gibt es einen heutigen Stil, kann es einen geben? Ist es möglich, etwas zu ergreifen, als Wesentliches aus der Form-Abstraktion, und es so zu ergreifen, daß nicht alles heutige Leben herausfließe? Ist es möglich, die morgen vielleicht nicht mehr bestehenden Farben, den Duft und den Blütenstaub unserer Augenblicke auf ewige Zeit haltbar zu machen und — wenn auch von uns selbst unerkannt — sein innerstes Wesen zu greifen?

3

Beer-Hofmann und die Formen. Von zweien ist eigentlich die Rede, von den strengsten, am stärksten bindenden literarischen Formen, der Novelle und der Tragödie. Die Novelle, wie die Tragödie lieben es, mit Abstraktionen zu arbeiten, lieben es, ihre Menschen, deren Verhältnis zu einander und ihre Situationen so stark zu abstrahieren, wie dies ein minimaler Grad ihrer Fähigkeit, Menschen- und Lebensillusion zu erwecken, nur zuläßt. Die eine ist die Abstraktion der großen Rationalität, der Darstellung der einander durchquerenden Notwendig-

keiten, die vollkommene, restlose Auflösung jeder Möglichkeit; nicht nur aller aufgeworfenen, sondern auch aller, die rein gedanklich, aus dem abstrakten Thema heraus abgeleitet werden können. Die andere ist die Abstraktion der Irrationalität, die von unerwarteten, überraschenden, alles umwälzenden Augenblicken beherrscht, mit Analysen nicht faßbare Welt der Unordnung, der nicht-kausalen Momente. Und beide können — auf eine Art, die die Wirkungen und Mittel von einander und von allen andern Kunstformen von vornherein ausschließt — nur so viel vom Menschen gebrauchen, als sich von ihm in die abstrakten Schemata einfügen läßt.

Hier ist das große Stilproblem Beer-Hofmanns (und dies ist, wie alle Probleme aller wesentlichen Menschen, nicht nur sein Problem, sondern es ist nur bei ihm am schärfsten auf die Spitze gestellt): Zufall und Notwendigkeit scheiden sich nicht streng von einander; das eine wächst aus dem andern hervor und wieder ins andere hinein, verschmilzt mit ihm, raubt ihm seinen speziellen Sinn, seine Gegensätzlichkeit zum andern; macht es ungeeignet zu der von der Form postulierten abstrakten Stilisierung. Ganz kurz: die Gegenstände der Beer-Hofmannschen Novellen sind Irrationalitäten, Zufälligkeiten; aber er macht die Zufälligkeiten notwendig, und alle seine Schönheiten arbeiten deshalb der geplanten Wirkung entgegen, um so sicherer, je echter Schönheiten sie sind. Das Drama Beer-Hofmanns hält die große

Notwendigkeit zusammen, aber seine Notwendigkeit ist das Zur-Notwendigkeit-Erheben der Zufälle, und je feinere und sicherere Konstruktionen er aus den zusammengeflochtenen komplementären Zufällen baut, um so gebrechlicher muß der Bau werden, um so stärker fühlbar wird das Schwankende seiner Basis. Und was bedeutet dieses Stilproblem für die Novellen, was für das Drama? Bei beiden bedeutet es das Verderben der Proportionen durch die eindringenden Reichtümer der Augenblicklichkeiten, denn — vom Reichtum der Welt des Dichters sehen wir ab — in beiden Fällen ist das principium stilisationis schon so kompliziert, faßt so viel in sich und ist so wenig starr und einlinig, daß es fast unmöglich wird, mit seiner Hilfe (und eine andere gibt es nicht) Menschen und Situationen zu vereinfachen, sie von uns in gebührender Distanz zu halten, in richtigem Verhältnis zu einander und zu ihrem Hintergrund; es ist erschwert, den Hintergrund genügend zu reduzieren, ihn nur als solchen erscheinen zu lassen, und eine maßlose Herrschaft der Psychologie wird unvermeidlich.

Bei den Novellen hiesse das: eine als unlösbar eingestellte Situation ist dennoch aufgelöst; die Novelle bringt inhaltlich eine Überraschung (gerade dadurch, daß sie die Überraschung in der Form verwischt). Die Auflösung kann natürlich nur von innen erfolgen, durch breite, volle und lyrikreiche Seelen-Analysen. Der Inhalt der Novellen ist: die Entwicklung eines Menschen infolge einer zufälligen

Katastrophe; aber das ist eben die Frage: kann die Entwicklung eines Menschen Gegenstand einer anderen Kunstform, als der des Romans sein? (Und der ist in diesem Sinne keine strenge Form.) Warum ist diese Frage wichtig? Weil eine Seelenentwicklung niemals suggestiv sein kann (und je reiner seelisch sie ist, desto weniger kann sie es). Warum? Vielleicht weil alle Psychologie — jetzt ist nur von der Kunst die Rede, aber nicht nur dort — notwendig nur eine willkürliche Wirkung haben kann. Weil die Entwicklung selbst nicht künstlerisch, mit der Kraft der sinnfälligen Wirkung zu gestalten ist und nur davon die Rede sein kann, daß je zwei verschiedene Stadien, Anfang und Ende der Entwicklung oder eines Teiles, mit solcher Energie versinnlicht erscheinen, daß auch das zweite — und erfahrungsgemäß ist das eine Seltenheit — überzeugend wirkt, daß wir, vom Ankunftsort zurückblickend, auch den Weg als möglichen akzeptieren; allerdings nie als allein möglichen, denn zwischen zwei Punkten können wir uns immer unzählige psychologische Verbindungen denken. Und es ist natürlich, daß, je kleiner der Einfluß äußerer Dinge, je reiner nur-seelisch die Entwicklung und psychologisch die Form ist, die Gestaltung desto weniger überzeugend sein kann; je weiter die Punkte von einander gelegen sind, desto mehr und desto mannigfachere Verknüpfungen sind zwischen ihnen möglich. Die Novelle und den Roman scheidet die Ausbreitung ihrer Welt am augen-

fälligsten von einander. Jene hat ein isoliertes Geschehnis zum Gegenstand, dieser das ganze Leben. Jene wählt sich streng die paar Menschen und die wenigen äußeren Umstände aus der Welt, die dazu eben genügend sind, dieser läßt reichlich und bequem alles Erdenkliche aufziehen, denn für seinen Zweck gibt es nichts Überflüssiges. Beer-Hofmann nähert — um das Stilproblem ganz kurz zusammenzufassen — seine Novellenschemata den Wirkungen des Romanes an, wobei er die Ausgangspunkte und die reduzierten Mittel der Novelle beibehält; so verliert er viele Kräfte der Geschlossenheit, ohne dafür von der andern Seite Entschädigung zu gewinnen. Seine Novellen fallen auseinander: aus der Perspektive des Anfangs gesehen, ist das Ende nur eine Abschwächung und vom Standpunkte des Endes ist die Basis willkürlich, und willkürlich der Weg, der zum Ende der Entwicklung führt. So kann, was von Schönheit in diesen Novellen steckt, nur rein lyrischen Charakters sein. Es ist bezeichnend, daß diese Dissonanz um so schärfer vor uns steht, je tiefer, vollklingender und hinreißender die Lyrik Beer-Hofmanns geworden ist. Formell sind seine ärmeren Novellen die besseren.

Beim Drama ist die Lage noch schwerer, aber doch vielleicht auch einfacher; Beer-Hofmann vertieft hier das Problem noch viel stärker, so daß die beiden Gegensätze hier nicht mehr ausschließend einander gegenüberstehen. (Vielleicht ist das Wesen des Stil-

konfliktes der Novellen dieses: Beer-Hofmann will mit ihnen höher geartete Wirkungen erreichen, als mit dieser Form überhaupt erreichbar sind und so muß er ihre Grenzen zerbrechen.) Hier ist das Entgegengesetzte der Fall, hier muß das Geschaute soweit hinaufstilisiert werden, daß es ein geeignetes Material für einen dramatischen Ausdruck wird. Was bedeutet das? Im Drama herrscht immer eine Weltnotwendigkeit, eine unerbittliche, stets sich erfüllende, alles umfassende, kosmische Gesetzmäßigkeit. (Wobei es gleich ist, was ihr Inhalt ist, d. h. es gibt unter den Inhalten von unbeschränkter Anzahl mehrere, die gleich geeignet sind, die Unterlage dramatischer Stilisierung zu sein.) Von diesem Standpunkte aus kann also gegen die Fundamentierung des „Grafen von Charolais“ kein Einwand erhoben werden. Was jedes andere Drama vernichten würde — die völlige Zufallsmäßigkeit aller Katastrophen und aller Schicksalswendungen — das wird hier tiefgreifend und in einigen Fällen sogar stark dramatisch. Denn der Zufall gehört hier schon unter die Apriori des Dramas, ist in der ganzen Atmosphäre enthalten; ja er erschafft hier eigentlich das Ganze, auf ihm, aus ihm baut sich alles auf, und gerade dadurch ist es möglich, daß er eine dramatische, eine tragische Wirkung habe. Denn das alles entscheidende Kriterium dessen, ob ein Moment dramatisch ist oder nicht, ist am Ende doch nur der Grad seiner Symbolkraft: wie weit er das ganze Wesen und Schicksal der

handelnden Personen in sich faßt, mit welcher Intensität er das Symbol ihres Lebens ist. Daneben ist alles andere nur Äußerlichkeit und wenn dies nicht vorhanden ist, so hilft nichts mehr, weder Feinheit noch Vehemenz, weder Leidenschaft noch Bildhaftigkeit. In einigen entscheidenden Fällen bleibt die Irrationalität doch unverarbeitet. Denn der Prozeß, der das Zufallsmäßige der Zufälle aufhebt, (sie daher dramatisch macht) kann bei unseren bisherigen Ausdrucksmitteln nur ein nachträglicher, psychologischer sein, kann nur auf dem Umwege über die Seele derer ausgedrückt werden, die ihn durchmachen. Und so ist eine unmittelbare Versinnlichung außerordentlich erschwert, ja fast unmöglich gemacht, und damit auch sein zum Symbol-werden in der sinnlichen Kraft der Situation: die wahrhaft dramatische Wirkung. Oder besser: ob diese vorhanden ist oder nicht, hängt hiermit nicht zwingend und organisch zusammen, und die Frage ist eben, ob wir zum dramatischen Ausdruck einer solchen Weltanschauung ein anderes Mittel haben als dieses der nachträglichen Reflexion.

Im bisher einzigen Drama Beer-Hofmanns ist diese Frage noch nicht gelöst; von den drei großen Schicksalswendungen, die das Wesen dieses Dramas ausmachen, liegt eine in der Vorgeschichte, in der Vergangenheit, und diese ist erschütternd und auch vollkommen suggestiv. Diese Lösung (die auch in König Oedipus vorhanden ist) wird freilich von

Ibsen, ja schon von Hebbel zur Überwindung der Irrationalismen angewendet. Aber so sicher auch ihre Wirkung ist, so ist sie doch nicht überall brauchbar, denn — wie dies Paul Ernst, wenn auch von einem anderen Standpunkt aus, gezeigt hat — sie führt notwendig zu einer Verarmung des Dichters und seiner Kunst, weil sie ihm zu wenig Variationen und (innerhalb eines Dramas) zu geringe Bewegungsfreiheit gestattet. Die beiden andern, die nicht diese Lösung finden, sind in ihrem unmittelbaren Geschehen nicht überzeugend genug, so sehr uns auch alles packen mag, was aus ihnen herauswächst. Und doch kann man darum — selbst vom Standpunkt des abstrakten Dramas aus — nicht kalt feststellen, daß sie mißlungen sind. Der Weg Beer-Hofmanns ist, wie überall, auch hier der gefährlichste und doch vielleicht eben darum einer, der eine Zukunft verspricht. Doch ist keine der Szenen rein psychologisch; die zweite, die kühnere ist noch stärker auch etwas anderes. Seltsam verflochtene Zufälle bringen dort zuwege, daß eine Frau, die ihren Mann und ihr Kind unerschütterlich liebt, eine reine und stolze Frau, die in ihrem Gefühl ihrem Gatten treu bleibt bis in den Tod, bis zu dem Todesgang, zu Fall kommt, Einem zuliebe, den sie in sich vielleicht verachtet und der ihr jedenfalls immer ganz gleichgültig war. Ein seltsames Begegnen seltsamer Zufälle entfernt alle aus ihrer Nähe und bringt sie beide in einem dunklen Zimmer

zueinander; doch verklingen die mit Trauer rufenden und stolzen Klageworte des Jünglings ganz ohne Wirkung, als gerade in dem Augenblick, da sie sich in ihrer Liebe am sichersten wähnt, ein glimmendes Scheit durch einen brutalen Zufall aus dem Kamin fällt und den gleichgültig Zurückgewiesenen verletzt. Und die bis dahin gleichgültig angehörten Worte, wenn sie in ihren Wesen auch weiter gleichgültig bleiben, lösen doch jetzt schon ein menschliches Mitleid aus. Und das ahnungslose Mitleid läßt die Frau jenen ersten Schritt tun (aus dem noch gar nichts folgen müßte): die Erfüllung seiner seltsamen Bitte, ihn ein Stück Wegs durch den Garten zu begleiten:

„Ich will, es soll die Nacht
uns beide durch den Garten gehen seh'n,
die Nacht, die überall ist! Zur Vertrauten
will ich die Nacht! Wo immer ich dann bin,
kann mit der Nacht von dir ich reden! Sie
hat uns geseh'n! Sie weiss von mir und dir!
„Nacht“ sag' ich dir, „du sahst sie ja — ist sie
nicht wunderschön?“ und klag ihr: „Nacht, sie liebt
mich nicht und ich hab' sie so lieb!“

Und die wunderlichen Windungen der Gartenwege, die Schneeflocken in der Mondscheinnacht, die weiterklingenden seltsamen Worte lassen sie auch die übrigen Schritte tun, bis dann alles geschehen ist, ohne daß sie es gewollt hätte, vielleicht ohne, daß sie wirklich wußte, was mit ihr geschieht. Und wie dann, im großen tragischen Gegenüberstehen schon

tiefe Traurigkeit die Wut und die Erbitterung der ersten Augenblicke überdeckt und der Gatte nur noch in tiefer Melancholie die Frage stellt:

„Was hat dich denn — du Stolze,
Hierher — in dieses Haus — gebracht?“

da antwortet sie mit trauervollem Kopfschütteln: „Ich weifs es nicht“ und, nach Worten suchend: „Er sagte . . .“ Hier werden, nach meinem Gefühl, die über das Leben herrschenden, schauerlichen und wunderbaren Zufälle, die entsetzensvollen Wunder der seltsamen Augenblicke ganz sichtbar und aus der Musik der Umstände deutlich vernehmbar; sie gewinnen eine Lebendigkeit, die unmittelbar fühlen läfst, wie unerbittlich ihre Herrschaft über das Leben ist. Die Zufälle, die Augenblicke werden hier symbolisch, Symbole ihrer eigenen souveränen Macht. Und damit ist der erste Schritt zu ihrem wahrhaft dramatischen Ausdruck getan. Der erste nur; denn ihre suggestive Wirkung ist auch hier zum gröfsten Teile erst eine nachträgliche, die Geschehnisse erleichtern und grundieren blofs das nachträglich zu gewinnende Gefühl; sie geben es uns nur, wie eine blasse Vorahnung, nicht mit der knechtenden Gewalt des unmittelbaren Erlebnisses. Aber es gibt Augenblicke, wo auch dies schon fühlbar wird.

In diesen Augenblicken und in dem Wege, den sie bezeichnen, erscheinen mit seltner Energie die ersten Spuren eines modernen dramatischen Stils.

Nicht oberflächliche, bedeutungsschwache und im Grunde für niemanden interessante Äußerungen des heutigen Lebens machen diesen Stil zu einem modernen (wie z. B. den Naturalismus), sondern daß unsere spezifisch heutige Art zu fühlen, zu werten und zu denken, ihr Tempo, ihre Anordnung und ihre Melodie hineinwachsen wollen in die Formen, eins mit ihnen werden wollen, endlich zur Form erwachsen wollen. Das Drama Beer-Hofmanns ist voll von dem unerhörten Reichtum ungeahnter Schönheiten. Schon die Art seiner Fragestellung allein — wenn der Tag der Antwort auch noch nicht gekommen ist — bringt ihm die Schönheiten wundervoller, neuer Lösungen. Seit Goethe und Schiller war der Vers nötig, um die Personen des Dramas in der Distanz der großen Tragödie zu halten; aber schon sie entsagten dem Menschentum ihrer Menschen, und Schiller schreibt es (stolz oder resigniert) an Goethe, daß in das Drama eigentlich gar kein Charakter gehöre und die „idealischen Masken“ der griechischen Tragödien viel brauchbarer seien, als die Menschen Shakespeares oder Goethes. Beer-Hofmann ist, seit Kleist vielleicht, der erste, dessen Versen es gelingt, die ganze Welt des Dramas so im Ton zu halten, daß keiner durch die übergroße Lebensnähe seiner Individualisation herausfallen könne; ohne darum irgendwas aufzugeben von seiner Biagsamkeit, von seinen zerbrechlichen Feinheiten und Augenblicklichkeiten.

Die Technik Beer-Hofmanns, Menschen darzu-

stellen, ist — im tiefsten Zusammenhang mit dem Wesen des Aufbaus der Stücke — die Technik der großen Augenblicke. (Der Browning der „Pippa passes“ und die lyrischen Szenen des jungen Hofmannsthal bereiten hier die Entwicklung vor.) Jeder seiner Menschen wird an einem Punkte des Dramas (oder je nach seiner Bedeutung auch an mehreren) plötzlich lebendig, wobei er aufhört, der malerische Hintergrund des Schicksals der andern zu sein; in dem Augenblick, als sein Schicksal und sein Charakter gerade in die Achse der Linienführung des Dramas geraten sind. Und nur die Kraft, die sich in der menschlichen Intensität solcher Augenblicke aufhäuft, gibt einer ganzen Gestalt — durch Lichter, die auf Vergangenheit und Zukunft fallen — das Charakteristikum. So ist also die Gestalt mit voller Nuancierung bis zur innersten Differenziertheit ausgearbeitet, aber all dies äußert sich nur in diesen Augenblicken, jede andere Bewegung ist die Folge der von jenen gegebenen potentiellen Energie, ist daher auf so ein Minimum zu drücken, daß sie trotz ihrer Intensität keinerlei Konstruktionen auflösen kann. Ganz kurz zusammengefaßt: die heutigen Schriftsteller (Hofmannsthal z. B.) vereinfachen ihre Gestalten, reduzieren ihre Eigenschaften auf das eben Notwendigste, Beer-Hofmann stilisiert nur ihre Äußerungsformen.

Die gleiche Technik bewährt er beim psychologischen und beim konstruktiven Aneinanderknüpf-

fen seiner Menschen, bei der Darstellung menschlicher Verhältnisse. Die strenge Auswahl ist auch hier zeitlich, die Auswahl der intensivsten, für das Drama bedeutungsvollsten Augenblicke. Und eine andere Berührung haben die Menschen dann hier nicht; Beer-Hofmann experimentiert hier nicht mit Entwicklungen. Und da in diesen Augenblicken die Menschen sozusagen mit ihrer ganzen Oberfläche einander berühren, da sie mit ihrem ganzen Wesen im Drama stehen, da sie aus ihrem ganzen Wesen heraus dramatisch sind und nicht durch einzelne Eigenschaften, so kann hier eine noch so breit strömende, noch so vielstimmig tönende Lyrik doch niemals undramatisch werden. An den Punkten, die gelöst erscheinen, wird hier die Breite der Stilisierungsbasis, die große, zu besiegende Stilkalamität, zur Quelle großer Schönheiten: weil dann die Verhältnisse der Menschen nichts enthalten können, was nicht streng im Komplex des Dramas gehalten wäre. Eine solche Komposition wird nicht von der großen Gefahr moderner psychologischer Dramen bedroht, daß ihre Menschen breiter, nuancierter sind, als zu ihrem Schicksal unbedingt erforderlich ist, und so die reine und tiefste Lyrik ihrer Berührungen doch nur Lyrik bleibt, die sich nicht von der Stelle rührt und darum uninteressant und langweilig wird. Aber auch die Hauptgefahr der heutigen Stilisierer ist vermieden: daß nämlich durch ein Hineinzwängen eines kompliziert verflochtenen

Seelenlebens in ein paar grofse Linien, die von Natur aus vielleicht normal gedachte Gestalt wegen der Einseitigkeit der Zeichnung leicht ins Pathologische gerät. (Der Jaffier Hofmannsthals ist heute vielleicht das stärkste Beispiel hierfür.)

Und die grofse Einsamkeit, in der die Menschen dieser Welt, wie in allen neuen Dramen, leben, macht ihr Verhältnis zu einander doch nicht luftlos, auch wenn sie die trennende Linie ihrer Profile allzu hart zieht. (Um sie in der Perspektive des Dramas gut sichtbar zu machen.) Seine Menschen reden nicht in steiler Schärfe an einander vorbei, ihre Worte greifen in einander wie zur Umarmung ausgestreckte Arme, sie verflechten sich, sie suchen und sie finden sich, und erst hinter diesen Begegnungen starrt uns mit ungebrochener Kraft, aber um so erschütternder, die ewige Einsamkeit entgegen. Die Schlünde, die seine Menschen trennen, sind mit Rosen bepflanzt; von seinen Menschen gehen in allen Richtungen Strahlen aus, aber die Rosen können den Abgrund nicht überbrücken und nur aus Spiegeln kommen die Strahlen zurück.

Beer-Hofmann ist einer von denen, die, ohne ein Programm daraus zu machen, jedes Kompromifs von ferne vermeiden und auf den leichteren Heroismus, eine einseitige Tendenz bis zu Ende zu verfolgen, verzichten. Für seine tiefsten Inhalte wären die alten Abstraktionen zu eng, er will neue schaffen, in denen alle seine Lyrik sich zur Form auflöse.

Diese Tendenz trennt ihn (die Namen bedeuten hier nur Richtungen) von Paul Ernsts starr stilisierter reiner Kunstarchitektonik und von den erschütternd schönen Torsi Gerhart Hauptmanns. Der um die Form gefochtene Kampf ist bei ihm, unter allen Heutigen, am heroischsten. Es scheint, als ob eine tiefe Klugheit ihn zwänge, den überströmenden Reichtum seiner Augenblicke in strenge Grenzen zu dämmen. Die Formen sind heute noch Schranken für ihn, mit denen er schwere, schmerzende Kämpfe ficht; nicht um des Gesagten willen, sondern eher, um das Verschweigen, die Entsagung zu umgehen. Und in jedem seiner Werke zerbricht an ein paar Stellen, was er so schön gefügt hat, und jähe Ausblicke öffnen sich in andere Reiche, vielleicht ins Leben, vielleicht in ihn — wer weiß es? Und wenn die immer streng distanzierende Nachwelt — für die nur das Geformte existiert und für die jeder unmittelbar hervorgebrochene Ton seinen Sinn verloren hat, — wenn die Nachwelt auch mit verständnisloser und berechtigter Kälte an ihnen vorübergehen wird, wir können uns nicht enthalten, diese Augenblicke zu lieben, in denen dieser große Künstler doch schwächer geblieben ist, als dieser echte und tiefe Mensch.

265

Reichtum, Chaos und Form

Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne

Die Szene ist ein einfach-bürgerliches Mädchenzimmer, wo das Ganzneue mit dem Ganzalten sonderbar anorganisch vermenget erscheint. Die Wände deckt eine bunte und gewöhnliche Tapete, die Möbel sind klein, weifs und unbequem; die eines durchschnittsmäßigen bürgerlichen Mädchenzimmers, nur der Schreibtisch ist schön, grofs und bequem, und in der Ecke, hinter einer japanischen Wand, das grofse Messingbett. An der Wand dasselbe anorganische Wesen. Familienbilder und japanische Holzschnitte, Reproduktionen moderner Gemälde und alter, die heute modern sind: Whistler, Velasquez, Vermeer. Über dem Schreibtisch die Photographie eines Fresko des Giotto.

Beim Schreibtisch sitzt ein auffallend schönes Mädchen. In ihrem Schofs liegt ein Buch: die Sprüche Goethes; sie blättert darin und scheint zu lesen; sie erwartet jemanden. Es läutet. Da vertieft sich das Mädchen in die Lektüre, so dafs sie erst das zweite Klopfen hört; sie steht auf, um den Eintretenden zu begrüfsen. Es ist ein Kollege von der Universität. Er ist etwa im gleichen Alter, wie sie, vielleicht ein klein wenig jünger: ein zwanzig bis zweiundzwanzig Jahre alter, gutgewachsener,

blonder junger Mann, den Scheitel auf der Seite; er trägt Klemmer und bunte Weste, studiert moderne Philologie und ist in das Mädchen verliebt. Er hat einige abgegriffene Lederbände unter dem Arm — Engländer vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts — legt sie auf den Schreibtisch. Sie schütteln sich die Hände; setzen sich.

Sie. Wann halten Sie Ihren Vortrag im Seminar?

Er. Ich weiß noch nicht bestimmt. Ich muß noch Verschiedenes nachsehen; ich muß auch noch ein paar Jahrgänge „Spectator“ und „Tatler“ durchblättern.

Sie. Was plagen Sie sich — für diese Leute? Es ist gut genug, so wie es heute ist — bemerkt einer, was noch daran fehlt?

Er. Das mag sein. Aber Joachim . . .

Sie (unterbricht ihn). Ja, weil Sie immer alles mit ihm besprechen.

Er (lächelt). Vielleicht nicht bloß darum. Und wenn auch. Ich mache es mir zuliebe. Die Arbeit macht mir jetzt Freude. Sie gefällt mir. Es ist so nett, mit den kleinen Tatsachen zu hantieren. Sie bringen mich auf vieles, was ich ohne ihre Hilfe wahrzunehmen zu faul gewesen wäre. Und doch denke ich nicht nach und muß mich nicht anstrengen. Ich lebe bequem — und nenne das „mein wissenschaftliches Gewissen“ und bin glücklich, ein „strenger Gelehrter“ zu heißen.

Sie (der die Sache sehr gefällt). Seien Sie nicht zynisch, Vincenz. Ich weiß sehr wohl, wie ernst und wichtig Ihnen — zutiefst — diese Ab-
rundung ihrer Materie ist.

Vincenz (ist zwar nicht sehr überzeugt, doch gibt er sich gern mit dieser für ihn schmeichelhaften Erklärung zufrieden. Dann nach einer kleinen Pause): Möglich, daß Sie recht haben. Gewiß. (Wieder eine kleine Pause.) Ich habe Sterne mitgebracht. Wie Sie sehen, hab ich nicht daran vergessen.

Sie (nimmt das Buch in die Hand, streichelt den Einband). Eine schöne Ausgabe.

Vincenz. Ja, die von 1808. Fein. Haben Sie vorne den Reynolds angesehen? Fein, nicht wahr?

Sie. Und die übrigen Stiche, wie hübsch. Sehen Sie mal! (Eine Weile betrachten sie die Stiche.) Was werden Sie mir daraus vorlesen?

Vincenz. Vielleicht fange ich mit der „Sentimental Journey“ an. „Tristram Shandy“ werden Sie dann, wenn Sie Lust darauf kriegen, allein lesen. Einverstanden? (Er spricht mit einer sehr guten, doch bewußt affektierten englischen Aussprache.) Hören Sie bitte! (Er liest den Anfang der Reise, die erste kleine sentimentale Episode mit dem Bettelmönch, die humoristische Einteilung der Reisenden, den Ankauf der Chaise, das erste platonisch-sentimentale Abenteuer mit der Unbekannten. Er liest rasch und nervös, mit scharfem und reinem Akzent,

ohne jede Sentimentalität, und gerade die sentimentalischen Stellen, wenn auch leise und fast unmerklich, mit ironischem Tonfall. Er liest so, daß man bei jedem Satze merkt, es handelt sich hier nicht um Angelegenheiten, die ihm sehr wichtig sind, sondern um etwas, das ihm, unter all den vielen schönen Dingen, die ihm in den Weg gekommen sind, gerade gefiel, und auch darin, wie es ihm gefällt, ist viel Laune und Verliebtheit in die eigenen Launen. Als sie beide schon tief in die Lektüre versunken sind, klopft es von neuem, stark und bestimmt, und gleich darauf tritt Joachim ein, beider Kollege von der Universität. Er ist so alt, wie sie, vielleicht ein klein wenig älter. Er ist größer als Vincenz, schwarz, einfach, fast ärmlich gekleidet. Er hat harte, fast unbewegte Züge. Auch er studiert moderne Philologie und auch er ist in das Mädchen verliebt. Darum mißfällt ihm diese Stimmung ruhiger Eintracht, die er zwischen den beiden fühlt. Er tritt zu ihnen und begrüßt sie. Dann nimmt er Vincenz das Buch aus der Hand.) Was lesen Sie?

Vincenz (ein wenig nervös, teils weil er sie gestört hat, teils weil er die in der Frage versteckte Opposition herausfühlt). Sterne.

Joachim (geht auf den Ton ein; lächelt). Hab ich etwa gestört?

Vincenz (ebenfalls lächelnd). Jawohl. Der ist nichts für Sie. Schön ist er. Amüsant. Reich. Und gar nicht regelmäfsig.

Sie (böse über die Unterbrechung). Wollen Sie wieder einmal disputieren?

Joachim. Nein. Ich wenigstens nicht. Nie. Und heute am wenigsten. (Zu Vincenz.) In einem nur hatten Sie unrecht — haben Sie keine Angst, ich will nicht disputieren — nicht zu mir paßt Sterne nicht, — obgleich ich ihn nicht liebe, das haben Sie erraten — sondern zu diesem hier. (Er zeigt auf den Band Goethe, der noch immer im Schofs des Mädchens liegt.) Den haben Sie gelesen, bevor Sie mit Sterne anfangen?

Sie (dankbar, daß es endlich jemand bemerkt hat und deshalb warm zu Joachim mit verborgener Spitze gegen Vincenz). Ja, ich habe Goethe gelesen. Warum fragen Sie danach?

Joachim. Weil Sie gewiß, während Sie Sterne lasen, gefühlt haben: was hätte er dazu gesagt? Wäre er diesem Durcheinander heterogener Elemente nicht gram gewesen? Hätte er das, was Sie da lasen, nicht verachtet, wegen seines Ungeordnetseins, seines Unverarbeiteteins? Hätte er Ihren Dichter nicht einen Dilettanten genannt, weil er die Gefühle so gibt, wie sie sind, als rohe, unverarbeitete Materie, und gar nicht nach einer einheitlichen Gestaltung ringt, nach einer Form, wäre sie noch so minderwertig. Sie haben doch gelesen, was er über die Dilettanten sagt? Erinnern Sie sich? „Fehler der Dilettanten: Phantasie und Technik unmittelbar verbinden zu wollen.“ Sollte man nicht

Jeder Kritik Sternes diese Worte vorsetzen? Und müßte nicht die Erinnerung an das unmittelbare Erleben solcher Worte eine hingebende Versenkung in irgend eine Formlosigkeit hindern?

Sie (ein wenig unsicher, was sie mit angenommener Festigkeit der Stimme maskieren will). Es ist ja gewiß etwas daran, an dem was Sie sagen, gewiß, doch Goethe hat doch nicht ganz so . . .

Vincenz. Ich glaube zu wissen, was Sie sagen wollen, und, bitte, erlauben Sie mir zu vollenden, was Sie angefangen haben: Goethe war nie Dogmatiker. „Lafst uns doch vielseitig sein!“ sagt er und das wollten Sie anführen, nicht wahr?

Sie (nickt ein dankbares und warmes Ja und ebenso, wie früher, vor dem Intermezzo, gibt ihr Schweigen Vincenz recht, was beide Männer fühlen).

Vincenz (weiter sprechend). „Märkische Rübchen schmecken gut, am besten gemischt mit Kastanien, und diese beiden edlen Früchte wachsen weit auseinander.“ Und noch tausend andere Stellen könnte ich anführen. — Nein! Im Namen Goethes gegen solche Genüsse zu sprechen, geht nicht an. Gegen keinen Genuss, gegen keine Lust. Gegen nichts, was uns bereichert, was unserm Leben etwas Neues geben kann!

Joachim (ein wenig ironisch). Was Sie nicht sagen!

Vincenz (dessen Gereiztheit sich immer offener kundgibt). Und wenn ich gar nicht wüßte —

und es ist ausgeschlossen, daß Sie es nicht ebenfalls wissen — was Sterne Goethe bedeutet hat, mit welcher dankbarer Liebe er immer von ihm spricht, als von einem der wichtigsten Erlebnisse seines Lebens. Erinnern Sie sich nicht? Und können Sie sich nicht an die Stelle erinnern, wo er sagt, daß auch das XIX. Jahrhundert erfahren müsse, was es Sterne schuldet und einsehen lernen, wo es ihm überall noch verpflichtet werden könne? Erinnern Sie sich nicht? Und entsinnen Sie sich nicht der Stelle, wo er sagt: „Yorick Sterne war der schönste Geist, der je gewirkt hat; wer ihn liest, fühlt sich sogleich frei und schön.“ Erinnern Sie sich nicht?

J o a c h i m (scheinbar sehr ruhig und überlegen). Zitate beweisen nichts. Das wissen Sie ebenso gut wie ich. Ich weiß, daß Sie noch eine halbe Stunde lang in dieser Richtung weiter zitieren könnten, und gewiss wissen Sie selbst, daß auch ich — ohne mich von Goethe zu entfernen — für meinen Standpunkt beliebig lange weiter zitieren könnte. Und jeder von uns würde für sich seinen resignierten Spruch anführen, daß man keinen überzeugen könne, weil die falschen Urteile tief unten im Leben eines Jeden wurzeln, nur müsse man ihnen gegenüber fortwährend die Wahrheit wiederholen. Und dem Andern gegenüber jenen ebenso resignierten, daß unsere Gegner uns widerlegt zu haben glauben, wenn sie ihre Meinung wiederholen und auf unsere nicht achten. Nein! Zitate stützen alles und unterstützen eigentlich

gar nichts! Und wenn ich auch alle Zitate der Weltliteratur gegen mich hätte, — trotzdem weiß ich: in diesem Streite stände Goethe neben mir. Und wenn auch nicht — vieles konnte er sich erlauben, was wir uns nicht erlauben dürfen — mein erstes Gefühl wird wahr bleiben: es ist eine Stillosigkeit, nach Goethe Sterne zu lesen. Und vielleicht habe ich noch mehr Recht, als ich vorhin glaubte: Goethe und Sterne kann man nicht zugleich lieben. Und der liebt nicht den wahren Goethe oder versteht seine eigene Liebe nicht, dem auch die Schriften Sternes viel bedeuten.

V i n c e n z. Ich glaube, Sie sind es, der Goethe mißverstehet, nicht ich (er sieht das Mädchen an), nicht wir. Sie lieben etwas in ihm, was ihm selbst nebensächlich in sich war. Doch in einem haben Sie Recht: sprechen wir nicht in seinem Namen. Er wird keinem von uns Recht geben können, sondern bloß Argumente; und überhaupt wäre es ihm, glaub ich, ziemlich gleichgültig, wer von uns recht behält. Es ist auch wirklich durchaus gleichgültig, wer überhaupt Recht hat.

Recht haben! Unrecht haben! Was für eine kleinliche, unwürdige Frage! Und wie wenig berührt sie die Punkte, von denen die Rede ist! Das Leben! Die Bereicherung! Angenommen, ich gäbe zu — ich tu es freilich nicht — Sie hätten Recht: wir wären inkonsequent gewesen, die zwei Gegenstände, mit denen wir uns beschäftigt haben, reimten sich nicht

zusammen — was dann? Wenn wir die Dinge nur ein bisschen stark erleben, widerlegt die Intensität unserer Erlebnisse jede uns von außen aufgedrängte Theorie. Es ist einfach unwahr, daß zwischen starken Erlebnissen ein starker, einschneidender Widerspruch denkbar ist. Es ist unwahr: denn das Wesentliche ist eben dort, wo ich die Dinge einmal gepackt habe, in der Kraft des Erlebnisses: die Möglichkeit, daß Beides uns ein tiefes Erlebnis werden konnte, schließt die Möglichkeit eines Widerspruches aus. Der Widerspruch ist irgendwo draußen, außer ihnen, außerhalb alles dessen, was wir über sie wissen können — im Nichts, in der Theorie.

Joachim (ein wenig ironisch). So findet sich freilich Alles in Allem, so —

Vincenz (unterbricht ihn heftig). Und warum denn nicht? Wo ist das Gemeinsame und wo der Widerspruch? Das sind nicht Eigenschaften der Dinge, es sind nur die Grenzen unserer Möglichkeiten. Und es gibt kein a priori den Möglichkeiten gegenüber, und es ist nichts mehr an ihnen zu kritisieren, wenn sie aufgehört haben, Möglichkeiten zu sein; wenn sie sich verwirklicht haben. Einheitlichkeit bedeutet, daß etwas beisammen bleibt, und das Beisammensein ist hier das einzige Kriterium der Wahrheit; über seinem Urteil gibt es keine Instanz mehr.

Joachim. Sehen Sie nicht, dass dies, zu Ende gedacht, zur vollständigsten Anarchie führt?

Vincenz. Nein! Denn nicht vom Zu-ende-denken ist hier die Rede, sondern vom Leben. Nicht von Systemen, sondern von neuen, sich niemals wiederholenden Wirklichkeiten. Von Wirklichkeiten, wo jede folgende nicht Fortsetzung der vorangehenden ist, sondern etwas ganz Neues, etwas, was auf keine Art voraus zu sehen, etwas, was mit Theorien, mit „konsequentem Zu-ende-denken“ nicht einzufangen ist. Und Grenze und Widerspruch sind nur in uns, ebenso wie die Möglichkeit einer Vereinheitlichung. Wenn wir irgendwo einen unlösbaren Widerspruch verspüren, so sind wir an den Grenzen unseres Selbst angelangt; und wenn wir diesen feststellen, sprechen wir von uns, nicht aber von den Dingen.

Joachim. Freilich ist das wahr. Doch wir dürfen nie vergessen, daß es Grenzen in uns gibt, die nicht unsere Schwäche, Feigheit oder Empfindungslosigkeit gegen unsere Eindrucksmöglichkeiten ziehen, sondern das Leben selbst. Unser Leben. Und wenn eine mahnende Stimme in uns sie zu überschreiten verbietet, so ist sie die Stimme des Lebens und nicht die des Zurückschreckens vor seinem Reichtum. Wir fühlen: nur innerhalb dieser Grenzen liegt unser Leben und was außer ihnen ist, ist nur Krankheit und Auflösung. Die Anarchie ist der Tod. Darum hasse ich sie und bekämpfe ich sie. Im Namen des Lebens. Im Namen des Reichtums des Lebens.

Vincenz (höhnisch). Im Namen des Lebens und seines Reichtums! Das klingt ganz schön, solange

Sie Ihre Theorie auf nichts anwenden wollen. Sobald Sie mit ihr aus der Einsamkeit des ewig Abstrakten heraustreten, wird eine Theorie daraus, die die Tatsachen brutalisiert. Vergessen Sie nicht, daß wir von Sterne sprechen und gegen ihn erheben Sie Einspruch — im Namen des Lebens und seines Reichtums?

Joachim. Ja.

Vincenz. Aber merken Sie denn nicht, daß es keinen Punkt gibt, wo Sterne weniger angreifbar wäre, als eben hier? Daß, wenn wir ihm auch alles auf der Welt absprechen, wir ihm dies nimmer nehmen können: den Reichtum, die Fülle, das Leben. Ich will jetzt nicht von der Fülle seiner kleinen stilistischen Bijoux reden und von jenem wogenden Reichtum, womit jede kleinste Lebensoffenbarung in seinen Schriften überschüttet ist. Denken Sie, bitte, nur an das strotzende Leben einiger Gestalten des „Tristram Shandy“ und bei diesen Gestalten an die in tausendfarbigen Reflexen leuchtenden Lichter ihrer Beziehungen zueinander. Heine verehrte ihn als Bruder Shakespeares und Carlyle liebte ihn, wie er nur Cervantes liebte. Und Hettner verglich das Verhältnis der Brüder Shandy zueinander mit dem zwischen Don Quixote und Sancho Pansa. Und er hat auch gesehen, daß bei Sterne dieses Verhältnis vertieft ist — und fühlen Sie nicht, welch reiches Leben es eben durch die Vertiefung gewinnt? Der spanische Ritter und sein dicker Knappe: sie stehen nebenein-

ander, wie Schauspieler und Kulisse und jeder ist blofs Kulisse für den anderen. Sie ergänzen einander. Gewifs; aber nur für uns. Ein geheimnisvolles Schicksal hat sie nebeneinander gestellt und führt sie das ganze Leben hindurch nebeneinander her. Und jedes Erlebnis des einen wird ein Zerrspiegel von allen Lebensmomenten des andern und dieses fortwährende Nacheinander der entsprechenden Zerrbilder ist das Symbol des Lebens. Ein Zerrbild der nie zu lösenden Inadäquatheit des Verhältnisses der Menschen untereinander. Schön, aber Sie merken doch: Don Quixote und Sancho Pansa haben trotzdem keine Beziehungen zu einander; als Menschen wenigstens nicht. Es findet keine Wechselwirkung zwischen ihnen statt, nur eine solche, die zwischen den Menschen eines Bildes zu bestehen pflegt: eine lineare und eine koloristische — keine menschliche. Daumier konnte ihr ganzes Verhältnis, ihren ganzen Charakter rein linear ausdrücken. Und nicht allzu paradox klänge die Behauptung: alles, was Cervantes geschrieben hat, alle Abenteuer, die er seine Helden durchmachen läfst, all dies ist nur ein erläuternder Text zu diesen Bildern, nur eine Emanation der Idee, des apriorischen, an Kraft und Lebendigkeit das reale Leben überschreitenden Lebens, das in diesem Linienvhältnisse auszudrücken möglich war. Und Sie wissen auch, was es zu besagen hat, dafs diese Schicksalsbeziehung so auszudrücken war? Es besagt, dafs hier die Monumentalität und zugleich die Intensitätsgrenze der Konzep-

tion des Cervantes ist. Dafs in seinen Gestalten etwas Maskenhaftes ist: der eine ist grofs und der andere klein, der eine dünn, der andere dick, und die also geartete Existenz eines jeden ist absolut und das Gegenteil von vornherein ausschliessend. Dafs der Relativismus, das Schwanken aller Verhältnisse nur noch im Leben, im Abenteuer zu finden ist, und die Menschen noch ganz ungebrochen sind. Ihre Geste dem Leben gegenüber ist einheitlich, ihr Charakter maskenartig, und zwischen diesen verschiedenen Menschen ist nichts Gemeinschaftliches und keine Möglichkeit einer Berührung.

Sterne hat nun in seine Menschenbetrachtung die Relativität hineingebracht. Beide Brüder Shandy sind Don Quixote und Sancho Pansa zugleich. Und in jedem Augenblick erneuert sich dieses Verhältnis, kehrt sich um und verwandelt sich wieder zurück. Jeder von ihnen besteht Windmühlenkämpfe und jeder ist verständnislos-nüchterner Zuschauer bei den fruchtlosen und ziellosen Kämpfen des anderen. Dieses Verhältnis auf irgend eine Formel zurückzuführen, ist unmöglich. Keiner der Brüder Shandy trägt die typische Maske eines ständigen Weltgefühles. Was sie tun, worin sie als Enkel des edlen Ritters erscheinen, alles wird so nebensächlich neben der erhabengrotesken Inadäquatheit der Verhältnisse. Man pflegt nicht ohne Recht zu sagen, Walter Shandys ohnmächtige Fremdheit den Dingen gegenüber sei das ewige Unvermögen des Theoretikers vor den Real-

täten. Ich weiß, daß man dies sagen kann und vielleicht hat noch niemand die gewaltige Symbolik dieses Verhältnisses mit genügender Schärfe und Tiefe ausgedrückt. Und doch sind die Verhältnisse der Menschen zu einander hier das wirklich Tiefe, nicht die einzelnen Menschen; die alles umfassende Mannigfaltigkeit und Fülle des Kreises, den sie bilden, ob er gleich nur aus einigen Menschen besteht. Wie reich ist allein das Verhältnis der Brüder zu einander! Ist es nicht rührend, wie sie ihrer Zusammengehörigkeit bewußt sind, wie das Gefühl einer inneren Gleichheit — in einer dem Gedanken unzugänglichen Tiefe — in ihnen lebt, wie der große Schmerz in ihnen zittert, daß eben dieses sie auf immer hoffnungslos trennen wird? Rührend, wie sie manchmal auf die Don Quixoterie des andern einzugehen trachten und wie sie ihn ein andermal kurieren wollen — aus dem Inhalt seines Lebens. Und doch gibt es keine Gelegenheit, wo sich ihr Verhältnis nicht in grotesker Komik offenbarte; meistens mit solcher Kraft, daß aus dem großen Gelächter die Ursache des Lachens, das tiefe seelische Nicht-zueinander-kommen-können nur als leise Begleitung herausklingt. Ich weiß nicht, ob es Ihnen aufgefallen ist, in welchem Maße das Wortspiel in dieser Welt zum Lebenssymbol wird. Zum Symbol der nur andeutenden, vermittelnden Beschaffenheit der Wörter, zum Symbol dessen, daß sie das Erlebnis weiterzugeben nur dann imstande sind, wenn der Zuhörende dasselbe erlebt hat.

Doch die Brüder Shandy sprechen nur mit einander, nicht zu einander, und jeder achtet nur der eigenen Gedanken und hört nur Worte aus dem Munde des anderen, nicht Gedanken und Gefühle. Und bei jedem Wort, das seine Gedanken nur von weitem berührt, stellen sich gleich diese ein und der andere nimmt den Faden ebenso wieder bei den eigenen Gedanken auf. Die Wortspiele sind hier Kreuzwege, wo die einander Suchenden schmerzvoll-unerkannt an einander vorübergehen. Und das Verhältnis Walter Shandys zu seiner Frau ist ein ähnliches, voll der selben grotesk-tragischen Schmerzen und melancholischen Freuden. Voll des Philosophenschmerzes darüber, daß sein Weib, wenn sie schon von dem, was er spricht, nichts versteht, sich nie wenigstens dieses Nicht-verstehens bewußt wird, nicht doch hier und da sich mit Fragen an ihn wendet, böse wird, sich gegen ihn ereifert. Der verwickeltste Gedankenapparat kann diese Frau in ihrer ruhigen Trägheit nicht stören, jener Trägheit, womit sie alles gutheißt, was der Philosoph, den sie zum Mann hat, sagt, — und infolgedessen alles so geschieht, wie die Frau es sich wünscht. Der Philosoph schreibt ein Buch, wie sein Sohn erzogen werden soll, damit er nicht unter den Einfluß seiner Mutter gerate, und während er schreibt — erzieht natürlich die Mutter ihren Sohn. Und die paar traurig-fröhlichen Genugtuungen: als die Frau zum Beispiel bei der Liebesszene von „uncle Toby“ und „Mrs. Wadman“ horchen will,

ihrem Gemahl sagt, daß sie neugierig sei und ob sie horchen darf und die Antwort des glücklichen Philosophen: „Call it my dear, by its right name and look through the keyhole as long as you will.“ Und die andere große Inadäquatheit, die große, ursprüngliche Güte, „uncle Tobys“, dessen Güte vom Leben und von den Menschen nichts weiß; durch dessen Ratlosigkeit jeder Realität gegenüber unter einfachsten, ganz normalen Leuten die peinlichsten Störungen, die größten Mißverständnisse hervorgerufen werden. Und in der Nacht des Einander-nicht-verstehen-könnens flackert doch das Licht einer Gemeinschaft: von „uncle Toby“ und seinem Diener „Corporal Trim“, mit dem er zusammen gedient hat, der ebenso beschränkt ist wie er, doch dessen passive, zum Dienen geborene gütige Natur ohne Bedenken auf jeden Unsinn seines einstigen Hauptmanns eingeht. Auf der ganzen Welt verstehen einander nur zwei beschränkte Narren — und auch diese nur, weil der Zufall sie mit derselben Zwangsidee ausgestattet hat!

Diese Welt hat Sterne gesehen und hat den Reichtum aus ihr herausgesehen, das Tieftraurige und das Lächerliche auf einmal und beides als unzertrennlich. Und er sah den Reichtum, den die Allseitigkeit dieses aus zwei Seiten verschlungenen Kreises in sich schließt: das Weinen, das zum Lachen wird, und das Lachen, woraus ein Weinen entsteht; das Leben, das zum wahren Leben eben durch diese

Allseitigkeit wird und dem ich wirklich und ganz nie gerecht werden kann, weil ich das Zentrum des Kreises nicht auf einmal von allen Punkten seiner Peripherie beobachten kann.

(Pause.)

Das Mädchen (plötzlich). Wie schön! Das Zentrum . . . (Vincenz sieht sie an, auf die fällige Begeisterung wartend; das Mädchen wird rot, weil es merkt, daß es sich verredet hat; in großer Verwirrung). Ja — die Zentrumstheorie — die romantische Zentrumstheorie . . .

Joachim (ist ebenfalls verlegen; aber er, weil er fühlt, daß er auf Grund aller seiner Überzeugungen und besonders auf Grund der augenblicklichen Situation, vom Prinzip der abstrakten Form her, Vincenz widersprechen muß; nur weiß er noch nicht, wie. Es geht ihm vieles im Kopfe herum, doch fühlt er, daß jeder Widerspruch gegen diese schöne und aufrichtige Begeisterung kleinlich wäre, und fürchtet, daß er sich dem Mädchen gründlich verleidet, wenn auch es seinen Widerspruch als kleinlich empfindet; andererseits weiß er aber, daß er sich aus dem nämlichen Grunde doch mit seinen Einwänden hervorwagen muß und daß er eine von Vincenz heraufbeschworene Stimmung nicht sich festsetzen lassen darf; er spricht also leise und ein wenig unsicher, mit vielen kleinen Pausen). Wie schön. Ja . . . Wie schön . . . wäre dieser Roman . . . wenn er so wäre . . . wenn er wirklich so wäre . . .

Was für ein wirklich großer Roman hätte daraus werden können.

Vincenz (ist im Grunde auch verlegen. Er spürt berechtigte Gegenargumente in der Luft und — weil er Joachim kennt — ahnt er auch, von welcher Seite ungefähr der Angriff kommen kann. Nur weiß er freilich doch nicht bestimmt, wie der Angriff sein wird und noch weniger, wie er sich verteidigen soll. Er hat die dumpfe Empfindung, daß seine Worte ihn zu weit getragen haben, aber er fühlt auch, daß er jetzt — schon des Mädchens wegen — nichts von seiner Begeisterung aufgeben darf. Darum fängt er sehr nervös, abgerissen, in der Form hingeworfener Bemerkungen zu sprechen an). Hätte werden können! Lächerlich! (Er trachtet das Gespräch so lange als möglich vom Formproblem fernzuhalten). Sie wissen ganz gut, daß ich aus diesem unendlichen Reichtum nur einige Details gezeigt habe. Hätte werden können! Lächerlich!

Joachim (gleichfalls unsicher und sehr vorsichtig). Ja. Sie haben nicht alles gesagt, was in diesen Schriften ist und gewiß mußten Sie vieles beiseite lassen, was Ihre Begeisterung für sie noch hätte steigern können. (Das Mädchen, das der Rede Vincenz' mit Begeisterung zugehört hat, jetzt jedoch bemerkt, daß ihr Inhalt vielleicht doch fragwürdig ist, will vorderhand nicht Stellung nehmen und macht eine Kopfbewegung, gekränkt darüber, daß Joachim wegen ihres begeisterten Zustimmens sie einfach mit

Vincenz identifiziert. Joachim, diese Bewegung als Zustimmung deutend, spricht freier weiter — und doch gilt das Gefühl des Gekränktseins ihm, wegen der unbequemen Situation, in die er sie versetzt hat), doch vergessen Sie bitte nicht, daß Sie manches andere daraus ebenfalls verschwiegen haben. Daß Sie manches beiseite gelassen haben, dessen Fehlen — Sie dürfen mir glauben — ihrem Standpunkt viel genützt hat.

Vincenz (hat gleich Joachim die Bewegung des Mädchens mißverstanden. Er spricht jetzt noch heftiger, um die Stimmungsüberlegenheit, die sich von ihm abzuwenden droht, zurückzugewinnen). Ich glaube zu verstehen, wohin Sie zielen, doch — Sie verzeihen — ich halte Ihren Einwurf für sehr kleinlich.

Joachim (ihn unterbrechend). Ich bin noch nicht zu Ende . . .

Vincenz (einfach fortfahrend). Sie sagten ungefähr: welch schöner Roman wäre aus „Tristram Shandy“ geworden, wenn Sterne ihn bloß — geschrieben hätte. Und daß ich ihn ganz und rund gefälscht hätte, als ich von ihm sprach, indem ich alles weggelassen hätte, was dieser großen Rundung Abbruch . . .

Joachim. Aber ich —

Vincenz. Verzeihen Sie einen Augenblick. Sie denken gewiß an die Exkurse Sternes, an seine scheinbar gar nicht zur Sache gehörigen Episoden,

an seine grotesk philosophischen Einlagen und noch an vieles andere — ich weiß. Aber wie oberflächlich ist es, alles, was im ersten Moment, vielleicht nur auf Grund eines vorgefaßten, allzu theoretischen Gesichtspunktes nicht am Platze erscheint, gleich als die Konzeption störend und ihre Größe beeinträchtigend anzusehen. Bedenken Sie, daß eine, vielleicht nur Ihnen nicht klargewordene, doch tiefe und richtige Absicht vorhanden sein kann, wo Sie nur Verwirrung und Unordnung sehen. Ich glaube, Sterne wußte sehr wohl, was er machte, und er hat seine — zugegeben, recht individuelle — Gleichgewichtstheorie: „to keep up that just balance betwixt wisdom and folly,“ schreibt er im „Tristram“, „without which a book would not stand together a single year.“ Und ich glaube zu wissen, welche Gefühle diesen Gleichgewichtsgedanken geradezu forderten. Sie erinnern sich vielleicht, was ich über die Allseitigkeit seiner Menschenbetrachtung gesagt habe. Nun also: zur Einführung und später zur Bewegung solcher Menschen ist seine Methode die einzige oder — einzig hin, einzig her! — zum mindesten eine sehr vorzügliche Methode. Am kürzesten könnte ich sie vielleicht so charakterisieren: eine Tatsache und drumherum ein ungeordneter Schwarm von Assoziationen, die sie heraufbeschwört. Ein Mensch tritt hervor, spricht ein Wort, macht eine Geste, oder wir hören bloß seinen Namen und er verschwindet in der Wolke von Bildern, Einfällen, Stimmungen,

die um seine Erscheinung herum entstanden ist. Er verschwindet, damit alle unsere Gedanken von jeder Seite her ihn umgehen können, und wenn sein neuerliches Erscheinen auch vieles zerstört von der Mannigfaltigkeit, die das Frühere in uns aufsteigen liefs, so entsteht um den neuen Moment herum derselbe Reichtum, nur noch reicher durch die Erinnerung an das Vorhergegangene. Das ist der Seelenzustand des Dichters, wenn er eine Geste seiner Gestalt erblickt; des Tagebuchschreibers, wenn er über seine Erlebnisse nachdenkt und seine Erinnerungen ordnet; der Seelenzustand des wahren, nicht blofs Buchstaben sehenden Lesers, wenn er die ihm fremden Gestalten nachempfinden will. Und solcherart ist die Technik all unseres Menschenerkennens im Leben.

Joachim (spricht noch immer ein wenig unsicher und gerät nur langsam während des Sprechens in Schwung). Es ist vielleicht etwas daran, an dem was Sie sagen. Doch mein Gefühl sagt auch jetzt noch dasselbe wie zuvor: wie schön hätte dieser Roman werden können. Denn Sie helfen auch hier mit Weglassungen dem Dichter — und sich selber. Sie sprechen von Sterne, als ob Ihre Worte nur den immanenten Rhythmus seines scheinbaren Chaos offenbar machten und doch entnehmen Sie ihm blofs das, was mit Ihrer Hilfe zu rhythmisieren ist und werfen das übrige beiseite — vielleicht ohne es zu bemerken.

Vincenz (nervös). Das ist nicht wahr.

Joachim. Nur ein Beispiel, doch eines von prinzipieller Wichtigkeit; die vielen toten, heute schon unlesbaren Stellen würden hier sowieso meinen Standpunkt stützen. Ich habe einmal bei einem englischen Literarhistoriker gelesen, daß Sterne das Wort „humour“ auch noch im alten Sinne braucht, im Sinne des elisabethanischen Zeitalters. Und wirklich, was sonst ist in jeder einzelnen seiner Gestalten die ewige Melodie der Blindheit und des Unsinns, der „Hobby Horse“, als der „humour“ der Gestalten Ben Jonsons? Die feststehende Eigenschaft des Menschen, die sich mit solcher Kraft durch alle seine Taten zieht, daß Sie schon fast aufhört, seine Eigenschaft zu sein, daß der ganze Mensch nicht mehr anders wirkt, als wie wenn alle seine Lebensäußerungen nur Eigenschaften dieses „humours“ wären. Eine Eigenschaft, die nicht der Mensch an sich trägt, sondern die den Menschen trägt. Ich könnte auch sagen: der „humour“ ist die Maske, die aus der uralten, noch ganz allegorischen Typik des Lebens und des Schauspiels übrig geblieben ist. Jene Prägung, kraft welcher das ganze Wesen eines Menschen in eine Aufschrift, in ein Epigramm gedrängt war; und er konnte keinen Augenblick heraustreten solange das Schauspiel dauerte. Und dies nur nebenbei: jede Maske, sei sie noch so fadenscheinig und durchlöchert, wie etwa die der Menschen Sternes, verhindert doch immer die Wechselwirkungen zwischen den Menschen; Sterne ist hier

also prinzipiell doch nicht über Cervantes hinaus-
gekommen.

Vincenz (triumphierend). Versuchen Sie ein-
mal ganz unbefangen das zu durchdenken, was Sie
soeben gesagt haben. Ich meine nicht sein Verhält-
nis zu Cervantes: nur begrifflich schliessen sich
Gesicht und Maske aus; in Wirklichkeit sind es
blofs Pole und man kann nie präzis feststellen,
wo der Übergang vom einem zum anderen stattfindet.

Joachim (rasch einfallend). Doch eben hier ja!

Vincenz. Aber das ist, wie gesagt, nicht
eigentlich wichtig. Haben Sie denn nicht bemerkt,
in welchem Grade alles, was Sie über den „humour“
sagten, eine Ergänzung dazu ist, wie ich seine Men-
schenbetrachtung zu charakterisieren versuchte? Nur
dafs Sie (ein wenig ironisch), *c'est votre métier*,
mein Sehen auch formell begründet haben. Was
Sie „humour“ nennen, das ist das Zentrum, um das
alles gruppiert ist, was Sterne von unendlich vielen
Seiten zeigt, damit er dem Leben nur irgend gerecht
wird. Doch dieses Zentrum mußte auch ich vor-
aussetzen, wenn ich auch nicht ausdrücklich davon
sprach; denn ohne es wäre alles in sich zusammen-
gestürzt. Und wenn ich es definiere — was Sie ja
bereits getan haben — so mache ich den Zusammen-
hang von allem nur fester und die Substanz dieser
Welt nur reicher, aus mehr Stoffen zusammengesetzt:
weil es so auch feste Materie in ihr gibt und immer
veränderliche auch, und wir die beiden nur in der

Abstraktion von einander trennen können; so wie das Gesicht von der Luft, die es umgibt, von ihren Lichtern und Schatten für unser Auge modelliert wird.

Joachim. Ich sagte schon: ich will nicht streiten (Vincenz lächelt und Joachim spricht erst nach einer kleinen Pause weiter) — und streite auch nicht. (Vincenz lächelt von neuem, doch fällt sein Blick dann auf das Mädchen; er sieht, daß sie nicht mitgelächelt hat, und für einen Moment hat er das Gefühl: wie weit sind wir jetzt beide von ihr entfernt, und beide in gleicher Entfernung. Er erschrickt und möchte dem ganzen Streite ein Ende machen. Darum hört er Joachim ungeduldig zu und wartet auf die Gelegenheit, um dieser Stimmung Ausdruck geben zu können. Joachim hat aber inzwischen immer weiter gesprochen): Nur eine Bemerkung möchte ich noch machen. Wie schön wäre all das, wovon wir da sprechen, — wenn es so wäre. Wenn das, was Sie Sternes Methode nennen, tatsächlich seine Methode wäre; wenn Sterne seine Menschen überhaupt ein wenig folgerichtig aus derselben Perspektive betrachtete. Bitte, unterbrechen Sie mich jetzt nicht! Nehmen Sie den Begriff „aus derselben Perspektive betrachten“ so weit, wie Sie irgend wollen, doch denken Sie dabei immer noch an ein bestimmtes Sehen — und ohne das keine Kunst! — und versuchen Sie, es anzuwenden, — Sie werden sehen, wie weit Sie damit kommen.

Sterne selbst wußte das übrigens sehr gut. Als er über die Gutherzigkeit des alten Toby spricht, fühlt er, daß er es nicht in demselben Stil gestalten kann, wie er Tobys Narretei mit dem Festungsbau, seine unschuldigen Lebenslügen geschildert hatte, daß es hier unmöglich ist, seine „hobby horsical“-Methode anzuwenden.

Vincenz (spricht nun nervös und sehr ungeduldig. Er möchte den Disput irgendwie beenden, nur kann er auch jetzt nicht umhin, eine einzige Bemerkung, die er selbst für die alleserledigende hält, vorzubringen. Jedes weitere Wort aber reißt ihn unwillkürlich mit, so daß es ihm schwer fällt, seinen Standpunkt nur in einigen Sätzen anzudeuten). Sie laufen wieder der souveränen Verschwendung mit Rechnereien nach! Und dazu immer mit denselben Rechnereien! Sterne durfte sich erlauben, einen Fehler seiner Methode selbst aufzudecken — der gar nicht vorhanden war. Empfinden Sie denn nicht, wie unsagbar tief diese zwei Züge „uncle Tobys“ trotzdem zusammenhängen? Und daß die Souveränität Sternes, die tausend Seiten, Möglichkeiten und Grenzen einer Methode gleichzeitig erblickt, auf diesem Punkte mit der natürlichen Beschränktheit seiner Methode, jeder Methode, spielt? Die Souveränität Sternes —

Joachim. Oder besser: die Impotenz . . .

Vincenz (hätte alles andere eher erwartet, als diesen Zwischenruf. Sein Entschluß, der Debatte

ein Ende zu machen, schwindet immer mehr und er geht immer tiefer auf die Sache selber ein, alles andere vergessend, und sagt mit starker „sachlicher“ Entrüstung): Nein! Wie können Sie das nur sagen? Man muß doch einen Unterschied machen können zwischen Spiel und Schwäche, zwischen Wegwerfen und Fallen-lassen!

Joachim. Gewiß, doch eben darum —

Vincenz (unterbricht ihn). Ja, aber ich sehe hier dasselbe Raffinement von naiver Sicherheit, wie in allen seinen Kompositionen. Die Auflösung der Einheit nur darum, daß die Einheit in allem noch stärker zu fühlen sei — gleichzeitig zu fühlen mit allem, was die Dinge auseinanderreißt. Spielen können: das ist die einzige wahre Souveränität! Wir spielen mit den Dingen — aber wir bleiben die selben und die Dinge bleiben, was sie waren. Nur sind beide gesteigert worden, während des Spiels, durch das Spiel. Sterne spielt immer und immer mit den schwersten Menschen- und Schicksalskonzeptionen. Und seine Menschen und ihre Schicksale bekommen eine unglaubliche Schwere dadurch, daß das ganze Spiel — im Grunde genommen — sie nicht vom Platze rückt, es brandet nur an sie heran, wie Wellen an Felsen, doch die Felsen stehen fest im Spiele der Wellen, und desto stärker fühlen wir ihre Festigkeit, je heftiger die Wellen sie von allen Seiten umtosen. Und doch: er spielt nur mit ihnen! Nur sein Wille gab ihnen diese Schwere

und wenn er ihnen auch nicht nehmen kann, was er schon einmal gegeben hat, so ist dieser Wille noch immer stärker, als seine Kinder, er könnte sie bewegen und spielen mit ihrer Zentnerlast, wenn er nur wollte, wann immer er wollte. Und diese unendliche Kraft nannten Sie —

Joachim. Impotenz, ja. Denn bei jedem solchen Falle ist zu fragen: womit spielt der Dichter und wann und warum? Dort, wo man nicht mehr weiter zu gehen braucht, oder dort, wo er nicht mehr weiter gehen kann? Ist tatsächlich die Unmöglichkeit, die überströmende Kraft zu meistern, Grund dieses Spieles oder ist das Ganze ein geschicktes Verdecken der Schwäche? Denn, sehen Sie, es gibt nichts auf der Welt, was jede Unfähigkeit sicherer zudeckte, als die spielerische Geste der Souveränität. Und — ich kann mir nicht helfen — ich fühle etwas dergleichen aus der Geste Sternes heraus, etwas, was nicht Kraft ist. Jedes Spiel hat nur dann Daseinsberechtigung — weil es eben nur dann aus der Kraft und nicht aus der Unfähigkeit geboren ist — wenn es nur scheinbar Spiel ist. Weil wir nur dann auf einmal abbrechen dürfen mit dem Ausruf: „Wozu all das Gerede?“, wenn . . . ja, wenn schon alles gesagt ist. Und ich habe nie den Eindruck, daß Sterne, auch nur in einem einzigen Falle, wirklich alles gesagt hätte. Sie haben scheinbar recht, wenn Sie mein eigenes Beispiel gegen mich kehren. Doch eben nur schein-

bar. Weil die Einheit, die Sie in Tobys Charakter trotzdem erblicken, höchstens in Ihnen vorhanden ist. Vielleicht ist sie — ich glaube es sogar — auch in Sternes Vision vorhanden. Aber ich leugne, daß sie im Werk vorhanden ist. Im Leben kann man, man soll sogar seinen Gesichtspunkt zu den Dingen fortwährend ändern; das Bild gebietet uns souverän, woher wir es zu betrachten haben; doch wenn wir uns einmal auf diesen Platz gestellt haben, ist es aus mit seiner Macht. Wenn es nötig ist, diesen Teil von hier, jenen von dort zu betrachten, so ist das nicht die Folge einer Souveränität mehr, sondern einer Impotenz. Und eine Impotenz empfinde ich hier, wie auch oft anders bei diesem Dichter. Und in mancher anderen Beziehung auch noch . . .

Vincenz. Zum Beispiel?

Joachim. Zum Beispiel darin, daß sein Werk uns nie eine Befriedigung gibt.

Vincenz. Absichtlich natürlich —

Joachim. Nicht immer. In den seltensten Fällen sogar. Glauben Sie nicht, daß ich den Humor solcher Stellen nicht empfinde, wie etwa die, wo Tristram nach langen und die Spannung immer mehr steigernden Vorbereitungen endlich beim Grabe der unglücklichen Liebenden anlangt, um dort, in Tränen aufgelöst, sentimentale Sensationen zu erleben — und es sich auf einmal zeigt, daß das berühmte Grab gar nicht existiert. Nein, ich denke an solche Stellen

— ich will nur ein kleines Beispiel geben — wo er in eine angefangene und nie zu Ende geführte Erzählung fein und lang die Liebesepisode des Korporals Trim mit der belgischen Nonne einflicht — um dann mit einem entsetzlich schwachen und banalen Satze allem sorgfältig Vorbereiteten die Wirkung zu nehmen. So empfinde ich vieles in den Abenteuern Tobys und der Witwe, die Coleridge, der doch viele Partien Sternes liebte, „stupid and disgusting“ nannte. Überall dies: dort, wo er zum wirklich entscheidenden Punkt gekommen ist, läßt er das Wichtige fallen und verwandelt es in ein Spiel. Weil er es nicht gestalten kann, tut er, als ob er es nicht gestalten wolle.

Vincenz. Sie vergessen, dafs beide Bücher, so wie wir sie heute haben, Bruchstücke sind. Wer weifs, wohin Sterne den Roman von „uncle Toby“ und „Widow Wadmann“ geführt hätte, wenn er so lange gelebt hätte, um sie fertig schreiben zu können.

Joachim. So lange hätte er eben niemals gelebt. Seine Werke sind als Fragmente konzipiert, wenn sie überhaupt konzipiert sind. Einmal meint er im Scherz: — Kerr zitiert es bei Gelegenheit von „Godwi“ — er würde seinen Roman ins Unendliche fortsetzen, wenn er mit seinem Verleger einen vorteilhaften Kontrakt abschliessen könnte.

Vincenz (fühlt die Überlegenheit Joachims während der letzten Repliken und wartet darum ge-

spannt darauf, daß sein Gegner sich eine Blöfse gibt; er hört deshalb sozusagen nur die Worte). Nun ja, wenn Sie's so erklären, dann ist alles so, wie Sie meinen, dann lesen Sie aber ganz anders und —

Joachim. Sie haben mich mißverstanden. Auch ich weiß — glauben Sie mir — daß es sich hier nur um einen Spafs handelt. Doch eben hinter solchen Späfsen sehe ich die Geste Sternes, von der ich vorhin gesprochen habe. Sterne zeigt sich hier — und das ist wohl immer die Technik seiner (höhnisch) spielenden Souveränität — nur in einer anderen Richtung zynisch, als in welcher er es in der Tat ist. Er entblößt eine Schwäche seiner selbst und seiner Werke, die doch, wie Sie so richtig bemerkt haben, gar keine Schwäche ist; aber er tut es nur, um unsere Aufmerksamkeit von den dort vorhandenen, andersgearteten, wirklichen Schwächen abzulenken. Ganz und gar nicht aber, um seine Kraft fühlen zu lassen. Er ist hier überlegen zynisch, weil wir nicht sehen dürfen, daß er auch dann nicht komponieren könnte, wenn er es wirklich wollte.

Vincenz (fühlt Joachim noch stärker im Vorteil, aber er will es sich nicht eingestehen und lenkt darum die Debatte wieder den entscheidenden Punkten zu). Sie haben da vorhin eine Stelle aus dem Tristram Shandy zitiert; Sie haben aber vergessen, anzugeben, was Kerr damit belegen will —

Joachim (hat das Gefühl, als wenn er schon alles, was zu sagen war, gesagt hätte, und empfindet

— wenn auch nur vorübergehend — eine starke Abneigung gegen alles Sprechen. Während Vincenz nun spricht, sieht er das Mädchen, das er während der letzten Repliken ganz vergessen hatte, aufmerksam an, und eine Stimmung, wie sie Vincenz vorher hatte, hat ihn plötzlich überfallen; er sagt darum gleichgültig): Weil ich es nicht für wichtig hielt.

Vincenz. Es ist aber sehr wichtig. Es handelt sich hier darum, was die von Ihnen so stark beanstandete Komposition eigentlich hätte ausdrücken sollen. Und über die seelischen Grundlagen, die den Ausdruck zustande bringen, läßt sich nicht streiten, und eine Debatte hat nur Sinn, wenn diese Grundlagen festgestellt sind. Die Debatte darüber, ob ihm dieses auszudrücken gelungen ist und inwiefern und warum. Kerr spricht von der romantischen Ironie — Sie erinnern sich gewifs — und führt dabei ein paar Mal Sterne an. Er zeigt die Hauptetappen in der Entwicklungsgeschichte der romantischen Ironie auf, von Cervantes über Sterne und Jean Paul bis Clemens Brentano. Der romantischen Ironie, deren Hauptthese die sei, „dafs die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.“ Was übrigens auch Sterne dort ausdrückt, wo er zwei Kapitel aus der Reihenfolge ausläßt — Kapitel achtzehn und neunzehn des neunten Bandes — um sie erst nach dem fünfundzwanzigsten einzufügen; er sagt da: „All I wish, that it may be a lesson to the world to let people tell their stories their own way.“ Sie haben

„diese Willkür vorhin Impotenz genannt und ich verstehe wohl, daß Sie es von Ihrem Standpunkte aus so sehen müssen. Doch ist da nicht viel Doktrinarismus mit im Spiel, der die Tatsachen brutalisiert? Möglich, daß Sterne deshalb nicht komponieren wollte, weil er — in Ihrem Sinne — nicht konnte, doch hier ist die Frage, ob er eine solche Komposition überhaupt nötig hatte? Konnte sie wichtig für ihn sein, wenn diese grenzenlose Subjektivität, dieses romantisch ironische Spiel mit allem, Weltanschauung war, unmittelbare Form der Lebensoffenbarung, eine Art des Empfindens und Ausdrückens der Welt? Und jeder Schriftsteller und jedes Werk gibt mir nur ein Spiegelbild der Welt in einem Spiegel, der würdig war, alle Strahlen der Welt zurückzuwerfen.

Joachim (möchte am liebsten immer noch nicht antworten; aber er hat es doch nicht fertig gebracht, nicht achtzugeben, und so fühlt er bei dem Wort „würdig“ die Überlegenheit seines Standpunktes und Vincenz', wenn auch unbewusste Anerkennung, so stark, daß er ihn doch unterbricht). Ja, ein Spiegel, der würdig ist . . .

Vincenz. Wenn wir bis zur Weltanschauung zurückgehen und es uns gelungen ist, irgend etwas als Weltanschauung zu begreifen, dann sind alle Ihre Einwürfe über angebliche Impotenz entkräftet. Dann kann nur davon die Rede sein: die Intensität dieser Kräfte zu fühlen und ihre Wirkungen genießen

und lieben zu können. Und Sternes souveränes Spiel mit allem ist Weltanschauung. Kein Symptom, sondern der geheimnisvolle Mittelpunkt von allem, der alle Symptome sogleich verständlich macht und in dessen Symbolik alle Paradoxie sich sofort auflöst. Alle romantische Ironie ist Weltanschauung. Und ihr Inhalt ist immer die Steigerung des Ich-Gefühls ins mystische All-Gefühl. Denken Sie an die Athenäum-Fragmente, an Tieck, Hoffmann und Brentano. Sie kennen doch jene berühmte und schöne Strophe Tiecks aus dem „William Lowell“?

„Die Wesen sind weil wir sie dachten.
Im trüben Schimmer liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunklen Schachten
Ein Schimmer, den wir mit uns brachten:
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält.“

Fühlen Sie nicht diese erhabene Steigerung zum Spiel und Herabwürdigung zum Spiel von allem, die einem solchen Lebensgefühl entwachsen muß? Alles ist wichtig, gewiß, denn das alles-schaffende Ich kann aus allem etwas schaffen, doch aus demselben Grunde kann nichts in Wahrheit wichtig sein, weil es aus allem alles schaffen kann. Die Dinge sind gestorben, nur ihre Seelenmöglichkeiten sind lebendig geblieben, nur diejenigen ihrer Momente, auf welche das allein lebenspendende Ich seine Sonnenstrahlen fallen liefs. Und fühlen Sie nicht, daß dieses Gefühl keinen andern adäquaten Ausdruck finden kann, als den Sternes und den seiner Vor-

läufer und Nachfolger: die romantische Ironie, das souveräne Spiel? Das Spiel als Gottesdienst, wo jedes Ding einem Opfer gleich am Altare des heiligen Ichs glüht; das Spiel als Lebenssymbol, als stärkster Ausdruck des einzig wichtigen Lebensverhältnisses, des Verhältnisses von Ich und Welt. Dies ist die einzige souveräne Wertung: nur ich lebe wirklich auf der ganzen Welt und spiele mit allem, weil ich mit allem spielen kann — weil ich mit allem doch blofs spielen kann. Fühlen Sie nicht den melancholischen Hochmut, den diese Souveränität ausdrückt, die Entsagung, die in dieser Herrschaft über alles steckt? Auch nicht jene letzte Souveränität seiner Geste, mit der er Quellen tiefster Fröhlichkeit springen läfst, indem er mit dem Stabe seines Spieles an den Felsen unserer Urtrauer rührt? Ja, aus jedem Werk können wir nur ein Spiegelbild der Welt bekommen, doch die Dichter der wahren Subjektivität wissen das, und durch ihr Spiel geben sie uns ein echteres Bild, als diejenigen, die mit ernster Würde blutiges Leben in leere Schatten hineinlügen.

Joachim. Sie haben zweimal den Spiegel als Symbol für die Weltgestaltung des Dichters gebraucht, doch beim ersten Male haben Sie dem Worte ein Epitheton gegeben, und mit Hilfe dieses Epithetons werde ich wieder auf Sterne zurückkommen, von dem Ihre Worte Sie so weit weggeführt haben.

Vincenz. Ich habe immer von ihm gesprochen. Von ihm allein!

Joachim. Sie wollten die Kritik der Ausgangspunkte aus der Debatte fortschaffen, doch ganz unwillkürlich — ich kann mich auf ihre eigenen Worte berufen — waren Sie gezwungen, die Möglichkeit einer solchen Kritik zuzulassen. Die Strahlen, sagten Sie, werden von einem Spiegel reflektiert, der würdig ist, daß alle Strahlen von ihm zurückgeworfen werden. Des Zurückwerfens würdig — was heißt das? Ich könnte nun davon sprechen, wer zu uns reden darf; denn nicht wahr, auch hier gibt es doch Grenzen, auch hier besteht ein Würdig und Nicht-Würdig?

Vincenz. Sie übertreiben zu sehr die Wichtigkeit dieses Epithetons.

Joachim. Vielleicht unterschätzen Sie seine wahre Bedeutung.

Vincenz (ungeduldig, aggressiv). Sie haben dem, was ich sagte, ebenso zugehört, wie die Brüder Shandy sich zuhören. In ihrem Munde wird alles zum Wortspiel, denn Sie hören nur das Wort — und die Möglichkeit zu einem Einfall.

Joachim (ebenfalls ein wenig ungeduldig). Kann sein. Aber mir ist hier doch dieses das einzig Wichtige: welcher Teil eines menschlichen Ichs würdig ist, einen Spiegel für alle Strahlen dieser Welt abzugeben?

Vincenz. Das ganze Ich! Sonst hat's keinen Sinn. Sonst ist es Fälschung, bewufste oder

feige Verleugnung, was als „Stil“, als „wirklich Gestaltetes“ zustande kommt.

J o a c h i m. Natürlich das Ganze; es ist nur die Frage, wessen Ganzes. Ich werde sehr kurz und — scheinbar — sehr dogmatisch sein, damit Sie mich gut verstehen. Kant macht einen Unterschied zwischen „intelligiblem“ und „empirischem Ich“. Ganz kurz gefasst: der Künstler darf das ganze Ich ausdrücken — er muß es sogar — doch nur das „intelligible Ich“, nicht das „empirische“.

V i n c e n z. Das ist leere Dogmatik.

J o a c h i m. Vielleicht doch nicht ganz leere. Sehen wir uns die Berechtigung der vollständigen Subjektivität — wenn Sie wollen ihre Unentbehrlichkeit — einmal näher an. Weshalb ist sie da und wozu ist sie zu gebrauchen! Vielleicht ist doch nur das ihr Recht zur Existenz — als Sie darüber sprachen, spielten Sie auch hierauf an — daß wir ohne sie niemals etwas von der Wahrheit erfahren könnten. Also daß sie der einzige Weg zur Wahrheit ist. Doch nie dürfen wir vergessen: nur der Weg zur Wahrheit ist sie, nicht das Ziel, dem der Weg entgegenführt; nur immer der Spiegel, der die Strahlen zurückwirft.

V i n c e n z. Wie Sie das arme Wort tothetzen!

J o a c h i m. Das Wort ist gut und bezeichnend. Sehen Sie, mit seiner Hilfe kann ich vielleicht noch genauer und verständlicher das, was ich sagen will, ausdrücken: das Ich ist der Spiegel, der uns

die Strahlen der Welt zurückwirft, und —, er soll doch alle Strahlen zurückwerfen?

Vincenz (ungeduldig). Ja.

Joachim. Dann also — sehen Sie, wie sich die ganze Frage durch ein Bild von trivialer Einfachheit beleuchten läßt — dann also ist es gar nicht fraglich, welcher Teil des Spiegels die Strahlen zurückwirft? Freilich, der ganze! Doch fraglich ist es: wie muß der Spiegel beschaffen sein, damit er alle Strahlen zurückwerfe, damit er von der Welt ein vollständiges Bild gebe?

Vincenz. Es kann ein Zerrspiegel sein.

Joachim. Möglich. Doch er darf nicht trübe sein. Die höchste Kraft der Subjektivität ist, daß nur sie wirkliche Lebensinhalte mitteilen kann. Doch gibt es Subjektivitäten — und die Sternes ist meinem Gefühl nach eine solche, — die anstatt dieses allein Wesentliche mit einer nicht mehr zu überbietenden Intensität zu geben, sich vielmehr zwischen mir und den Lebensinhalten als Hindernis aufstellen, so daß jede wichtige und wahre Subjektivität eben ihrthalben und durch sie verloren geht. Thackeray —

Vincenz. Sie wollen ihn doch nicht etwa zitieren!

Joachim. Ich kann mir denken, Sie lieben nicht, was er über Sterne schreibt; auch mir ist vieles an seiner spießbürgerlichen Moralisiererei unangenehm, doch wichtiger als das erscheint mir, daß hierin er und ich übereinstimmen: „He fatigues

me," schreibt er, „with his perpetual disquiet and his uneasy appeals to my risible or sentimental faculties. He is always looking in my face, watching his effect.“ Hier, sehen Sie, ist einmal ganz präzise gesagt, was mich an Sterne und an den Schriftstellern ähnlichen Stiles so sehr ärgert. Dafs sie keinen Takt haben und kein Gefühl für das wirklich Wertvolle — auch was die eigenen Einfälle angeht, für diese sogar am allerwenigsten. Dafs sie glauben: darum, weil in ihrer Seele etwas ist, das seiner weltvermittelnden Kraft wegen wichtig und interessant ist, dafs darum jede zufällige und uninteressante Äufserung ihres zufälligen und uninteressanten Wesens ebenso wichtig und ebenso interessant sei. Und sie drängen sich zwischen die eigene Vision und unser Staunen; verderben ihre Gröfse mit ihren kleinlichen Zutaten; kompromittieren ihre Tiefe mit schalen Bekenntnissen; nehmen ihr die Unmittelbarkeit der Wirkung mit ihrem der Wirkung entgegenspähenden Grinsen.

Vincenz (will etwas sagen).

Joachim (rasch fortfahrend). Ich weifs, was Sie denken. Aber ich spreche jetzt nicht von den wenigen Stellen, wo es symbolisch ist — wie Sie es nannten: Symbol des grossen Spieles — dafs Sterne sich selbst vordrängt; ich spreche jetzt von tausend anderen Stellen, wo dieses der Wirkung seiner Symbole im Wege steht. Und nicht so sehr von den Einzelfällen, als vielmehr von jener stil-ethischen

Verkommenheit, die sie im Gefolge hat, will ich sprechen. Dafs diese fortwährende Koketterie sich in alle seine Bilder und Gleichnisse eingefressen hat, dafs er keine Zeile geschrieben hat, die von diesem Gifte heil wäre. Seine Beobachtungen, Erlebnisse, Schilderungen: immer mufs ich daran denken, was Nietzsche den Psychologen als Moral verkündet hat: „Keine Kolportage-Psychologie treiben! Nie beobachten um zu beobachten! Das gibt eine falsche Optik, ein Schielen, etwas Erzwungenes und Übertreibendes. Erleben als Erleben wollen — das gerät nicht. Man darf nicht im Erlebnis nach sich hinblicken, jeder Blick wird da zum bösen Blick.“ Sehen Sie, dieses Kolportage-mäßige, diese tiefe Unvornehmheit spüre ich in jeder Schrift Sternes —, besonders in den Briefen Yoricks an Elisa. Und das ist nicht blofs eine Aversion gegen Sterne, den „Menschen“ — obzwar ich auch eine solche für ganz berechtigt hielte —, sondern es ist der tiefste künstlerische Tadel, den man seinen Werken gegenüber erheben kann. Sie sind unorganisch. Fragmente. Nicht, weil er sie nicht vollenden konnte, sondern weil er nirgends Wert und Unwert sah und weil er nie unter ihnen wählte. Er komponierte seine Werke nicht, denn die elementarste Vorbedingung jeder Konzeption, das Wählen- und Werten-können ging ihm ab. Sterne in trüber Wahllosigkeit hinflutenden Schriften sind formlos, weil er sie bis ins Unendliche hätte fortsetzen können, und sein Tod — den Werken —

nur ein Ende, keinen Abschluß bedeutet. Sternes Werke sind formlos, weil sie bis in Unendliche dehnbar sind; aber unendliche Formen gibt es nicht.

Vincenz (sehr rasch). O doch!

Joachim. Wieso?

Vincenz (wünscht eigentlich, daß die Debatte zu Ende ginge, — aber die letzten Bemerkungen lassen ihn doch nicht ruhen, und so versucht er wenigstens das Mädchen hineinzuziehen). Sie werden freilich, was ich jetzt sagen will, allzu paradox finden, doch Sie (er wendet sich dem Mädchen zu), werden mich gewiß verstehen.

Das Mädchen (ist zwar dankbar, daß sich wieder jemand mit ihm beschäftigt, es fürchtet aber, sich in irgend einer Weise zu exponieren; um doch etwas zu sagen, wirft es ein): Sie meinen die unendliche Melodie, nicht wahr?

Vincenz (ist ein wenig verlegen, denn diese Bemerkung findet er etwas nichtssagend). Im großen und ganzen, ja.

Joachim (ganz im Thema aufgehend, empfindet die Bemerkung des Mädchens als durchaus leer, und und in seiner „sachlichen“ Ereiferung darüber ruft er vorschnell, zugleich mit Vincenz' Worten aus): Die unendliche Melodie?!

Das Mädchen (ist verletzt).

Vincenz (bemerkt das natürlich sofort und macht sich ihren Standpunkt heftig zu eigen und zunutze). Ja — die unendliche

Melodie als Lebenssymbol — daran dachten Sie doch?

Das Mädchen. Natürlich.

Vincenz. Als Symbol des Ins-Unendliche-Greifens, der Unbegrenztheiten des Lebens und seines extensiven Reichtums. Unendliche Melodie ist hier nur Metapher, doch eine tiefe Metapher, denn sie deutet mit geschlossener Prägnanz Dinge an, die man sonst selbst mit vielen Worten nicht sagen könnte. Trotzdem versuche ich es vielleicht auseinanderzusetzen, was wir darunter verstehen.

Joachim (hat gleich nach seiner letzten Bemerkung gemerkt, wie ungeschickt und beleidigend sie war, und zuckt jetzt bei dem Wort „wir“ nervös zusammen; doch sieht er am Gesicht des Mädchens, daß Protestieren schon keinen Zweck mehr hat und schweigt).

Vincenz. Wie gesagt, wenn der Begriff Kunstform einen wirklichen Sinn hat, so habe ich das Wesen von Sternes Form bereits dargelegt. Jetzt müßte ich noch hinzufügen: die Form ist eine so weit verdichtete Essenz alles zu Sagenden, daß wir nur mehr die Verdichtung herausfühlen, und kaum mehr, wovon sie die Verdichtung ist. Vielleicht wäre das noch besser so zu sagen: die Form ist Rhythmisierung des zu Sagenden und der Rhythmus wird dann — nachher — etwas Abstrahierbares, etwas selbständig Erlebbares, und manche empfinden ihn sogar — immer nachher — als ewiges Apriori

jedes Inhalts. Ja: die Form ist die Steigerung der letzten, mit größter Kraft erlebten Gefühle zu selbständiger Bedeutung. Und es gibt keine Form, die man nicht auf solche ganz letzte, ganz primitiv erhabene und einfache Gefühle zurückführen könnte; deren jede Eigenschaft man — jedes Gesetz würden Sie sagen — aus den Eigenartigkeiten dieses Gefühls ableiten könnte. Und jedes solche Gefühl, auch das durch die Tragödie erweckte, ist ein Gefühl unserer Kraft und des Reichtums der Welt, ein Tonikum, wie Nietzsche sagen würde. Nur eben dadurch unterscheiden sich die einzelnen Kunstformen von einander, daß die Gelegenheiten verschieden sind, an denen sie diese Kraft offenbar werden lassen, und es wäre eine unfruchtbare Spielerei, diese Gefühle aufzuzählen und zu ordnen. Für uns hier genügt es, zu wissen, daß es Werke gibt, welche dieses Besinnen, dieses Sich-aufs-Leben-besinnen von metaphysischer Tiefe und Kraft, das die meisten Schriften nur mittelbar geben können, unmittelbar geben. Wo ganz einfach alles diesem Gefühl entwachsen ist: wie bunt doch die Welt ist und wie reich in dieser ihrer Buntheit und wie stark und reich wir sind, denen gegeben ist, alles dessen inne zu werden. Und die Formen, die aus diesem Gefühl geboren sind, geben nicht die große Ordnung, sondern die große Vielheit; nicht die große Verknüpftheit des Ganzen, sondern die große Buntheit jedes seiner Winkel. Diese Werke sind aus

diesem Grunde direkte Symbole des Unendlichen: sie sind selbst unendlich. Unendliche Variationen unendlicher Melodien (er sieht das Mädchen an), wie Sie sagten (das Mädchen gibt dankbar den Blick zurück). Denn zur Form macht sie nicht eine innere Abrundung wie alle anderen Werke, sondern das Verschwimmen ihrer Grenzen im Nebel der Ferne, gleich Meeresküsten am Horizont; die Grenzen unseres Sehens — und nicht ihre Grenzen. Denn sie, ebenso wie die Gefühle, die sie schufen, haben keine Grenzen. Und die Verknüpfungen zwischen ihren Teilen hat unser Unvermögen zu einẽm Leben ohne Verknüpfungen geschaffen und nicht ihre luftige spielerische Leichtigkeit. Weil sie, ebenso wie die Gefühle, aus denen sie geboren sind, durch keine festere Spange zusammengehalten werden, als die jagenden Bilder unserer Träume. Das sind die Werke der wahrhaften Ungebrochenheit und Frische, des sich an sich berausenden Reichtums: die Dichtungen des frühen Mittelalters waren solcher Art. Abenteuer, Abenteuer und wieder Abenteuer, und wenn der Held gestorben war nach tausend Abenteuern, so lebte sein Sohn, die unzähligen Abenteuer zu vermehren. Und nichts hielt diese unendliche Reihe der Abenteuer zusammen als: die Gefühlsgemeinschaft, die Erlebnismgemeinschaft, das unendlich starke Erleben des bunten Reichtums, der dem Menschen die Welt in der vielfarbigem Kette der endlosen Abenteuer zeigte.

Aus solchen Gefühlen sind auch die Werke Sternes geboren. Doch er hat die seligen Reichtumsgefühle einer naiv-poetischen Welt nicht ererbt; was er schuf, schuf er seinem unpoetischen und armseligen Zeitalter zum Trotz. Darum ist alles in ihm so bewußt und so ironisch; weil die Möglichkeit eines naiven, das Leben dem Spiel spontan gleichsetzenden Gefühles für ihn erloschen ist. Friedrich Schlegel fand einen schönen Namen für diese Form, er nannte sie Arabeske, und hat schon die Wurzeln dieser Poesie und ihre Stellung im heutigen Leben klar erkannt, als er von ihr sagte, der Humor Sternes und Swifts „sei die Naturpoesie der höheren Stände unseres Zeitalters“.

J o a c h i m. Gewiß, es ist viel Wahres in dem, was Sie jetzt ausgeführt haben; aber denken Sie auch an das, was Friedrich Schlegel unmittelbar nach dem von Ihnen angeführten Satze sagt. Abgesehen davon, daß er diese Arabeskenform nicht besonders hoch stellt.

V i n c e n z. In mancher Hinsicht war er eben noch Dogmatiker der alten Formen.

J o a c h i m. Als er dieses schrieb, nicht mehr. Doch wichtiger ist, daß er innerhalb dieser, wie immer gewerteten Form Jean Paul höher als Sterne stellt, „weil seine Phantasie weit kränklicher, also weit wunderlicher und phantastischer ist“. Und vielleicht deute ich dieses Urteil richtig, indem ich sage: die Formen Sternes und Jean Pauls sind einander

ähnlich, doch in der Form Jean Pauls ist die Arabeske organischer aus dem Stoffe, aus dem innersten Wesen seines Weltgefühls und Menschenbetrachtens geboren; seine Linien können sich deshalb kühner, reicher und leichter schlängeln, als bei Sterne und trotzdem gestaltet sich das Bild harmonischer. Sie selbst sprachen vorher von der Zusammensetzung der Welt Sternes aus mehreren Materien und diese Vielstofflichkeit ist vielleicht der wahre Grund jeder störenden Widerwärtigkeit seiner Schriften. Jedes Jetzt bei Sterne widerlegt Vergangenheit und Zukunft, jede seiner Gesten kompromittiert seine Worte und seine Worte verderben die Schönheit der Gesten. Ich denke an diese großen Materialdissonanzen — ich kann natürlich nur ganz kurz darauf hinweisen —: in „Tristram Shandy“ ist jeder Mensch und jedes menschliche Verhältnis so schwerfällig, aus so schwerer Materie und so jeder Graziebar, daß die auf Leichtigkeit stilisierten Konturen in ihrer Arabeskenhaftigkeit in jedem Augenblicke dem von ihnen Eingeschlossenen widersprechen. Sie sagten freilich: die Illusion ihrer Schwere wird durch das Spiel, das man mit ihnen treibt, gesteigert. Das könnte wahr sein, wenn Schwere ein Ziel wäre und dieser Gegensatz die Zahl der grotesken Kontraste vermehrte. Wir wissen jedoch, daß dem nicht so ist. Auf Schritt und Tritt fühlen wir, daß das Eine das Andere kompromittiert und schwächt; die Schwerfälligkeit die Arabeske, und die Grazie die

natürliche Schwere. Und vielleicht noch deutlicher ist diese Disharmonie in der „Sentimental Journey“ zu sehen, obgleich die Gründe dafür dort bei weitem subtiler sind. Dort quillt das zerfallende Wesen jeder einzelnen Phrase aus der Dissonanz des das Ganze begründenden Gefühles. Um mit einem Worte vorwegzunehmen, was ich sagen will: Inhalt dieses Buches ist das Gefühls-Amateurthum und das spielerische Genieffen jedes Gefühls. Doch Amateurthum der Gefühle ist eine *contradictio in adiecto*; nur ein Amateurthum der Sensationen ist überhaupt denkbar: nämlich wenn jede innere Reaction gegen die Dinge innerlich so distanziert ist, daß ihre Einfügung in bizarre Arabesken ihre natürliche Erscheinungsform sein kann; oder wenn die Stimmungen schon so krankhaft verfeinert sind, daß sie sich selbst von links nach rechts und wieder zurück biegen. Doch Sternes Gefühle sind einfach und — oft — gewöhnlich. Sie sind gesund und es ist nichts Sensationenartiges in ihnen. Nur er sieht sie so und fügt sie in sein Leben ein, als ob sie so wären; nimmt ihnen also die schöne Kraft ihrer Gesundheit, ohne sie mit der feinen Biogsamkeit des Krankhaften beschenken zu können. Und doch: die Dissonanz ist hier weniger stark und ich verstehe die Franzosen, denen sie mehr bedeutet als der großartiger gedachte „Tristram Shandy“.

Vincenz. Jean Paul aber schätzte diesen höher, und hatte recht. Freilich ist die „Sentimental

Journey“ die Pforte, durch die man zum tiefsten Verständnis Sternes gelangt und sie ist es zugleich, durch die wir, mit den Schätzen seines Reiches, schwer beladen, ins Leben zurückkehren können. Denn was wir auch über den rein künstlerischen Wert oder Unwert dieser Werke sagen mögen — und hier werden wir einander wohl nie überzeugen — der Grund, daß sie uns wirklich wichtig sind, ist doch dieser: daß sie uns einen Weg zum Leben weisen, einen neuen Weg zur Bereicherung des Lebens. Sterne selbst sagte, wohin dieser Weg führt; in einem Briefe über die „Sentimental Journey“ schreibt er: „My design in it was to teach us to love the world and our fellow creatures better than we do.“ Und wenn wir das nicht nur als Programm auffassen, sondern zusammen mit seiner Verwirklichung betrachten, was mit so hinreißender Kraft in seinen Schriften zu finden ist, dann wird uns weit darüber hinaus, was den „ästhetischen Wert“, die „literarhistorische Bedeutung“ dieser Bücher ausmacht, der Ethiker, der Erzieher Sterne wichtig werden. Der Reichtum als Ethik, das Leben-können, das Aus-allem-Leben-schöpfen-können: das lehren uns diese Schriften. „I pity the man,“ schreibt er, „who can travel from Dan to Bersheba and cry, 'Tis all barren'; and so is it: and so is all the world to him who will not cultivate the fruits it offers.“ Und alle seine Werke verkünden dies mit den begeisterten, überzeugenden Worten eines Predigers.

mit der immer wiederholten Geste des Welt-Erschließens, sie alle verkünden einen solchen Gottesdienst des Lebens. Und jeder Unterschied zwischen Großem und Kleinem, Gewichtslosem und Gewichtigem, Kurzweiligem und Langweiligem hört auf; sinnlos wird jede Unterscheidung zwischen Materien oder Qualitäten — wovon Sie soeben gesprochen haben — weil alles sich begegnet und alles eins wird in der Einheit des großen, intensiven Erlebnisses; ohne es, als bloße Möglichkeit, aber kommt nichts in Betracht — und alles ist in dem selben Maße irrelevant. Nur aus Augenblicken besteht, das Leben und jeder Augenblick ist so mit der Kraft des ganzen Lebens angefüllt, daß neben seiner lebendigen Realität alles sich ins leere Nichts verliert, wovon wir nur wissen, daß es war, und wovon wir nur ahnen können, daß es einmal sein wird; alles, was nur verknüpft und verpflichtet, ohne unser Leben zu befruchten. Es ist die stärkste Bejahung des Lebens, durch alles und trotz allem. Denn dieses „Ja“ findet auf dieser Welt nirgends ein „Nein“, das mit ihm auch nur den Kampf aufnehmen könnte. Sternes „Ja“ begegnet immer nur Augenblicken, und es gibt keinen Augenblick, der ihm nicht alles bringen könnte. „Was I in a desert,“ sagt er, „I would find out wherewith in it to call forth my affections.“ Sie erinnern sich, als er in Paris ankommt und ihm einfällt, daß er keinen Paß hat und weiß, daß er, wenn er sich in ein paar

Stunden keinen beschaffen kann, auf Monate in die Bastille kommen kann, Sie erinnern sich, wie er dann einen Pafs suchen geht! Was ihm nicht alles während des Suchens passiert! Wie vieles erlebt er und jedes Erlebnis ist ihm wichtiger, als das, was er sucht. Das fällt ihm einmal, am Ende, ganz zufällig und nebensächlich in den Schofs — und ist ihm nicht wichtiger, wie alles andere war. Fühlen Sie hier nicht, daß alle Digressionen und Abschweifungen seiner Schriften Lebensphilosophie sind? Daß das Leben nur ein Weg ist; was wissen wir, wohin er führt und was wissen wir von seinem Warum? Doch der Weg selbst ist der Wert, der Weg ist das Glück, der Weg ist schön und gut und Reichtümer spendend und jede Abschweifung müßten wir mit heller Freude empfangen, und einerlei, woher sie kam, und einerlei, warum. Und wenn ich die Menschen und ihre Schicksale im „Tristram Shandy“ von diesem Punkte aus betrachte, so bekommt ihre ganze Konzeption neue Tiefen: weil alles, was sie von einander trennt, alles, was sie der Realität gegenüber mit tragikomischer Blindheit schlägt, all das ihr Leben unendlich reicher macht, als irgend eine Realität es je hätte tun können. Ihre Einbildungen und Luftschlösser, Phantasien und verspielten Augenblicke: das ist das Leben, und daneben wirkt alles als leeres Schema, womit verglichen wir ihr Leben unreal zu nennen pflegen. Und so wird aus der tiefen Fremdheit der Menschen unter

einander eine frohlockende Freude, weil, was sie trennt, ihnen Leben gibt, weil ein anderes, mittelbares Leben leer wäre, ein Schema ohne Inhalt.

Joachim. Sie haben Unrecht! Unrecht! Ich leugne, dafs es eine Ethik der Augenblicke geben könnte und leugne, dafs die Lebensform, die Sie eben beschrieben haben, wirklicher Reichtum wäre. (Ein wenig ruhiger.) Ich denke an Sterne, den Sie wieder vergessen haben, und ich leugne, dafs er wirklich reich gewesen, und dafs die chaotische Unordnung seiner Erlebnisse bereichernd wäre. Nein! Das Chaos an sich ist nie Reichtum. Was Ordnung schafft, stammt von ebenso ursprünglicher seelischer Wurzel her, wie es selbst, und vollständig und somit reich kann deshalb nur eine Seele sein, worin beides gleich gewaltig vorhanden ist: Chaos und Gesetzmässigkeit, Leben und Abstraktion, der Mensch und sein Schicksal, Stimmung und Ethik. Und nur wenn sie zusammen vorhanden sind, wenn sie in jedem Augenblick zur unzertrennlichen, lebendigen Einheit verwachsen sind, nur dann ist der Mensch wirklich Mensch und sein Werk wahre Totalität, ein Sinnbild der Welt. Und nur hier, in solchen Werken eines solchen Menschen ist das Chaos erst das Chaos; hier, wo jeder ursprüngliche grofse Zwispalt zur sinnfälligen Einheit zusammenwächst dadurch, dafs in den Kerkern der Schemata doch alles lebt und lebendig ist, dadurch, dafs unter dem Eise

der Abstraktionen doch alles glüht und siedet. Wenn in einem Werk nur das Chaos da ist, wird selbst das Chaos schwach und kraftlos, weil es nur roh vorhanden ist, nur empirisch, ruhend, unveränderlich, ohne Bewegung. Nur der Gegensatz macht alles in Wahrheit lebendig; nur der Zwang bringt die wahre Spontaneität hervor und nur im Geformten fühlt man die Metaphysik der Formlosigkeit: man fühlt, daß das Chaos Weltprinzip ist.

Die Ethik! Das von ausen Kommende! Das uns aufgedrängte, unübertretbare Gesetz! Sie sprechen von all dem so, wie wenn es stets nur seelische Verkümmerng brächte. Sie tun's freilich im Namen Sternes und da haben Sie recht: auch er empfand es so — doch aus Selbsterhaltungstrieb. Aus der Selbstverteidigung der schwachen Menschen heraus, die sich vor jeder Wertung hüten, weil sie sich fürchten, daß, wenn sie nur ein wenig ehrlich sind, jedes ihrer Gefühle oder Erlebnisse — auch vor ihnen selbst — zu leicht befunden würde. Die jedem Zwang entschlüpfen, weil der sie ein- für allemal erdrücken würde; die vor jedem Kampfe ausreißen, weil sie in jeder Schlacht nur Besiegte bleiben könnten. In deren Leben alles gleich wichtig ist, weil sie nicht imstande sind, das wirklich Große auszuwählen, zu durchfühlen und zu erleben. Ein seelischer Episodismus ist das ganze Leben Sternes, und — das ist wahr — viele kleine Dinge wirken in ihm mit größerer Kraft, als bei manchem

anderen, doch jedes wirklich Große wird tausendmal kleiner. Bedenken Sie — um nur das Handgreiflichste vorzubringen — daß in den Tagebüchern seiner französischen Reise alles drin ist, nur Paris nicht, nur Frankreich nicht. Und hier handelt es sich nicht um eine Umwertung, nicht um ein Vorläufertum des „Trésor des Humbles“; nicht darum, daß die großen Dinge klein sind, weil die kleinen groß sind, es handelt sich um Anarchie, um die Anarchie der Unfähigkeit. Weil durch die Episoden Sternes — wie durch ein schmutziges Fenster — die Ahnung der verschwommenen Umrisse der großen Dinge durchschimmert, doch eben nur ihre Ahnung und weder ihr Ergreifen, noch ihre Verneinung. Die Dinge bleiben bei ihm die selben, wie bei denen, die werten können, nur gibt es Dinge, die für ihn zu stark und zu groß sind. Doch der wirkliche Reichtum ist nur im Werten-können und wahre Kraft nur in der Kraft des Wählens, in dem von episodischen Stimmungen befreiten Teile der Seele: in der Ethik. Darin, daß man fürs Leben fixe Punkte bestimmen kann. Und diese Kraft schafft mit souveräner Macht Unterschiede zwischen den Dingen, schafft ihre Hierarchie; diese Kraft, welche aus der Seele selbst heraus ein Ziel für ihre Wege projiziert und dadurch den innersten Gehalt der Seele fest und geformt gestaltet. Die Ethik oder —, da wir jetzt von Kunst sprechen — die Form, ist jedem Augenblicke und jeder Stimmung gegenüber ein Ideal außerhalb des Ichs.

Vincenz (ein wenig überlegen-spöttisch). Das ist die Weltanschauung von Gregers Werle.

Joachim. Gewifs!

Vincenz. Doch vergessen Sie bitte nie, dafs in Gregers immer etwas — Sie verzeihen — Närrisches und Lächerliches ist.

Joachim (sehr heftig). Aber nur, weil er einer Null, einem Hjalmar gegenüber seine idealen Forderungen durchsetzen will! Aber noch hier, wieviel Reichtum und wieviel Kraft, jeder äufseren Armseligkeit und Komik zum Trotz. Und wie gräfslich ist die innere Armut in einem Reichtum, wie Sie ihn beschrieben haben. Sie halten es wohl für Ironie, wenn Sterne einmal von sich erzählt, wie jämmerlich ihm in seiner Zerrissenheit zumute sei, einer Zerrissenheit, in die ihn würdigere Gefühle nie bringen könnten; doch müssen Sie sich auch des Briefes erinnern, wo er mit trauriger Offenheit diesen grofsen seelischen Bankrott der Gefühlsanarchie bekennt: „I have torn my whole frame into pieces by my feelings.“ Und nicht nur mit seinen Gefühlen, auch mit seinen Einfällen, Stimmungen, Späfsen zerriß er sein ganzes Werk, zog seine Gröfse herab, und machte sein Leben kläglich und wertlos. Sie kennen doch dieses Leben und wissen, woraus es bestand: aus lauter spielend begonnenen, spielend wieder fallengelassenen, nicht zu Ende genossenen, nicht zu Ende gelittenen Liebschaften; aus lauter zärtlichen und schwächlichen, feinen und frivolen,

gefühlvollen und empfindsamen platonischen Flirts. Und das war der Inhalt dieses Lebens: Anfänge, die nie eine Fortsetzung erleben konnten, die kamen und ohne jede Spur zurückzulassen, wieder verschwanden und ihn keinen Fuß breit vorwärts brachten. Episoden, die immer dieselben blieben und immer und überall den selben Menschen wiederfanden, den selben schwachen, weinerlich-witzigen, weder wirklich lebensfähigen, noch wirklich lebensformenden Menschen. Denn nur das Werten-können gibt Kraft zum Wachsen und zur Entwicklung, das Ordnung-schaffen-können, das Anfang- und Endemachen-können; denn nur das Ende kann der Anfang eines Neuen werden und wir können nur am fortwährenden Beginnen groß werden. In den Episoden aber ist nicht Anfang und nicht Ende, und ihre ungeordnete Vielheit ist so kein Reichtum, sondern eine Rumpelkammer; und der Impressionismus, der sie zutage fördert, ist keine Kraft, sondern eine Unfähigkeit. (Lange und ein wenig unangenehme Pause. Das Mädchen hat die ganze Zeit über kaum auf den gegenständlichen Inhalt der Reden geachtet, doch eben deshalb sehr stark das Persönliche, Werbende herausgeföhlt. Doch weil sie eben nur diesen — halb unbewussten — Inhalt herausfühlt, mißverstehet sie beide Männer und hört noch mehr aus ihren Worten heraus, als darinnen ist. Diese persönliche Auffassung des Ganzen äußert sich besonders in einer Gereiztheit gegen Joachim, den sie

besonders taktlos und zuletzt als störend empfindet. Auch Vincenz spürt gegen Schluß das Persönliche, wenn auch ganz anders: als Ausdruck von Joachims Weltanschauung; und er spürt hier eine Kraft, die größer ist als die seine, und er hält es für unmöglich, daß das Mädchen es nicht ebenso empfindet. Beide haben sich der Debatte so hingegeben, daß Vincenz seine Niederlage in ihr, — die er momentan sehr stark fühlt — für eine Niederlage auf der ganzen Linie halten muß, und er sich nicht zu sprechen traut, bevor er nicht weiß, wie jetzt die Situation steht. Einen Augenblick fühlt er sich so geschlagen, daß er am liebsten fortgehen und den Kampf aufgeben möchte. — Joachim deutet das Schweigen noch unrichtiger. Er erwartete von Seiten Vincenz' eine sehr starke Replik, hat er ihn doch persönlich und vielleicht mit unberechtigter Schärfe angegriffen. Daß keine Antwort kommt, deutet er also folgendermaßen: ich rede hier sowieso umsonst, man hört mir gar nicht zu. Diese Empfindung wird jetzt, besonders weil er die Stimmung des Mädchens sehr feindselig fühlt, so stark in ihm, daß er glaubt, gehen zu müssen. Nach einigen oberflächlichen und offenbaren Ausreden geht er auch. Nach dem gemacht-freundlichen Abschiednehmen entsteht wieder eine Stille zwischen den beiden Zurückbleibenden und wiederum mißversteht jeder das Schweigen des andern. Vincenz empfindet jetzt den abwesenden Joachim noch mehr als Sieger und

fürchtet, das Mädchen empfinde das selbe. Doch fühlt er auch, daß irgend etwas geschehen muß, und zwar sofort. Da fällt sein Auge plötzlich auf das Buch und in seiner nervösen Unentschlossenheit nimmt er es in die Hand). Diese Debatte hat uns unsere schöne Lektüre ganz verdorben. Und wie unfruchtbar ist jede Debatte den lebendigen Schönheiten des Lebens gegenüber. (Das Mädchen sieht ihn an; er bemerkt es nicht.) Hören Sie nur. (Er fängt an zu lesen, doch jetzt mit einer sehr warmen und mit einer Nuance zu sentimentalsten Stimme; er möchte eben die Stimmung der ersten halben Stunde, welche die Debatte zerrissen hat, durch Sterne selbst zurückgewinnen. Das Mädchen kann zunächst seine Enttäuschung darüber, daß wieder von Literatur die Rede sein soll, nicht verbergen. Aber es findet sich drein und sucht seine Nervosität mit großer Aufmerksamkeit zu maskieren; und da Vincenz auch sehr nervös ist, so mißversteht er natürlich, als nun wirklich eine stilllose Stelle kommt, die schlecht verhehlte Unruhe des Mädchens dahin, daß es dem Weggegangenen recht gibt, — und klappt das Buch zu.) Das ist wirklich keine schöne Stelle. (Er blättert dann noch nervöser im Buch umher, und schlägt es mit einer gewissen Trotzigkeit eben an der sentimentalsten Stelle — bei der Begegnung mit Maria of Moulins — auf und fängt an zu lesen. Das gleiche Spiel von Enttäuschung und Mißverständnis. Er begleitet jedes

Wort mit ängstlicher Aufmerksamkeit, fühlt immer stärker das Falsche und Schwache in der Sentimentalität und legt das Buch schließlicb ärgerlich aus der Hand, steht auf und geht nervös im Zimmer auf und ab). Es geht nicht! Diese Debatte hat unsere Lektüre ganz verdorben! Heute kann ich nicht weiter lesen.

S i e (sehr sentimental). Schade. Und es war doch so schön — nicht?

E r (verstcht auf einmal die Situation, sehr sentimental). O ja. (Noch leiser.) Wir werden es ein andermal fortsetzen — gut?

S i e. Gut . . .

E r (ist ihr ganz nahe, steht hinter ihr; leise). Ein andermal . . . (Beugt sich plötzlich zu ihr hinab und küßt sie.)

S i e (drückt durch ihr verklärtes Gesicht ihre Erleichterung aus, das endlich geschehen ist, wozu die ganze lange Debatte nur eine höchst überflüssige Vorbereitung war, und erwidert seinen Kufs).

1909

325

Metaphysik der Tragödie

Paul Ernst

Die Natur macht den Mann aus dem Kinde,
und das Huhn aus dem Ei; Gott macht den
Mann vor dem Kinde und das Huhn vor dem Ei.

Meister Eckehart:

Der Sermon vom edlen Menschen.

1

Ein Spiel ist das Drama; ein Spiel vom Menschen und vom Schicksal; ein Spiel, wo Gott der Zuschauer ist. Zuschauer ist er nur, und nie mischt sich sein Wort oder seine Gebärde in die Worte oder Gebärden der Spielenden. Nur seine Augen ruhen auf ihnen. „Wer Gott schaut, stirbt,“ schrieb Ibsen einmal; aber kann der leben, auf den sein Blick gefallen ist?

Diese Unvereinbarkeit fühlen auch die klugen Liebhaber des Lebens und richten scharfe Tadelworte gegen das Drama. Und ihre klare Feindschaft trifft feiner und treffender sein Wesen, als die Worte seiner feigen Verteidiger. Sie rügen: das Drama sei eine Fälschung, eine Verrohung der Wirklichkeit. Nicht nur, daß es ihr — selbst beim Shakespeare. — die Fülle und den Reichtum raubt, nicht nur, daß es durch seine brutalen, nur zwischen Tod und Leben wählenden Geschehnisse sie ihrer subtilsten

seelischen Feinheiten entblößt; der Hauptvorwurf bleibt: das Drama schafft einen luftleeren Raum zwischen den Menschen. Im Drama spricht immer der eine (und seine Technik spiegelt hier restlos sein innerstes Wesen), und der andere antwortet nur. Aber der Eine hebt an und der Andere hört auf, und das stille, unmerkliche Fluten ihrer Beziehungen zu einander, das das wirkliche Leben wirklich lebendig macht, erstarrt in dieser harten Linienführung. Tiefster Wahrheit voll ist, was sie da sagen. Aber voreilige Verteidiger des Dramas treten hervor und berufen sich auf Shakespeares Fülle, auf das unruhige Schillern naturalistischer Dialoge, auf das Verschwimmen aller Schicksals-Konturen in Maeterlincks Spielen vom Schicksal. Voreilige Verteidiger sind sie: denn ihre Hilfe zerstört die höchsten Werte des Dramas; feige Verteidiger: denn nur ein Kompromiß ist, was sie zur Verteidigung des Dramas vorschlagen können. Ein Kompromiß zwischen dem Leben und der dramatischen Form.

Das Leben ist eine Anarchie des Helldunkels: nichts erfüllt sich je in ihm ganz und nie kommt etwas zum Ende; immer mischen sich neue Stimmen, verwirrende, in den Chor jener, die schon früher klangen. Alles fließt und fließt ineinander, hemmungslos, in unreiner Mischung; alles wird zerstört und alles zerschlagen, nie blüht etwas bis zum wirklichen Leben. Leben: das ist, etwas ausleben können. Das Leben: nie wird etwas ganz

und vollkommen ausgelebt. Das Leben ist das Unwirklichste und Unlebendigste alles denkbaren Seins; nur verneinend kann man es beschreiben; nur so: etwas kommt immer störend dazwischen . . . Schelling schrieb: „Wir sagen, daß ein Ding dauert, weil seine Existenz seinem Wesen unangemessen ist.“

Das wahre Leben ist immer unwirklich, ja immer unmöglich für die Empirie des Lebens. Etwas leuchtet empor, zuckt blitzend auf über ihren banalen Pfaden; etwas Störendes und Reizvolles, Gefährliches und Überraschendes, der Zufall, der große Augenblick, das Wunder. Eine Bereicherung und eine Verwirrung: es kann nicht dauern, man könnte es nicht ertragen, man könnte auf seinen Höhen — auf den Höhen des eigenen Lebens, der eigenen letzten Möglichkeiten — nicht leben. Man muß zurückfallen ins Dampfe, man muß das Leben verleugnen, um leben zu können.

Denn die Menschen lieben am Leben sein Atmosphärisches, seine Unbestimmtheit, deren Hin- und Herpendeln nie aufhört und doch nie bis zum Äußersten schwingt; die große Ungewißheit lieben sie als eintöniges, einlullendes Wiegenlied. Das Wunder aber ist das Bestimmende und das Bestimmte: unberechenbar bricht es ins Leben hinein, zufällig und ohne Zusammenhang, und unerbittlich löst es das Ganze in eine klare und eindeutige Rechnung auf. Und die Menschen hassen das Eindeutige und fürchten es. Ihre Schwäche und ihre Feigheit

wird jede Hemmung, die von außen kommt, jedes Hindernis, das ihre Wege verstellt, lieblos. Denn ungeahnte und ewig unerreichbare Paradiese für taatenlose Träume blühen für sie hinter jeder Felsenwand, deren Steile sie nie überwinden könnten. Sehnen und Hoffen ist ihnen das Leben, und das vom Schicksal Verspernte wird leicht und wohlfeil zum inneren Reichtum der Seele. Nie erzählt der Mensch des Lebens, wo seine Ströme enden: wo nichts erfüllt wird, ist alles möglich. Das Wunder aber ist die Erfüllung. Es entreißt der Seele all ihre trügerischen Hüllen, gewoben aus glänzenden Momenten und vieldeutigen Stimmungen; von harten, schonungslosen Konturen umzeichnet, in nackter Wesenheit steht die Seele vor seinem Antlitz.

Vor einem Gott aber hat nur das Wunder Wirklichkeit. Für ihn kann es keine Relativität geben, keinen Übergang und keine Nuance. Sein Blick raubt jedem Geschehnis all sein Zeitliches und all sein Örtliches. Vor ihm gibt es keinen Unterschied mehr zwischen Schein und Wesen, zwischen Erscheinung und Idee, zwischen Geschehnis und Schicksal. Die Frage von Wert und Wirklichkeit hat hier ihren Sinn verloren: der Wert wird hier die Wirklichkeit schaffen, er wird nicht mehr in sie hineingeträumt und hineingedeutet. Darum ist jede wahre Tragödie ein Mysterium. Eine Enthüllung Gottes vor Gott ist ihr wirklicher innerer Sinn. Der ewig stumme, immer unerlöste Gott der

Natur und des Schicksals entlockt hier die im Leben verstummten Töne des Gottes, der im Menschen schläft; der immanente Gott erweckt den transzendenten zum Leben. „Weil Gott ohne Kreatur wirksam und bewegsam zu wollen nicht imstande ist, darum will er es tun in und mit der Kreatur,“ sagt das Büchlein vom vollkommenen Leben, und Hebbel spricht von einer „Unfähigkeit Gottes, einen Monolog zu halten“.

Aber die Götter der Wirklichkeit, der Geschichte sind vorschnell und eigensinnig. Die Kraft und die Schönheit der reinen Offenbarung genügt ihrem Ehrgeiz nicht. Nicht bloß Zuschauer ihrer Erfüllung, ihre Lenker und Vollender wollen sie sein. Mutwillig greifen ihre Hände in die rätselvoll-klare Verstrickung der Schicksalsfäden und verwirren sie bis zur übersichtlichen, bis zur sinnlosen Planmäßigkeit. Sie betreten die Bühne und ihr Erscheinen erniedrigt den Menschen zur Marionette, das Schicksal zur Vorsehung und aus der schweren Tat der Tragödie wird ein müßig erhaltenes Geschenk der Erlösung. Gott muß die Bühne verlassen, doch Zuschauer muß er noch bleiben: das ist die historische Möglichkeit der tragischen Zeitalter. Und weil die Natur und das Schicksal nie so schreckenhaft seelenlos waren wie heute, weil nie die Seelen der Menschen so allein ihre verlassenenen Wege betraten, darum können wir wieder eine Tragödie erhoffen; wenn alle schwankenden Schatten einer uns freundlichen Ord-

nung, die unsere feigen Träume zur eigenen, erlogenen Sicherheit in die Natur hineingeworfen haben, aus ihr völlig verschwunden sind. „Erst wenn wir ganz gottlos geworden sind,“ sagt Paul Ernst, „werden wir wieder eine Tragödie haben.“ Denn Shakespeares Macbeth, dessen Seele die Schwere des notwendigen Weges zum notwendigen Ziele nicht ertragen konnte, umtanzen, umsingen noch lockende Hexen am Kreuzweg des Schicksals und erwartete Wunder künden ihm, daß der Tag der letzten Erfüllung gekommen sei. Das wilde Chaos, das ihn umgibt, das durch seine Taten umgeformt wird, das seinen Willen verstrickt, ist nur für die blinden Augen seiner Sehnsucht wahrhaft chaotisch, und nur so chaotisch, wie die eigene Raserei für seine eigene Seele sein muß. In Wahrheit sind beide ein Gottesurteil: dieselben Hände derselben Vorsehung lenken beide. Trügerisch führen sie ihn empor, mit Erfüllungen seine Sehnsucht täuschend; trügerisch legen sie ihm alle Siege in die Hände; alles gelingt ihm, bis alles erfüllt ist — dann wird ihm auf einmal alles entrissen. Innen und außen ist hier noch eins: dieselben Hände führen die Seelen und das Schicksal. Das Drama ist hier noch Gottesurteil: jeder Schwertstreich wird hier noch von planvoller Vorsehung geführt. Auch jener Jarl Ibsens, der in seinen Träumen immer König war und nur in seinen Träumen König sein konnte, hofft vom Kampf der Kräfte ein Urteil Gottes, einen Rechtspruch über die

letzte Wahrheit. Aber die Welt um ihn geht ihre eigenen Wege, unberührt von Fragen und Antworten. Stumm sind alle Dinge geworden, gleichgültig schenken die Kämpfe Lorbeer und Flucht. Nie mehr werden im Schicksalsgang klare Worte offener Gottesurteile ertönen: ihre Stimme war's, die das Ganze zum Leben erweckte, jetzt soll es leben, für sich, allein, die richtende Stimme ist für immer verklungen. Darum konnte jener Jarl siegen, wo Shakespeares König erlegen wäre; er ist der Besiegte, der zum Untergang Bestimmte — als Sieger noch mehr, denn als Flüchtling. Rein klingen hier und ungetrübt die Töne der tragischen Weisheit: das Wunder des Lebens, das Schicksal der Tragödie ist nur das Enthüllende der Seelen. Zu fremd, um einander Feind zu sein, stehen sie einander gegenüber: das Enthüllende und das Enthüllte, die Veranlassung und die Offenbarung. Denn fremd ist dem Anlafs, was da durch seine Berührung geoffenbart ward, höher ist es und aus anderen Welten. Und mit fremden Blicken mißt die selbstgewordene Seele ihr ganzes früheres Dasein. Unverständlich ist es ihr, wesenlos und unlebendig, sie konnte nur träumen, daß sie jemals anders gewesen — denn dieses ihr Sein ist das Sein — und müßiger Zufall jagte die Träume, und zufällige Klänge einer fernen Glocke brachten Erwachen am Morgen.

Nackte Seelen halten hier mit nackten Schicksalen einsame Zwiesprache. Beiden ist alles ent-

rissen, das nicht ihr innerstes Wesen ist; alle Beziehungen des Lebens sind vertilgt, um die Schicksalsbeziehung herstellen zu können; alles Atmosphärische zwischen Menschen und Dingen ist entschwunden, daß zwischen ihnen die klare, nichts verhüllende, harte Höhenluft der letzten Fragen und letzten Antworten sei. Dort setzt die Tragödie ein, wohin das Wunder des Zufalls den Menschen und das Leben hinaufschnellt hat: darum ist er aus ihrer Welt für immer verbannt. Denn er kann diesem Leben nicht mehr das gefahrvoll Bereichernde bringen, das er ins Gewöhnliche hineinträgt. Die Tragödie hat nur eine Ausdehnung: die der Höhe. Sie setzt ein mit dem Moment, wo rätselhafte Kräfte das Wesen aus dem Menschen her austreiben, ihn zur Wesenhaftigkeit zwingen, und ihr Gang ist nur ein Immer-offenbarer-werden dieses einzigen, wahren Seins. Ein Leben, das den Zufall ausschließt, ist ein aufschwungloses und unfruchtbares, eine endlose Ebene ohne Erhöhungen; seine Notwendigkeit ist die der billigen Sicherheit, der trägen Abgeschlossenheit vor jedem Neuen, des nüchternen Ausruhens im Schoße einer trockenen Vernünftigkeit. Die Tragödie aber braucht keinen Zufall mehr, sie hat ihn ihrer Welt für immer einverleibt, nirgends und überall ist er in ihr da.

Die Frage nach der Möglichkeit der Tragödie ist die Frage nach dem Sein und dem Wesen. Die Frage, ob alles, was da ist, schon darum, bloß

darum, weil es da ist, ein Seiendes sei? Gibt es nicht Grade und Stufenfolgen des Seins? Ist das Sein eine Eigenschaft aller Dinge oder ein Urteil des Wertes über sie, ein Scheidendes und ein Unterscheidendes?

Dies ist also das Paradoxon von Drama und Tragödie: wie kann das Wesen lebendig werden? Wie kann es in sinnlicher Unmittelbarkeit zum einzig Wirklichen, zum wahrhaft Seienden werden? Denn nur das Drama „gestaltet“ wirkliche Menschen, muß aber — eben durch dieselbe Gestaltung — ihnen jegliches nur lebenshafte Dasein nehmen. Worte und Gesten sind ihr Leben, aber jedes Wort, das sie sprechen, und jede Geste, die sie tun, ist mehr, denn ein Wort oder eine Geste; alle Äußerungen ihres Lebens sind nur Chiffren der letzten Zusammenhänge, ihr Leben eine blasse Allegorie, bloß ihrer eigenen platonischen Ideen. Ihr Dasein kann keine tatsächliche Wahrheit haben, nur eine seelische Wirklichkeit. Die Wirklichkeit eines Erlebnisses und eines Glaubens. Das „Erlebnis“ ist in jedem Erlebnis des Lebens verborgen als gefährdender Abgrund, als Tor zum Saale des Richters: sein Zusammenhang mit der Idee, deren bloße Erscheinung es ist, ja bloß die Denkbare eines solchen Zusammenhanges inmitten der wirren Zufälle des wirklichen Lebens. Und der Glaube bejaht diesen Zusammenhang und formt seine ewig unbeweisbare Möglichkeit zur apriorischen Grundlage des ganzen Daseins um.

Dieses Dasein kennt keinen Raum und keine Zeit; alle seine Geschehnisse sind allen Begründungen und die Seelen seiner Menschen aller Psychologie entrückt. Ich will genauer sein: Raum und Zeit der Tragödie haben nichts perspektivisch Abänderndes und Abschwächendes und die äußeren sowohl wie inneren Gründe der Taten und Leiden berühren nie deren Wesen. Alles zählt in der Tragödie und alles zählt mit gleicher Kraft und gleichem Gewichte. Es gibt hier eine Schwelle der Lebensmöglichkeit, des Zum-Leben-erwacht-Seins, was aber leben kann, ist immer gegenwärtig, und gleich gegenwärtig ist immer alles. Das Vollkommen-Sein ist das Da-Sein der Menschen der Tragödie. Die Philosophie des Mittelalters hatte hierfür eine klare und eindeutige Ausdrucksweise. Sie sagte, das *ens perfectissimum* sei auch das *ens realissimum*; je vollkommener etwas ist, desto mehr ist es; je mehr seiner Idee entsprechend, desto mehr seiend. Aber wie erlebt man im lebendigen Leben — und der Stoff der Tragödie ist das Lebendigste — seine Idee und sein Zusammenfallen, sein Einswerden mit ihr? Für das Leben ist dies keine erkenntnis-theoretische Frage (wie für die Philosophie), sondern die blutvoll unmittelbar erlebte Wahrheit der großen Augenblicke.

Das Wesen dieser großen Augenblicke des Lebens ist das reine Erlebnis der Selbstheit. Im gewöhnlichen Leben erleben wir uns nur peripherisch:

unsere Motive und unsere Beziehungen. Keine wirkliche Notwendigkeit hat hier unser Leben, nur die des empirisch Vorhandenseins, nur die des mit tausend Fäden in tausend zufällige Verbindungen und Verhältnisse Verschlungen-seins. Die Grundlage des ganzen Netzes von Notwendigkeiten ist aber zufällig und sinnlos; alles, was ist, könnte auch anders sein und wirklich notwendig scheint nur das Vergangene, daran eben nicht mehr zu rütteln ist. Aber ist denn das Vergangene wirklich notwendig? Kann der zufällige Fluß der Zeit, die willkürliche Verschiebung des willkürlichen Gesichtspunktes zu den Erlebnissen deren Wesen ändern? Aus dem Zufälligen etwas Notwendiges, Wesenhaftes schaffen? Den Umkreis in den Mittelpunkt verwandeln? Oft scheint es, daß dies möglich sei, aber doch scheint es nur so. Denn nur unser momentan-zufälliges Wissen macht etwas abgeschlossen und unabänderlich Notwendiges aus dem Vergangenen. Aber der kleinste Wechsel dieses Wissens, den jeder Zufall herbeiführen kann, wirft neue Lichter auf dies „Unabänderliche“, — und in der neuen Beleuchtung hat alles seinen Sinn gewechselt; alles ist anders geworden. Nur scheinbar ist Ibsen ein Schüler der Griechen, ein Fortsetzer der Ödipus-Komposition. Der wirkliche Sinn seiner analytischen Dramen ist, daß die Vergangenheit nichts Unveränderliches an sich hat, daß sie fließend, schillernd und veränderlich ist, von neuen Erkenntnissen in Neues verwandelt.

Auch der große Augenblick bringt eine neue Erkenntnis, doch nur scheinbar fügt sie sich in die Reihe der immerwährenden, ewigen Umwertungen. Sie ist in Wahrheit ein Ende und ein Anfang. Ein neues Gedächtnis schenkt sie den Menschen, eine neue Ethik und eine neue Gerechtigkeit. Vieles verschwindet, was bis dahin ein Grundpfeiler des Lebens schien, und kaum bemerkbar Kleines wird seine Stütze und kann es halten. Die Wege, die der Mensch früher ging, könnten seine Füße nicht mehr betreten und seine Augen würden dort keine Richtung mehr wahrnehmen können. Aber mit fliegenden Schritten und mühelos besteigt er jetzt wege-lose Bergespitzen; hart und sicher schreitend überwindet er bodenlose Moraste. Ein tiefes Vergessen und eine Hellsichtigkeit des Gedächtnisses überkommt die Seele: das Blitzlicht der neuen Erkenntnis hat ihr Zentrum beleuchtet und alles entschwindet, was nicht darin ist und alles in ihm blüht zum Leben. Dieses Gefühl der Notwendigkeit ist nicht aus dem unlösbaren Verknotet-sein der Gründe entstanden; grundlos ist es und alle Gründe des empirischen Lebens überspringend. Notwendig-sein ist hier ein inniges Verbunden-sein mit dem Wesen; sonst bedarf es keiner Begründung und das Gedächtnis behält nur dieses Notwendige und hat alles andere einfach vergessen. Des Richtens und das Selbstgericht der Seele hat also nur dieses zum Angeklagten. Vergessen ist alles, was außerdem da war; vergessen

ist alles „warum“ und „wieso“; nur dieses eine fällt in die Wage. Grausam hart ist dieses Gericht. Es kennt keine Gnade und keine Verjährung. Schonungslos bricht es den Stab über das kleinste Verfehlen, das nur den Schatten einer Untreue dem Wesen gegenüber in sich barg. Und in blinder Unerbittlichkeit scheidet es jeden aus der Reihe der Menschen aus, der mit einer kaum merklichen Gebärde eines flüchtigen und lange vergangenen Augenblicks seine Unwesenhaftigkeit verriet. Und kein Reichtum und keine Herrlichkeit der Gaben der Seele können seinen Urteilsspruch mildern; nichts zählt vor ihm ein ganzes Leben, erfüllt von glorreichen Taten. Aber voll leuchtender Milde vergiftet es jede Sünde des gewöhnlichen Lebens, die nicht bis zum Mittelpunkt gedrungen ist; verzeihen wäre für dieses Gefühl eine Überschätzung; unberührt von ihr gleitet der Blick des Richters über sie hinweg.

Dieser Augenblick ist ein Anfang und ein Ende. Nichts kann darauf und daraus folgen, nichts kann es mit dem Leben verbinden. Es ist ein Augenblick; er bedeutet nicht das Leben, er ist das Leben, ein anderes, jenem gewöhnlichen ausschließend entgegengesetztes. Das ist der metaphysische Grund der zeitlichen Konzentrierung des Dramas, der Forderung der Einheit der Zeit. Sie entspringt aus der Sehnsucht, dem jeder Zeitlichkeit Entrückten dieses Augenblickes, der doch das ganze Leben ist, im

Ausdruck so weit wie möglich nahe zu kommen. (Die Einheit des Ortes ist das selbstverständliche, nächstliegende Sinnbild dieses Stehen-geblieben-seins inmitten der immerwährenden Wechsel des umgebenden Lebens; darum der technisch notwendige Weg zu seiner Gestaltung.) Das Tragische ist nur ein Augenblick: das ist der Sinn, den die Einheit der Zeit ausspricht und die technische Paradoxie, die darin enthalten ist, daß der Augenblick, der seinem Begriffe gemäß ohne erlebbare Dauer ist, doch eine zeitliche Dauer haben soll, entspringt eben der Unangemessenheit jedes sprachlichen Ausdruckmittels einem mystischen Erlebnis gegenüber. „Wie kann man Bildloses gebildet und Weisloses beweisen?“ fragt Suso. Ein Zeitlos-werden der Zeit muß hier das tragische Drama ausdrücken. Die Durchführung aller Forderungen der Einheit ist ein stetiges Vereinigen von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Nicht nur ihre empirisch-reale Folge wird zerrissen und durcheinander geworfen, indem die Gegenwart zum nebensächlich Unwirklichen, die Vergangenheit zum gefahrvoll Drohenden, die Zukunft zu einem längst bekannten, wenn auch unbewußt durchlebten Erlebnis wird, aber selbst das Nacheinander solcher Momente ist keine zeitliche Folge mehr. Zeitlich ist ein solches Drama ein ewig und starr ruhendes; das Auseinander-gezogen-sein seiner Momente ist mehr ein Nebeneinander denn ein Nacheinander; es liegt nicht mehr in der Ebene der zeitlichen Erleb-

nisse. Einheit der Zeit ist schon an sich etwas Paradoxes: jede Umgrenzung, jedes In-einen-Kreis-Verwandeln der Zeit — das einzige Mittel des Einheitbildens — widerspricht ihrem Wesen. (Man denke blofs an die innere Erstarrtheit der Kreisbewegung in Nietzsches Wiederkehr des Gleichen.) Doch das Drama unterbricht nicht nur an seinem Anfang und seinem Ende ihren ewigen Fluß, die beiden Pole zu einander biegend und mit einander verschmelzend, sondern führt dieses Stilisieren auf jedem Punkte des Dramas durch; jeder Moment ist ein Sinnbild, ein verkleinertes Abbild des Ganzen, nur an Gröfse davon unterscheidbar. Ihr Zusammenfügen muß also ein Ineinanderlegen und kein Nacheinandersetzen sein. Die Klassizisten Frankreichs wollten hier Vernunftgründe für ihre richtige Einsicht und indem sie die mystische Einheit rationalistisch formulierten, erniedrigten sie ihre tiefe Paradoxie zur Willkür und Trivialität. Sie machten aus dieser überzeitlichen und auferzeitlichen Einheit eine Einheit innerhalb der Zeit; aus der mystischen eine mechanistische. Lessing hatte das richtige Empfinden, wenn auch, gerade so wie sie, die oberflächlich rationalen und darum unrichtigen Gründe dafür, dafs Shakespeare hier dem Wesentlichen der Griechen auf entgegengesetztem Wege näher gekommen sei, wie ihre scheinbaren Nachfolger; wie viel auch — gerade von diesem Standpunkt aus — selbst gegen ihn einzuwenden wäre.

Ein Anfang und ein Ende zugleich ist dieses Erlebnis, neugeboren und längst gestorben ist jeder in diesem Augenblicke; sein Leben ist das vor dem jüngsten Gerichte. Jede „Entwicklung“ eines Menschen im Drama ist eine scheinbare; sie ist das Erleben eines solchen Augenblickes, das Hinaufgehoben-werden eines Menschen in die Welt der Tragödie, in deren Peripherie bis dahin sein bloßer Schatten wandelte. Sie ist sein Mensch-werden, sein Erwachen aus einem wirren Traume. Auf einmal geschieht es immer und unvermittelt — das Vorbereitende ist nur für die Zuschauer da, ein Vorbereiten ihrer Seele für den Sprung der großen Umwandlung. Denn achtlos überhört die Seele des tragischen Menschen alles Vorbereitende und blitzartig ändert sich alles, wird alles zum Wesen, da das Schicksalswort endlich erklang. Auch ist die Todesentschlossenheit der tragischen Menschen, ihre heitere Ruhe angesichts des Todes oder ihre lodernde Todesentzückung nur scheinbar heroisch, nur für die menschlich-psychologische Betrachtung; die sterbenden Helden der Tragödie — so ungefähr schrieb es ein junger Tragiker — sind lange schon tot, ehe sie starben.

Die Wirklichkeit einer solchen Welt kann mit der des zeitlichen Daseins nichts gemeinsam haben. Jeder Realismus muß alle formenschaffenden und daher lebenserhaltenden Werte des tragischen Dramas vernichten. Wir haben ja alle Gründe schon

aufgezählt. Trivial muß das Drama werden, wenn die Lebensnähe das dramatisch Wirkliche verdeckt, aber überflüssig wird alles von ihrer Art und unbemerkt wird sie an unserem Sinne vorübergehen, wenn sie in ein wahrhaft dramatisches Gefüge hineingebaut worden ist. Der innere Stil des Dramas ist realistisch im mittelalterlich-scholastischen Sinne und dies schließt jeden modernen Realismus aus.

Die dramatische Tragödie ist die Form der Höhepunkte des Daseins, seiner letzten Ziele und letzten Grenzen. Hier scheidet sich das mystisch-tragische Erlebnis der Wesenhaftigkeit vom Wesenerlebnis der Mystik. Der Gipfel des Seins, den die mystischen Ekstasen erleben, verschwindet in dem Wolkenhimmel der All-Einheit; die Steigerung des Lebens, die sie bringen, verschmilzt den Erlebenden mit allen Dingen und alle Dinge untereinander. Erst wenn jegliches Unterscheiden für immer verschwunden ist, beginnt das wahre Dasein des Mystikers; das Wunder, das seine Welt erschaffen hat, muß alle Formen zerstören, denn nur hinter ihnen, von ihnen verdeckt und verborgen, lebt seine Wirklichkeit, das Wesen. Das Wunder der Tragödie ist ein Formschaffendes; Selbstheit ist sein Wesen so ausschließend, wie es dort Selbstverlorenheit war. Ein Erleiden des Alls war jenes, dieses ist sein Erschaffen. Jenseits jeder Erklärung war dort, wie ein Ich all dies in sich aufnehmen konnte; wie es, wenn auch im Zustande des flüssigen Schmelzens

alles Unterscheidende seines Selbst und der ganzen Welt vernichten und dennoch eine Ichheit zum Erleben dieser eigenen Aufhebung bewahren konnte. Hier ist das Entgegengesetzte das ebenso Unerklärbare. Das Ich betont seine Selbstheit mit einer alles ausschließenden, alles vernichtenden Kraft, aber diese äußerste Selbstbejahung gibt stählerne Härte und selbstherrliches Leben allen Dingen, denen sie begegnet und hebt — beim endgültigen Höhepunkt der reinen Selbstheit angelangt — sich selber auf: die letzte Anspannung der Ichheit hat alles bloß individuelle übersprungen. Ihre Kraft verlieh den Dingen die Weihe des Zum-Schicksal-erhoben-seins, aber ihr großer Kampf mit dem selbstgeschaffenen Schicksal formt sie selbst in ein Überpersönliches, in ein Symbol einer letzten Schicksals-Beziehung um. So berühren sich, ergänzen sich und schließen einander gegenseitig aus das mystische und das tragische Welterleben. Rätselvoll vereinen beide in sich Tod und Leben, in sich verschlossene Selbstheit und restloses Aufgehen des Ichs in einem höheren Wesen. Hingebung ist der Weg des Mystikers, Kampf der des tragischen Menschen; eine Auflösung ist das Ende bei jenem, ein Zerschellen bei diesem. Aus dem Eins-sein mit allem springt jener hinüber zu dem tiefst Persönlichen seiner Ekstasen, und dieser verliert seine Selbstheit im Augenblicke ihrer wahrsten Erhöhung. Wer kann es sagen, wo hier das Leben und wo hier der Tod seinen Thron hat? Sie

beide sind die Pole der Lebensmöglichkeiten, die das gewöhnliche Leben vermischt, aneinander abschwächt, denn nur so, kraftlos und kaum erkennbar, kann es sie beide ertragen. Und jeder allein ist der Tod für sie, die Grenze. Aber in brüderlicher Feindschaft stehen sie selbst zu einander: jeder ist des anderen einzige, wahre Überwindung.

Die Weisheit des tragischen Wunders ist die Weisheit der Grenzen. Das Wunder ist immer das Eindeutige, aber jedes Eindeutige scheidet und weist in zwei Weltrichtungen. Jedes Ende ist immer zugleich ein Ankommen und ein Aufhören, ein Bejahen und ein Verneinen; jeder Höhepunkt ein Gipfel und eine Grenze, der Schnittpunkt von Tod und Leben. Das tragische Leben ist das am ausschließlichen diesseitige aller Leben. Darum verschmilzt seine Lebensgrenze immer mit dem Tode. Das wirkliche Leben erreicht die Grenze nie und kennt den Tod nur als etwas schreckenhaft Drohendes, Sinnloses, seinen Fluß plötzlich Abschneidendes. Das Mystische hat die Grenze übersprungen und darum jeden Wirklichkeitswert des Todes aufgehoben. Für die Tragödie ist der Tod — die Grenze an sich — eine immer immanente Wirklichkeit, der mit jedem ihrer Geschehnisse unlösbar verbunden ist. Nicht nur, daß ihre Ethik ein Bis-in-den-Tod-Treiben alles Begonnenen als kategorischen Imperativ aufstellen muß; nicht nur, daß ihre Psychologie nur eine Kunde von Todesaugenblicken ist, der bewußt letzten, wo

die Seele den breiten Reichtum des Daseins bereits aufgegeben hat und sich nur an das ihr zu allertiefst und allereigenst angehörende klammert; nicht nur in diesen — und vielen anderen — negativen Bedeutungen, sondern auch rein positiv und lebensbejahend. Das Erleben der Grenze ist das zum Bewußtsein, zum Selbstbewußtsein Erwachen der Seele: sie ist, weil sie begrenzt ist; ist nur, weil und insofern sie begrenzt ist. Diese Frage erklingt am Schluß eines Trauerspieles von Paul Ernst:

Kann ich noch wollen, wenn ich alles kann
Und andre Puppen nur an meinen Fäden?
. . . Ist's möglich, dass ein Gott sich Ruhm gewinnt?

und die Antwort auf sie ist diese:

Wir müssen Grenzen unsers Könnens haben,
Sonst leben wir in einer toten Wüste;
Wir leben nur durch das, was nicht erreichbar.

„Ist's möglich, daß ein Gott sich Ruhm gewinnt?“ Allgemeiner noch müßte die Frage lauten: Kann ein Gott leben? Hebt die Vollkommenheit nicht jedes Sein auf? Ist ein Pantheismus nicht, wie Schopenhauer sagte, bloß eine höfliche Form des Atheismus? Wären die verschiedenen Formen des Menschwerdens Gottes, seine Gebundenheiten an Mittel und Wege der menschlichen Formen nicht Symbole dieses Gefühls? Des Gefühls, daß auch er seine formlose Vollkommenheit verlassen muß, um wirklich lebendig zu werden?

Der Doppelsinn der Grenze ist, daß sie zugleich

eine Erfüllung und ein Versagen ist. In unverhüllter und unreiner Vermischung ist dies auch der metaphysische Hintergrund des gewöhnlichen Lebens, das seinen tiefsten Ausdruck vielleicht in der trivialen Erkenntnis findet, daß jedes Wirklichwerden einer Möglichkeit eben nur auf Grund der Vernichtung aller anderen Möglichkeiten denkbar ist. Hier aber wird die Urmöglichkeit einer Seele zum einzig Wirklichen; ihr Gegensatz zu den anderen ist nicht bloß der des wirklich Gewordenen zum bloß Möglichen, sondern der des Wirklichen zum Unwirklichen, ja, der des notwendig Gedachten zum von vornherein Undenkbaren und Absurden. Darum ist die Tragödie das Erwachen der Seele. Die Erkenntnis der Grenze schält ihr Wesen aus ihr heraus, läßt alles andere achtlos-verächtlich von ihr abfallen, diesem aber gibt sie das Dasein der inneren und einzigen Notwendigkeit. Denn die Grenze ist nur von außen ein begrenzendes, ein Möglichkeiten abschneidendes Prinzip. Für die erwachte Seele ist sie das Erkennen des wahrhaft zu ihr Gehörigen. Nur für eine abstrakt absolute Idee des Menschen ist alles Menschliche möglich. Das Tragische ist ein Realwerden seiner konkreten Wesenheit. Fest und sicher beantwortet hier die Tragödie die heikelste Frage des Platonismus: die Frage, ob auch Einzeldinge Ideen, Wesenhaftigkeiten haben können. Ihre Antwort kehrt die Frage um: nur das Einzelne, nur das bis zu den äußersten Grenzen getriebene Einzelne

ist seiner Idee angemessen, ist wirklich seiend. Das farblos und formlos alles einschließende Allgemeine ist in seiner Alldeutigkeit zu kraftlos, in seiner Einheit zu leer, um wirklich werden zu können. Es ist zu seiend, um ein wirkliches Sein haben zu können; seine Identität ist eine Tautologie: die Idee ist sich selber angemessen. So beantwortet die Tragödie, mit einer Überwindung des Platonismus, das Urteil, das Platon über sie ausgesprochen hat.

Die tiefste Sehnsucht der menschlichen Existenz ist der metaphysische Grund der Tragödie: die Sehnsucht des Menschen nach seiner Selbstheit, die Sehnsucht, den Gipfel seines Daseins in eine Ebene des Lebensweges, seinen Sinn in eine tägliche Wirklichkeit zu verwandeln. Das tragische Erlebnis, die dramatische Tragödie ist deren vollkommenste, einzig restlos vollkommene Erfüllung. Aber jede Erfüllung einer Sehnsucht ist deren Vertilgung. Aus der Sehnsucht ist die Tragödie entsprossen, ihre Form muß sich also jedem Ausdruck jeglicher Sehnsucht verschließen. Ehe das Tragische ins Leben getreten war, ist sie durch seine Kraft zur Erfüllung geworden, hat den Zustand der Sehnsucht verlassen. Daran mußte die moderne lyrische Tragödie scheitern. Sie wollte das Apriori des Tragischen in die Tragödie hineinbringen, aus dem Grunde wollte sie ein Wirkendes machen; doch nur bis zur innerlich matten Brutalität konnte sie ihre Lyrik steigern; sie blieb vor der Schwelle des Dramatisch-Tragischen

stehen. Das Atmosphärische und sehnsuchtsvoll unbestimmt Zitternde ihrer Dialoge hat seine lyrischen Werte ganz auferhalb der Welt des Dramatisch-Tragischen. Ihre Poesie ist ein Poetisch-Werden des gewöhnlichen Lebens, also blofs seine Steigerung, nicht sein Umformen ins Dramatische. Und nicht nur die Art, sondern auch die Richtung dieses Stilisierens ist dem Dramatischen entgegengesetzt. Seine Psychologie betont das Momentane und Vergängliche der Seelen; seine Ethik ist die des alles Begreifens und alles Verzeihens. Es ist eine schöne Verweichlichung und ein poetisches Dampfwerden des Menschen. Darum klagt unsere Zeit immer über die Härte und Kälte des Dialogs bei jedem wahrhaft dramatischen Tragiker und doch ist diese Härte und Kälte nur eine Verachtung der feigen Räusche, die alles Tragische umfloreten sollen, weil die Leugner einer tragischen Ethik zu feige sind, die Tragödie selbst zu leugnen und ihre Bejager zu schwach, um sie in ihrer unverhüllten Majestät ertragen zu können. So ist auch die Intellektualisierung des Dialogs, seine Beschränkung auf ein klarbewufstes Spiegeln des Schicksal-empfindens keineswegs erkältend, sondern in dieser Sphäre des Lebens menschlich echt und innerlich wahr. Die Vereinfachung der Menschen und der Ereignisse im tragischen Drama ist keine Armut, vielmehr ein durch das Wesen der Dinge gegebener, stark zusammengehaltener Reichtum: nur jene Menschen treten in ihm

auf, deren Begegnen Schicksal für sie geworden ist; nur jener Moment ihres Lebens wird aus dem Ganzen herausgerissen, welcher eben Schicksal geworden ist. Dadurch wird die innere Wahrheit dieses Moments zur sinnfälligen äußeren und sein zusammenfassend formelhafter Ausdruck im Dialog wird keine erkältende Intellektualisierung mehr sein, sondern die lyrische Reife des Schicksalsbewußtseins seiner Menschen. Das Dramatische und das Lyrische sind hier — und nur hier — nicht mehr entgegengesetzte Prinzipien; diese Lyrik ist die höchste Steigerung des wahrhaft Dramatischen.

2

„Brunhild“ ist die erste Erfüllung, die dem Tragiker Paul Ernst vergönnt ward. Der Theoretiker sah sie schon lange voraus; er fühlte ein tiefes, prinzipielles Ablehnenmüssen selbst dem dichterisch Schönsten gegenüber, was heute und in naher Vergangenheit geschaffen wurde und suchte dieses Ablehnen immer tiefer aus dem Wesen des Dramas zu begründen. So hat er sich in ein paar Studien ganz bis zu „dem Wesen“ des Dramas emporgearbeitet, bis zum absoluten Drama, um seine Worte zu gebrauchen. Aber seine Theorien waren für ihn nur Wege, die nur nachträglich, durch das Erreichen des Zieles gerechtfertigt werden sollten; durch die Taten, die auf sie folgten. „Brunhild“

nun ist seine erste wirkliche Tat, sein erster schlackenloser Gufs, ein Werk, das nur Fehler hat, aber keine Gebrechen.

Es ist sein erstes „griechisches“ Drama. Das erste entschiedene Verlassen des Weges, den das grofse deutsche Drama seit Schillers und Kleists Tagen ging: des Vereins von Sophokles und Shakespeare. Ihre gewaltigen Kämpfe um den Stil eines modern-klassischen Dramas entsprangen aus einem Unwillen über das notwendige Verzicht auf vieles, das jede griechische Form mit sich bringt. Sie wollten — auch Paul Ernsts erste Trauerspiele versuchten dasselbe — eine der griechischen gleichwertige, einfache Monumentalität erringen, ohne das bunte Vielerlei der Geschehnisse preis zu geben. Solche Versuche mußten aber scheitern, weil dadurch zwei Arten des Zusammenhang-Gestaltens ihnen aufgedrungen wurden, die dramatisch-notwendige und die lebendig-wahrscheinliche; zwei Arten die sich gegenseitig ausschliessen, wo die eine immer die Wirkung der anderen hemmen, ja zerstören muß. Hier hat sich Ernst bis zum grofsen Verzicht erhoben. Bis zum Verzichtleisten auf jeden äufseren Reichtum des Lebens, um seinen inneren zu erringen; auf seine sinnliche Schönheit, um zur tieferen, unsinnlichen seines letzten Sinnes durchzudringen; auf jeden Stoff, um das rein Seelische der reinen Form schauen zu können. Es ist dies die neuerstandene Tragédie classique, ein Vertiefen, ein Verinner-

lichen der höchsten Absichten Corneilles, Racines und Alfieris, ein echteres Zurückgreifen auf das ewig große Vorbild einer die Seele der Form suchenden Dramatik, auf den Ödipus des Sophokles.

Wie im Ödipus ist hier alles auf das extensiv Sparsamste und intensiv Stärkste beschränkt. Ein Burghof zwischen Schloß und Dom ist der einzige Schauplatz: nur die beiden Liebespaare und Hagen betreten ihn, und nur ein kurzer Sonnenumlauf ist die Frist, die der Schicksalsentfaltung gegönnt ist; es ist der Sonnenaufgang, der der Brautnacht folgt, als das Spiel anhebt und Sonnenuntergang ist noch nicht da, als der tote Siegfried von der Jagd heimgebracht wird, um nach Brunhildens Selbstmord mit ihr auf einem Scheiterhaufen, nur durch sein Schwert von ihr getrennt, verbrannt zu werden. Und dieses Zusammendrängen ist nicht bloß äußerlich; das Innere, das Sich-berühren dieser Menschen, ihr Lieben und Hassen, ihre Aufstiege und Niederfälle und ihre Worte, worin sich all dies spiegelt: nirgends ein Überfluß, nirgends ein Reichtum selbstbezweckender Ornamentik, nur Schicksal, nur Notwendigkeit. Auch die Haltung und die Worte seiner Menschen sind in ihrem tiefsten Wesen griechisch, ja vielleicht — weil bewußter stilisierend gestaltet — griechischer, als die mancher antiken Tragödie. Die Bewußtheit ihrer Schicksalsdialektik ist vielleicht noch klarer und schärfer, als sie in den Tragödien Hebbels war, und ihr Ausdruck, wie bei ihm, wie bei den Griechen

ein epigrammatisch scharfes Zusammenfügen des Wesentlichen. Aber so wie dort, wie in jeder echten Tragödie kann ein solches Rationalisieren — ein mystischer Rationalismus sozusagen — doch nie das Unausprechliche des Schicksals verflachen. Es ist ja nicht der Wille, geschweige denn der Verstand, der das tragische Zusammengeflechtensein von Menschen und Taten hervorbrachte. Und daß diese Menschen hohe Menschen sind, von tiefer und durchdringender Geisteskraft, Menschen, die ihr Schicksal erkennen und es ehrfurchtsvoll schweigend begrüßen, dies kann und muß — da es auf den Gang des Schicksals nicht den geringsten Einfluß hat — das Rätselvolle und Unergründliche seines Entstehens und Wirkens nur vertiefen.

Dieses Trauerspiel ist ein Mysterium von der hohen und von der niederen Liebe. Die eine Liebe ist das Klare und das Wegweisende, das Muß und das Emporführende und die andere ist die Wirrnis, das ewige Dunkle, das Ziellose, Planlose und Wege-lose. Es ist ein Mysterium von der Liebe der höheren und der niederen Menschen, von der Liebe, der gleichen und der ungleichen, von der Liebe die emporstrebt und von jener, die herunterzieht. Gunther als Held und König ist für jede Tragödie verdorben, und Ernst versucht bei ihm auch keine Rettung, er opfert sogar noch Kriemhilde. Sie sind die niederen, die Menschen der kleinen Instinkte, die Menschen, die nicht ihr Ebenbild in der Liebe suchen,

die fürchten müssen und nicht hoffen dürfen, daß was ihnen entstamme, ihnen auch gleichen könne, denen das bloße Dasein anderer, die freier schreiten und für sie unsichtbaren Zielen entgegen, ein Vorwurf und eine Furcht ist; Menschen, die das Glück wollen und Rache üben und Rache fürchten. Siegfried aber und Kriemhilde sind die anderen.

Es ist ein Mysterium von der Größe, vom Glück und von den Grenzen. Von jener Größe, die sich selbst sucht und das Glück findet und im warmen Dunkel des Glücks sich wieder nach sich selbst zurücksehnt, um an die Grenzen anzustößen, um die Tragödie, den Tod zu finden. Vom Glück, das sich zur Größe emporsehnt, sie aber nur zu sich herunterziehen kann; das ihren Weg nur länger, schwerer machen, sie aber doch nicht aufhalten kann und leer und allein im Leben zurückbleiben muß. Die Größe will die Vollendung, muß sie wollen, und die Vollendung ist die Tragödie, das Ende, das letzte Ausklingen aller Töne. Die Tragödie als das Vorrecht der Größe: Brunhild und Siegfried werden auf demselben Scheiterhaufen verbrannt, und Kriemhild und Gunther bleiben im Leben. Die Tragödie als Weltgesetz, als Endziel, das doch nur ein Anfang ist im ewigen Kreislauf aller Dinge.

Denn wir sind wie die grünende Erde,
Die auf den Schnee harrt,
Und wie der Schnee, der die Schmelze erwartet.

Aber der Mensch weiß um sein Schicksal, also

ist es für ihn mehr denn ein Wellenkamm, der zum Wellental hinabsinken wird, um wieder Wellenkamm zu werden, und dieses Spiel in alle Ewigkeit zu wiederholen. Der Mensch weiß um sein Schicksal, und dies sein Wissen nennt er: Schuld. Und dadurch, daß er als seine Tat empfindet, was ihm geschehen mußte, umreißt er mit starkem Kontur alles in sich, was zufällig in den fließenden Umkreis seines zufälligen Lebenskomplexes geraten ist. Er macht es notwendig; er schafft Grenzen um sich; er schafft sich. Denn von außen gesehen gibt es keine Schuld, kann es keine geben; jeder sieht die Schuld des anderen als Verstrickung und Zufall an, als etwas, das jedes kleinste Anders-gewesen-sein eines Windhauches anders hätte gestalten können. Durch die Schuld aber sagt der Mensch Ja zu allem, was ihm geschehen ist, und weil er es als seine Tat und Schuld empfindet, erobert er es und formt sein Leben, indem er seine Tragödie, die aus seiner Schuld entsprossen ist, als Grenze zwischen seinem Leben und das All setzt. Und die hohen Menschen umgrenzen mehr als die niederen und lassen nichts los, das einmal ihrem Leben gehört hat: darum haben sie die Tragödie als ihr Vorrecht. Für die niederen gibt es Glück und Unglück und Rache, weil sie die anderen immer als schuldig empfinden; weil für sie alles nur von außen kommt und ihr Leben nichts in sich verschmelzen kann, weil um ihr Leben keine Grenzen gezogen sind, und weil sie untragisch sind

und ihr Leben ohne Form. Für den einen aber der hohen Menschen ist die Schuld des anderen — und vernichte sie ihn selber — immer nur Schicksal. Das ist ein tiefes Mysterium von Schuld und Verstrickung und Schicksal.

All dies ist in die steile Architektonik einer starren, übergangslosen Zweiteilung eingebaut. Tausend Schicksalsfäden des Lebens verstricken die Hohen mit den Niederen, und doch kann nicht eine von ihnen eine Verbindung schaffen. Und so unerbittlich scharf ist diese innere Trennung der Paare, daß das Stück vielleicht auseinanderfallen würde, hätte Ernst nicht einen weiten Bogen über diese Kluft gespannt, der ihre Enden verbindet, wenn er auch ihre Breite und Tiefe noch stärker betont. Dieses Verbindende ist Hagen. Der hohe Mensch als Knecht, dessen Grösse und Grenze sein Knechtthum ist; der alles hohe und schuldvoll Schicksalsbewufste in sich hat, um den aber etwas Äufseres, etwas weit über sein Ich Gehendes die Grenzen gezogen hat. Der noch nicht tragisch ist — so tief ihn auch das Schicksal schlägt — weil sein Mufs trotz aller Innerlichkeit doch von ausen kommt, der aber das Geschehnis dennoch als eigenes, als Schicksal empfinden kann. Seine Grenzen sind nach ausen und nach innen gezogen: also ist er über die Niederen erhaben durch sein fest Umgrenztes, durch das Geformte seines Lebens, ist aber unter die ganz Hohen gestellt als ihr höchster Vasall, als der nächste zu ihrem Throne.

Aber als der Nächste blofs, weil seine Grenzen, auch ihn umgrenzen, weil die Möglichkeiten seiner Lebenseroberungen für ihn und nicht von ihm vorher bestimmt sind.

Und die kristallkare Durchsichtigkeit der Worte läfst alles Rätselvolle und Unergründliche nur noch tiefer empfinden. So wie ihre Klarheit den Schicksalsgang nicht enthüllen kann, so kann auch die helle Bewusstheit, womit sie alles Wesentliche von dem Menschen aussprechen, jene doch nicht einander näher bringen und verständlicher machen. Jedes Wort hat einen Januskopf, und der eine, der es ausspricht, sieht immer die eine Seite, und der andere, der es hört, die andere, und es gibt hier keine Möglichkeit eines Näherkommens. Denn jedem Worte, das als Brücke dienen sollte, würde seinerseits wieder eine Brücke not tun. Und auch die Taten sind keine Zeichen: denn der Gute begeht die schlechte Tat und — oft — der Schlechte die gute und die Sehnsüchte verhüllen den wirklichen Weg, und die Pflichten zerstören den tiefsten Liebesbund. Und so steht am Ende jeder allein, und es gibt kein Gemeinsames vor dem Schicksal.

3

Dieses Vereinfachen aller Verhältnisse im Drama war aber ein schweres Verzichtleisten. Denn das Geschichtliche seiner Welt — um alles bunt Ein-

malige in einem Worte zusammenzufassen — ist doch viel mehr, als ein Hinderndes im strengen Stilisieren; es ist nicht blofs die sinnlich-künstlerische Freude an der schönen Außenwelt, die die Sehnsucht nach seiner Darstellung wachrief. Das Verhältnis von Geschichte und Tragödie ist eine der tiefsten Paradoxien der dramatischen Form. Schon Aristoteles sprach das treffende Wort aus: das Drama ist philosophischer als die Geschichte. Aber verliert sie nicht durch dieses Philosophischer-werden ihre ganze, eigene und eigentliche Wesenheit? Ihr tiefster Sinn wird hier wohl gefährdet, die reine Immanenz ihrer Gesetzlichkeiten, die vollendete Verborgtheit der Ideen in den Tatsachen, ihr vollständiges Verschwinden hinter ihnen. Nicht von einer Einheit der Idee und der Wirklichkeit ist hier die Rede, sondern von einem verschlungenen und verworrenen Zusammen, von einer Ununterscheidbarkeit der beiden. Zufall und Notwendigkeit, einmaliges Geschehen und zeitlose Gesetzmäßigkeit, Wirkendes und Bewirktes verlieren hier — im Gefühl, dafs etwas historisch sei — ihr Absolutes und werden zu blofs möglichen Gesichtspunkten Tatsachen gegenüber, die von jenen höchstens vergehert, nicht aber restlos in sich aufgelöst werden können. Das geschichtliche Sein ist ein ganz reines Sein, das Sein an sich, könnte man sagen; etwas ist, weil es eben ist; ist eben, wie es ist. Seine Macht und Gröfse und Schönheit besteht gerade in

seiner Unvergleichbarkeit, in seiner Inkongruenz zu jedem Apriori eines ordnenden Verstandes.

Doch liegt eine Ordnung in dieser Welt verborgen, eine Komposition in den wirren Verschlingungen ihrer Linien. Aber es ist die undefinierbare Ordnung eines Teppichs oder eines Tanzes: unmöglich scheint es, ihren Sinn zu deuten, und noch unmöglicher, auf ein Deuten zu verzichten; es scheint, als ob das ganze Gewebe der krausen Linien nur eines Wortes harre, um klar und eindeutig und verständlich zu werden, als ob dieses Wort einem immer auf der Zunge schwebte — und doch hat es noch nie jemand ausgesprochen. Die Geschichte scheint ein tiefes Symbol des Schicksals zu sein: seiner gesetzmäßigen Zufälligkeit, seiner im letzten Grunde immer gerechten Willkür und Tyrannei. Der Kampf der Tragödie um die Geschichte ist ihr großer Eroberungskrieg gegen das Leben; der Versuch, ihren — dem gewöhnlichen Leben unnahbar fernen — Sinn in ihm zu finden, aus ihm herauszulesen, als seinen wirklichen verborgenen Sinn. Ein Sinn der Geschichte ist immer die lebensähnlichste Notwendigkeit; die Schwerkraft des bloßen Geschehens ist die Form, in der sie erscheint, das unwiderstehlich Starke im Fluß der Dinge. Es ist dies die Notwendigkeit des Verknüpftseins von allem mit allem; die wertverneinende Notwendigkeit: alles ist notwendig und gleich notwendig ist alles; es gibt keinen Unterschied zwischen Klein und Groß, Bedeutungsvoll und

Sinnlos-Nebensächlich. Was ist, mußte werden; unbeeinflusst von Zwecken und Zielen folgt der Moment den vorhergegangenen.

Die Paradoxie des geschichtlichen Dramas ist ein Vereinen dieser beiden Notwendigkeiten: der grundlos von innen strömenden und der sinnlos im Äußersten fließenden; ein Formwerden, ein gegenseitiges Sich-steigern zweier Prinzipien, die einander grundsätzlich auszuschließen scheinen, ist sein Ziel. Je ferner die beiden von einander sind, desto tiefer scheint die Tragödie werden zu können. Denn nur bis ins Äußerste getrieben, berühren sie sich wirklich; durch ihre Entgegengesetztheit begrenzen sie sich gegenseitig und werden stark aneinander. Darum wird den Dramatiker eben das Geschichtliche an der Geschichte reizen und nicht ein in sie hinein-deutbares Allgemeine. Hier glaubt er ein letztes Symbol der menschlichen Begrenzung zu finden, den reinen Zwang auf den reinen Willen, das unmifsverständlich klare Sich-widersetzen jeder Materie der formenden Sehnsucht jedes Willens gegenüber. Die wahllos wirkende Macht des nur durch seine Existenz Seienden scheidet unerbittlich die Tat von dem Gewollten und treibt jeden Wollenden zum reinen Vollbringen seiner Tat; zu einer Reinheit, die alles seelisch Reine seiner Zwecke und Gründe besudelt, die alles Hohe, worauf er ausgegangen ist, für immer von seiner Tat lostrennt. Die Idee, die in dieser einen Tat oder Lebenslage verborgen war, wird hier

offenbar und dadurch muß ihre wirkliche Idee, die zeitlos und ungeworden in ihr lag, die allein sie zu einem wesentlichen Sein erheben könnte, zunichte werden; die Kraft des bloß Seienden vernichtet das eigene Sein-sollende. Der junge Hebbel schrieb in sein Tagebuch: „Ein guter Papst mußte von jeher notgedrungen ein schlechter Christ sein.“

Dies ist der Sinn der geschichtlichen Tragödien Paul Ernsts; das Erlebnis seiner Helden, des Demetrius und des Nabis, des Hildebrand und des Kaisers Heinrich. Ungetrennt liegt vor ihren Taten alles Hohe in ihnen — und ungetrennt liegen auch alle Möglichkeiten zum Hohen und Niederen in jeder Tat, die zu ihrem Ausdruck bestimmt ist. Aber ihre Begegnung löst in einem Augenblick alles Ungetrennte. Diese Menschen erleben die einzig wirkliche Enttäuschung: die der vollendeten Erfüllung. Nicht an das Illusionen-Raubende der Wirklichkeit denke ich hier, die Romantiker vor dem Leben und allen seinen Taten ausweichen läßt, nicht an das notwendig Unvollkommene jeder Wirklichkeit; die Menschen solcher Dramen leben ja in der Welt der Tragödie, nicht in der des gewöhnlichen Lebens. Es ist das Enttäuschende der Erfüllung; eine Enttäuschung, die auf Taten folgt, die in den Taten enthalten war und auf die neue Taten folgen werden, kein müdes Verzichten. Denn kein Nichtiges entriß ihnen die innere Unschuld, die alles haben wollte: die Größe und die Güte, die Macht und die Frei-

heit, den Weg und das Ziel; die Unangemessenheit von Sehnsucht und Erfüllung, die hier zutage tritt, ist nicht die der Idee und der Wirklichkeit, sondern die der Ideen untereinander. Zu einem Königsein ist die edle Seele immer auserkoren, alles in ihr strebt zu diesem Ziele, aber das Königsein und seine Idee dulden kein Edles. Ihre höchsten Ziele, ihr innerstes Wesen fordern anderes: Härte und Schlechtigkeit, Undank und Kompromisse. Den letzten Persönlichkeitswert will die königliche Seele im königlichen Leben erfüllen, überall sonst ist sie ja beengt und gedrückt; aber der Thron stellt die gleichen Anforderungen an eine jede, und durch ihr edelstes Pflichtgefühl zwingt er sie zu allem, was ihr fremd und widerwärtig sein muß. So stehen Demetrius und Nabis einander gegenüber, der Königssohn als siegreicher Empörer und der zu Tode verwundete Usurpator. Ungestüm dringen die Schritte des jungen Königs in den Saal ein, wo der besiegte Mörder seines Vaters ihn erwartet, aber nur wenige Worte voll harter Weisheit sind aus des Sterbenden Munde verklungen und ein anderer Demetrius schreitet über seine Leiche zum Throne. Zum Erben seines Reiches sprach er, nicht zu seinem Besieger: Worte eines in tiefster Seele Enttäuschten, der das Gute wollte, „das Gute, das so leicht doch einzusehen“ und Meere von Blut mußten fließen, seine Seele mußte verdorren in ihm, daß er ein König werde, wie seine Pflicht es ihm gebot, wie seine

Zeit es von ihm forderte. Und seine Leiche ist kaum noch kalt geworden, so sitzt ein neuer Nabis auf seinem Throne, gebrochen, vom Glück verlassen, zur Grausamkeit gezwungen, allein und ohne Freunde: Demetrius, dessen reine und hoffende Seele — ein junger König von einer Schar hingebender Freunde umringt — seine ersten Worte vernahm.

Und noch unentwirrbarer verschlingen sich Siegen und Besiegt-sein im schneeigen Burghof zu Cannossa, wo Gregor und Heinrich zum ersten und letzten Male sich begegnen. Der Papst und der Kaiser, die schon in den ersten vier Akten ihres ganzen Lebens Schicksal für einander gewesen waren. Eine weiche Seele gab Gott dem Papste und eine glücksgierige und glückbringende dem Kaiser, aber ihr großer Kampf hat in beiden alles Menschliche und Eigene zertreten. Hart und grausam mußte Hildebrand werden; nicht nur alles gewöhnliche Glück mußte er wegwerfen, er mußte auch seine Armen — deren Erretten er als seine Sendung empfand — aufopfern und verraten, um eine Macht zum Schaffen des Gottesreiches in seine Hände zu bekommen; Sünder mußte er werden und Heiliger mußte er scheinen, und der jedem offene Weg der erleichtern- und erlösenden Buße ist ihm versagt: zur ewigen Verdammnis wird seine Seele in die Hölle fahren. Nutzlos ist all sein Opfern. Der Ehebrecher, den er in Bann gelegt hat, der Kaiser, der seinen Plänen im Wege steht, kniet in staatsmännisch klug erheuchelter

Bufse vor ihm, und er, der Unerlöste, muß seinen Bann lösen, seine einzige Waffe mit eigenen Händen zerbrechen. Gesiegt hat der Kaiser, aber der strahlende Mensch, der mit leuchtenden Händen nach dem Glücke langte, der spielend glücklich und glückspendend war, Heinrich, der Mensch, ist gestorben. Gebeugt und geschlagen zieht Gregor von Canossa, als Sieger wird Heinrich nach Rom ziehen.

Ein andrer stand ich auf, als der sich beugte,
Er muss Gott fluchen, weil er Rechtes wollte.
Ich pflegte Unrecht, und ich segne Gott.
Er geht zu sterben, und ich bin gestorben:
Sein Tod ist Tod, doch Leben ist der meine.

Heinrich siegte hier, und Gregor unterlag. Doch siegte der Kaiser, und ward der Papst geschlagen? Der Romzug ist möglich geworden und Gregor wird abgesetzt werden, aber kniete nicht der König der Welt, der Herr all ihrer Herrlichkeiten als Büßender vor einem Priester? Hat sich der Kaiser nicht doch vor dem Papst gebeugt? Und werden die Priester, denen Gregor jede Menschenähnlichkeit und Glückesnähe für immer entrissen hat, von nun an nicht immer als Richter und Löser über jedem Sterblichen stehen? Vergaß nicht Heinrich den Kaiser, als er siegen mußte, und Gregor den Papst, da er jammernd sein Schwert zerbrach?

Diese Notwendigkeit — sie ist vielleicht die wahrste und gewiß die wirklichste von allen — hat aber doch etwas Erniedrigendes. Nicht nur zerbrochen, auch beschmutzt und sich selbst entfremdet.

erwarten die Helden hier den Tod, die Erlösung vom Leben. Beglückt und schon im Tode lebend sterben ja immer die Helden der Trauerspiele; aber hier ist der Tod nicht die absolute Erhöhung des Lebens, die gerade Verlängerung seiner richtigen Richtung, sondern ein Herausgehobenwerden aus dem Niederdrückenden, aus dem Unreinen der Wirklichkeit, ein Zurückkehren der Seele aus dem fremden Leben zu sich selbst. Freilich empfindet auch hier der Held keine Reue ob seiner Taten und ihres Vergeblich-seins, und nicht zu den naiv schönen Träumen kehrt er zurück, die vor seiner Berührung mit den Dingen ihm eigen waren. Notwendig weiß er alle Kämpfe und jede Erniedrigung, notwendig zu seinem Leben, zu seinem Offenbar-werden, zur einzig möglichen Erlösung. Und doch ist diese einzig mögliche Erlösung nicht die wahre: das ist die tiefste Enttäuschung seiner Seele. Die Grenzen, die das geschichtliche Geschehen um seine Seele zieht, bis zu welchen es sie hinaustreibt, sind nicht ihre wirklichen eigensten Grenzen; es sind die aller Menschen, die diese Geschehnisse berühren würden, aller, die in ihrer Luft leben könnten. Die Entfaltung, die den Helden hier gegönnt und anbefohlen wird, hat immer etwas ihnen tief Fremdes in ihrem Wesen; wesenhaftig werden sie ja — und tief beglückt atmen die vom Gewöhnlichen bedrückten Seelen auf — aber ein fremdes Wesen kommt durch ihre letzte Kraftentfaltung in ihnen zur Wirklichkeit. Und nur

der Tod ist die Rückkehr, das erste und einzige Erlangen des eigenen Wesens. Der große Kampf war letzten Sinnes doch nur ein Umweg. Durch ihr irrationell Wirkliches zwingt die Geschichte den Menschen zum rein Allgemeinen; sie gestattet ihm nicht, seine eigene Idee, die auf anderen Ebenen ebenso irrationell ist, zum Ausdruck zu bringen: aus ihrer Berührung entsteht ein beides Fremdes: das Allgemeine. Die geschichtliche Notwendigkeit ist doch die lebensnächste aller Notwendigkeiten.

Doch auch die lebensfernste. Das hier mögliche Wirklich-werden der Idee ist bloß ein Umweg zu ihrer eigentlichen Realisierung (in höchster Sphäre spielt sich hier das traurig Kleine des wirklichen Lebens ab), aber das ganze Leben des ganzen Menschen ist auch nur ein Umweg zu anderen, höheren Zielen; seine tiefste persönliche Sehnsucht und sein Kampf um ihre Verwirklichung sind nur blinde Werkzeuge eines fremden und stummen Werkmeisters. Nur ganz wenigen wird dies bewußt werden; Papst Gregor weiß es in ein paar ekstatischen Augenblicken seines Daseins:

Mein Körper ist der Stein,
Den eines Knaben Hand warf in den See,
Mein Ich die Kraft, die Kreise zieht um Kreise,
Wenn längst der Stein im dunklen Grunde schlummert.

Beide Seiten der geschichtlichen Notwendigkeit entziehen sich jeder dramatischen Gestaltung: die eine ist zu hoch für sie, die andere ist zu niedrig,

und doch ist nur ihre unlösbare und untrennbare Einheit das wirklich Geschichtliche. Hier entwachsen der metaphysischen Paradoxie des Verhältnisses vom tragischen Menschen zum geschichtlichen Dasein die technischen Paradoxien des geschichtlichen Trauerspiels: die Paradoxie der inneren Distanz zu seinen Gestalten, die ihrer verschiedenen Lebendigkeiten und Lebensintensitäten, die des Widerstreitens vom Symbolischen und lebendig Wirklichen in seinen Menschen und seinen Geschehnissen. Denn die geschichtliche Betrachtung des Lebens gestattet keine Abstraktion von Ort und von Zeit und von allen anderen Prinzipien der Individuation; das Wesentliche an Menschen und Taten ist unlösbar mit dem scheinbar Zufälligen und Nebensächlichen verbunden: die Menschen des geschichtlichen Dramas müssen „leben“ und die Ereignisse, die sich darin abspielen, müssen auch das farbige Vielerlei der Lebendigkeit haben. Darum konnte und mußte Shakespeare — der im innersten Antihistorische — wegen seiner Fülle und schillernden Lebensnähe als größtes Vorbild eines geschichtlichen Dramas wirken: das Empirische in dem Geschichtlichen stellt er unbewußt mit unerreichbarer Kraft und mit nicht zu übertreffendem Reichtum dar. Der letzte Sinn der Geschichte, worin sie über alles Persönliche hinausgeht, ist aber so abstrakt, daß für seine Darstellung das Antik-Tragische über alles uns bekannte Griechische hinausgräzisiert werden mußte. Aus dem Wunsche, eine

geschichtliche Tragödie zu schaffen, entsprang die paradoxe Sehnsucht der Synthese von Sophokles und Shakespeare.

Jeder Versuch dieser Synthese muß aber etwas Zweistoffiges in die Gestalten des Dramas bringen. Bei den Helden ist ja noch ein Lösung der Frage denkbar: dieser unvereinbare Dualismus wäre eben ihr Erlebnis; der Fehler des Stoffes könnte in den Mittelpunkt der Gestaltung gerückt und so vielleicht dennoch überwunden werden. Niemandem ist es bis jetzt noch geglückt — doch dies würde nichts gegen die Lösbarkeit der Frage beweisen. Die Unmöglichkeit der Gestaltung eines geschichtlich-dramatischen Schicksals (wo also das Geschichtliche wirklich wichtig ist und nicht nur eine zufällige Erscheinungsform eines rein und zeitlos menschlichen Konfliktes) ist aber auch prinzipiell entscheidend. Die Menschen, in denen das Schicksal zur Gestalt wird, klaffen in zwei grundverschiedene Teile auseinander: der gewöhnliche Mensch des wirklichen Lebens wird in einem Augenblicke plötzlich und unvermittelt zum Symbol, zu einem bloßen Träger einer überpersönlichen, geschichtlichen Notwendigkeit. Und da dieses Symbolwerden nicht aus dem Innersten der Seele organisch herauswächst, sondern von fernen Mächten zu fernen Mächten getragen wird und die Persönlichkeit des Menschen dabei nur ein zufälliges Verbindungsglied, nur eine Brücke für den ihr fremden Zug des Schicksals ist, muß es

die Einheit der Gestalt unrettbar zerstören. Motive wirken da in den Menschen, die ihnen fremd und fern sind, und heben sie hinauf in eine Sphäre, wo sie all ihr Menschliches verlieren müssen. Wenn aber dieses Unpersönliche gestaltet ist, so schwebt der Mensch in der noch nicht, oder nicht mehr symbolischen Dauer seines Lebens körperlos in der Reihe der Lebenden; mit anderen Augen müßte er gesehen werden, wie alles um ihn, mit dem er doch eine einzige und untrennbare Welt bilden müßte. Gerhart Hauptmann hat überall den menschengestaltenden Weg gewählt — und verzichtet darum auf die höhere Notwendigkeit des Geschichtlichen, auf das, was eben der Sinn der Gestaltung sein sollte. Paul Ernsts Ziel ist natürlich das entgegengesetzte. Wenn aber seine Kallirhoë, die Braut des Demetrius, aus einem liebenden und lebenden Wesen durch Einsicht einer politisch-geschichtlichen Notwendigkeit auf einmal deren bloße Vollenderin werden soll, so wird die konkret wirkende Macht von etwas rein Abstraktem beinahe ins Groteske gesteigert; so stören das Gefühl des Einerlei der Welt die rein symbolischen chorartigen Gestalten in „Canossa“, am meisten wohl der alte Bauer, und ganz ins Barocke werden diese Abbrüder im Trauerspiel vom „Gold“ getrieben.

Die Form ist die höchste Richterin des Lebens: die Tragik, die in der Geschichte zum Ausdruck kommt, ist keine ganz reine — und keine Technik

des Dramas kann diese metaphysische Dissonanz verdecken; ja, an jedem Punkt des Dramas wird sie als eine immer andere Art technischer Unlösbarkeiten hervortreten. Die Form ist die einzige reine Offenbarung der reinsten Erlebnisse, aber eben darum wird und muß sie sich vor der Gestaltung eines Unklaren oder Niederdrückenden immer verschließen.

4

Die Form ist die höchste Richterin des Lebens. Eine richtende Kraft, ein Ethisches ist das Gestaltenkönnen und ein Werturteil ist in jedem Gestaltetsein enthalten. Jede Art der Gestaltung, jede Form der Literatur ist eine Stufe in der Hierarchie der Lebensmöglichkeiten: über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern.

Der tiefste Rechtsspruch also, den die Tragödie ausspricht, ist eine Aufschrift auf ihrem Tore. Eine Aufschrift, die mit der gleichen unerbittlichen Strenge, mit welcher jene des Danteschen Höllenportals jeden Eintretenden für immer einschließt, allen für ihr Reich zu Schwachen und Niederen ewig den Zutritt verwehrt. Vergebens wollte unsere demokratische Zeit eine Gleich-

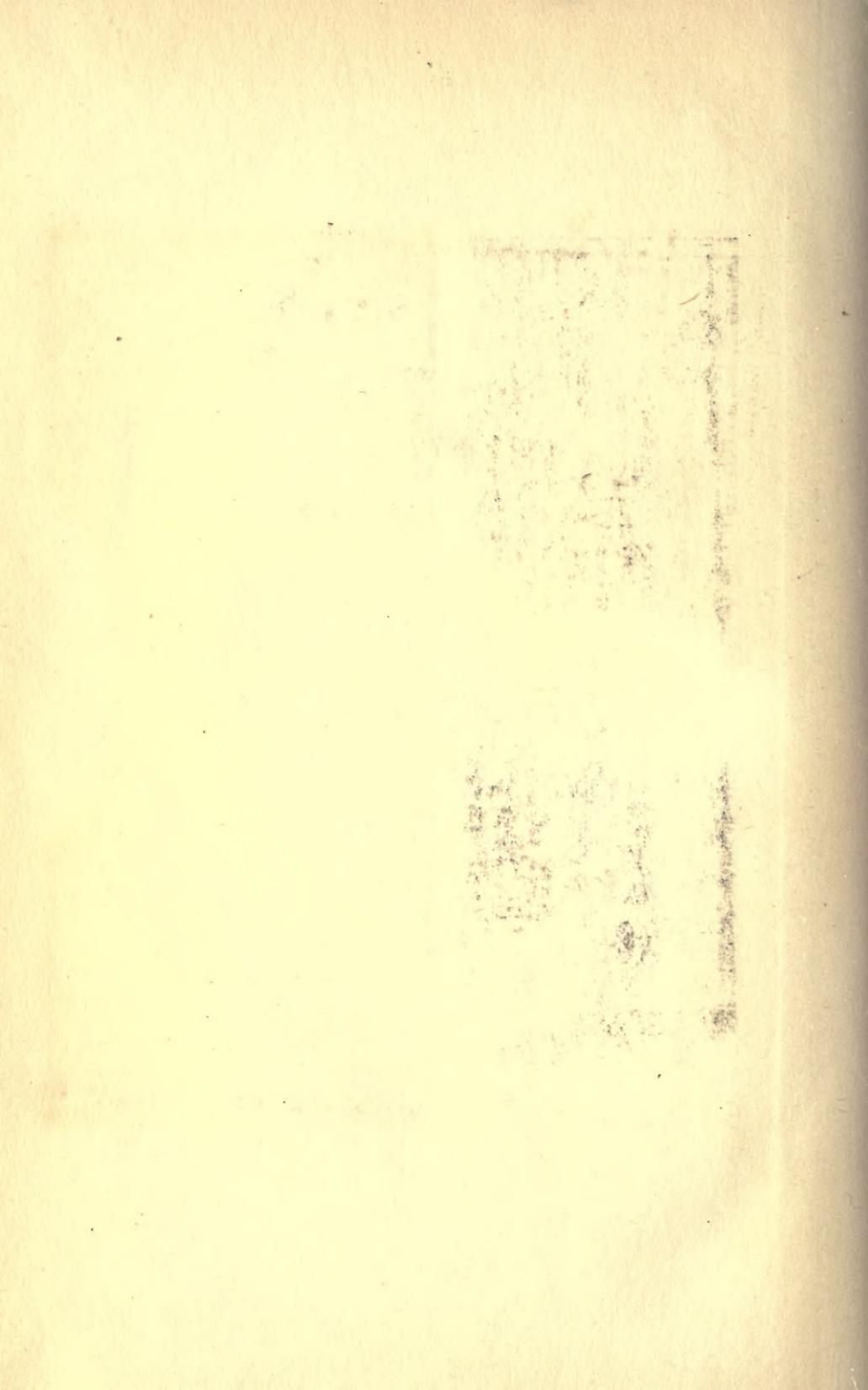
berechtigung zum Tragischen durchsetzen; vergeblich war jeder Versuch, den seelisch Armen dieses Himmelreich zu öffnen. Und Demokraten, die ihre Forderung nach gleichem Recht für alle Menschen klar zu Ende dachten, bestritten auch immer die Daseinsberechtigung der Tragödie.

In der „Brunhild“ schrieb Paul Ernst sein Mysterium von den tragischen Menschen. „Ninon de l'Enclos“ ist ihr Gegenstück: ein Spiel von den Untragischen. Dort gestaltete er die Menschen seiner höchsten Wünsche, hier gab er der ihm wesensfremdesten Gestalt das Leben. Doch ein Tragiker hat auch dieses Drama geschrieben, und so mußte er es bis ins Äußerste, bis zur Tragödie hinauftreiben — aber im Moment der letzten Entscheidung entwindet sich seine Heldin den Fangarmen des Tragischen, winkt allem Hohen und Schicksalsgleichen, das bis dahin ihr Haupt umleuchtet hat, mit bewufster Entschiedenheit ab und eilt in das Leben zurück, das ihrer harrte, das sie ersehnte. Der letzte Augenblick brachte den Wahlspruch: damit ist ihr Wert und zugleich ihre Begrenztheit ausgesprochen. Stark genug ist sie durch den Kampf, den sie mit sich für ihre Freiheit ausgefochten hat, geworden, um die Luft des Tragischen zu ertragen, um stetig in seinem Umkreis leben zu können. Aber die letzte Weihe des Lebens fehlt ihr, fehlt dem Menschenschlag, zu dem sie gehört. Sie ist die höchste einer niederen Gattung: dies ist das Urteil,

das die Form des Dramas über den Wert ihres Lebens verkündet. Das Höchste wollte sie für sich erringen und errang es auch; die Freiheit; aber ihre Freiheit war blofs die des Befreit-seins von allen Banden, keine — im letzten Sinne — aus dem Innersten organisch herausgewachsene, also keine mit der höchsten Notwendigkeit identische, keine Vollenderin des Lebens. Ihre Freiheit war die der Dirnen. Sie befreite sich von allem, was stark und von innen bindet, von dem Mann und von dem Kinde, von der Treue und von der großen Liebe. Schwere Opfer brachte sie dafür: sie ergab sich den erniedrigenden kleinen Gebundenheiten, die verkaufte oder für flüchtige Stimmungen verschenkte Liebe in das Leben des Weibes bringt. Schwer empfand sie, was sie verlor und stolz trug sie, was das selbstgewählte Schicksal ihr auferlegte — aber es war dennoch eine Erleichterung des Lebens, ein Entweichen vor seinen am schwersten lastenden Notwendigkeiten. Diese Selbstbefreiung des Weibes ist kein Zuendeführen seiner wesentlichen Notwendigkeit, wie jede wirkliche eines tragischen Mannes, und der Schluß des Dramas stellt die Frage, die der Theoretiker Ernst schon lange vorher gesehen: kann ein Weib für sich und nicht im Verhältnis zu dem Manne seines Lebens tragisch sein? Kann Freiheit ein wirklicher Wert im Leben einer Frau werden?

Der Kern vom Lebenswerk Paul Ernsts ist die Ethik des Dichterischen, so wie die Friedrich

Hebbels die Psychologie des Dichterischen. Und weil für beide die Form zum Ziel des Lebens wird, zu einem kategorischen Imperativ der Größe und der Selbstvollendung, darum wird der eine für einen kalten Formalisten, der andere für einen Metaphysiker der Pathologie gehalten. Während aber das Schicksal von Hebbels Helden das tragisch ohnmächtige Ringen wirklicher Menschen um das Vollendet-Menschliche jener, die in dem Geformten leben, ist, das zu tiefst Problematische also, die psychologisch erlebten Höhepunkte des empirischen Lebens, stellt Ernst diese fertig abgeschlossene höhere Welt als Mahnendes und Weckendes, als Licht und Ziel für den Weg der Menschen hin, unbekümmert um ihr tatsächliches Realwerden. Die Gültigkeit und die Kraft der Ethik ist unabhängig von ihrem Befolgtsein. Darum kann nur die bis ins Ethische reingewordene Form — ohne deshalb blind und arm zu werden — das Dasein alles Problematischen vergessen und es für immer aus seinem Reiche verbannen.



BINDING DEPT. JUN 1 1957

PN
45
L8435
1911
C.1
ROBA

