

DRAMA

PSYCHOLOGIE UND TRAGÖDIE

Der höchste Ehrgeiz eines Dichters muß es sein, zeitlos zu werden, und auf Vollkommenheit kann nur jenes Kunstwerk Anspruch machen, das auch späteren Geschlechtern, denen der Zugang durch eine gemeinsame Zeitstimmung nicht erleichtert wird, etwas zu sagen hat. Diese Wahrheit ist ohne Zweifel von den Modernen oft so gründlich vergessen worden, daß tiefere Geister aus einer an sich berechtigten Opposition in die entgegengesetzte Bestrebung zu verfallen drohen. Denn nicht nur die Form gehört zum vollkommenen Kunstwerk, sondern auch ein energischer Lebensinhalt, der eine intensive und suggestive Wirkung auf menschliche Gefühls- und Sinnenkräfte ausüben kann. Somit muß der Künstler, der schaffen will, zunächst etwas Eigentümliches erlebt haben, und seine gleichsam alleinstehende Besonderheit würde für sich allein auch bei der reichsten Natur nach kurzer Zeit erschöpft sein, wenn nicht aus der umgebenden Welt immer neue Zuflüsse kämen, die zur Aufnahme oder Ablehnung, in jedem Fall zu eindringlicher Auseinandersetzung, zwingen. Darum wird sich eine gewisse Zeitgemäßheit jedem Künstler und vor allem dem Dichter ganz von selbst aufdrängen, und »unzeitgemäß« kann er nur in dem Sinn sein, daß er schlechte und offenbar kunstwidrige Einflüsse des Tages nach Kräften und, wenn es sein muß, feindselig von sich abzuwehren sucht. Dann aber wird er einfach tiefer graben, um jene Mächte und Mütter des Zeitalters zu finden, denen er sich anvertrauen kann, ohne an seiner Seele Schaden zu erleiden. Im schlimmsten Fall wird ihm nichts übrig bleiben, als zunächst einmal sein Zeitalter von Grund aus zu bekämpfen und umzugestalten, gleichsam mit Gewalt sich anzuzwingen, wie es von Euripides bis Richard Wagner schon mancher große und mindergroße Künstler versucht hat. Denn in irgendeinem Sinne dennoch nicht zeitgemäß sein, das bedeutet: nicht lebendig sein und vor der Zeit in die Gruft steigen. Darum wird sich ein aufmerksamer Blick auf die Kräfte der Gegenwart niemals vermeiden lassen, und ein oppositionell gestimmter und mißtrauischer Dichter wird sich im eigensten Interesse zunächst die Frage vorlegen müssen: bin ich an dieser Stelle gezwungen, mich in einen aufreibenden und verzehrenden Widerstand unbedingt hineinzuworfen oder ist eine Einigung und vielleicht ein fruchtbares Bündnis möglich? Diese Frage drängt sich auf allen Kunstgebieten den Schaffenden von heute auf, und für den Dramatiker insbesondere wird es Zeit, sich zu den psychologischen Neigungen des Tages zu stellen.

Die Psychologie gehört recht eigentlich zu den Kräften unserer Tage, und es ist kein Einwand gegen diese Behauptung, wenn festgestellt wird, daß sich bei allen großen Dichtern der Weltliteratur, zumal bei Shakespeare, Psychologisches in Fülle findet. Dann sind es eben Ergebnisse einer ursprünglichen Beobachtung innerer Erlebnisse gewesen, und da der Mensch schon seit der Urzeit ein psychisches Wesen war, so ist es unmöglich, daß nicht schon in jeder seiner allerersten Äußerungen Psychologisches enthalten wäre. Aber die bewußte und methodische Beobachtung von einer fast experimentellen Art, der Versuch, das Triebleben aus einer strengen Ursächlichkeit von Motiv zu Motiv, bis in die kleinsten Verästelungen hinein, zu entwickeln und dem Verstand womöglich restlos alles begreiflich zu machen: eine solche Verwegenheit und ein solches verhältnismäßiges Gelingen konnte nur im Zeitalter einer hochentwickelten Naturwissenschaft und analytischen Methode ermöglicht

werden. Daher ist allerdings »Psychologie« ein Merkmal der modernen Dichter geworden, die sehr wohl wissen, daß sie sich in dieser Beziehung gründlich von ihren Vätern und Großvätern unterscheiden. Wir begegnen im Roman psychologischen Auseinandersetzungen, die nicht immer dem Kunstwerk dienen, und die Gefahr in der Entwicklung des modernen Dramas ist nicht zum wenigsten durch seine Psychologisierung hervorgerufen worden.

Wir müssen zunächst völlig klar über zwei Dinge sein: daß allerdings das Gefühl, wie alles Sterbliche, dem Spiel von Ursache und Wirkung unterworfen ist, daß aber gerade auf diesem Gebiet das Wort des alten Heraklit Geltung behält: Alles fließt. In der Welt der Taten und Zustände dauert es mitunter seine gemessene Zeit, bis aus der Ursache die volle Wirkung herauspringt, weil der schwerfällige Stoff doch nur selten so schnell in Bewegung zu setzen ist, wie ein elektrischer Funke. Wir haben Muse genug, um die einzelnen Haltestellen der Kausalität zu beobachten und anschaulich darzustellen, und unser Material, das Wort, wird uns bei einer solchen Gestaltung gewiß nicht im Stich lassen. Noch viel besser aber ist die menschliche Sprache zur Wiedergabe verstandesmäßiger Vorgänge geeignet. Denn um der verstandesmäßigen Erklärung willen ist sie recht eigentlich geschaffen worden. Der scharfen Härte und einleuchtenden Klarheit des Begriffes kommt das spröde Wort weit genug entgegen, und wird es nur noch von allen sinnlichen Resten gereinigt, so entsteht der tadellose terminus technicus, der zwar nicht den Dichter erfreut, wohl aber den Logiker. Jedenfalls versagt das Wort weder für die Außenwelt noch für die Vorgänge des Verstandes, während es im Bereich des Gefühls notwendig einmal versagen und zu einem hilflosen, manchmal rührend hilflosen Gestammel entarten muß.

Damit will ich gegen die Mutter aller Dichtung, die Lyrik, keinen Einwand erheben oder gegen den Duft und Hauch von Worten, die von einem Naturlaut oder einer traumhaften Stimmung umflutet werden. Nur ist Psychologie eben nicht mehr reine Lyrik, sondern in ihr lebt bewußte Auseinandersetzung, der Drang nach kausaler Ergründung und Darstellung des Gefühlslebens. Und da stellt es sich bald heraus, daß die Ursachen nicht von einer klar umrissenen Art sind, auch nicht von der energischen Bestimmtheit der Logik, sondern daß unzählige flüchtige und überfeine Schattierungen, die fortwährend rastlos in— und durcheinander fluten, sich zu gelegentlichen Ausbrüchen verdichten, die so schnell wirken, daß es fast unmöglich erscheint, die einzelnen Stationen zu verfolgen, wie wir es beim elektrischen Funken immer noch vermögen. Hier findet die Kraft des Wortes ihre Grenze. Mag es noch so sehr überfeinert und vergeistigt werden, der ehrliche Psychologe wird dennoch wissen, daß ihm sein eigentlicher Gegenstand entgangen ist, und daß er, anstatt wirkliche Gefühle in ihrer Ursächlichkeit plastisch darzustellen, einem völlig unklaren Allgefühl verfallen ist. Schon bei Kleist und Hebbel wird diese Gefahr nur durch Gegenwirkungen anderer Art ausgeglichen: bei Kleist durch seinen plastischen Realismus gegenüber der Außenwelt und bei Hebbel durch die mathematische Energie seines Gedankens. Die geschmeidige und flüssige Musik ist allein dem ewig wogenden Strom des Gefühlslebens gewachsen, und wenn sie das Wort zu bescheidenem Hilfsdienst heranzieht, vermag sie eine Psychologie von einer Bildhaftigkeit, Klarheit und Eindringlichkeit zu geben, daß es vom Wortdrama einfach eine Torheit wäre, hier mit dem Zwillingbruder wetteifern zu wollen. Man mag und soll sich sogar mitunter leichte Grenzverletzungen erlauben, um sich des eigenen Besitzes desto froher und stolzer bewußt zu werden. Was darüber ist, ist immer

von Übel und, um mit dem Volk zu reden, der Krug geht eben so lange zum Wasser, bis er bricht.

Als ich den Schicksalsbegriff des Tragikers erörterte ¹, fand ich Gelegenheit, auf die völlig andere und mehr lyrische Art hinzuweisen, wie im Musikdrama das Schicksal empfunden wird. Nicht Überwindung des Schicksals durch eine in ihrem starren Glauben an sich selbst unerschütterliche Vernunft ist das Thema des Musikdramatikers, es wird vielmehr die Dämonie und Unwiderstehlichkeit der Gefühlsmacht gefeiert, die sich durch das wogende und alles verschlingende Triebleben am vollkommensten ausdrücken läßt. Scheinbar also eine gänzliche Auslieferung auf Gnade und Ungnade gegenüber einer vernunftlosen Gewalt, die Selbstvernichtung und Selbstverhöhnung des höheren Menschen, der Verzicht auf den Glauben an Freiheit und Vernunft. In Wirklichkeit triumphiert aber der Menscheng Geist über dieses Furchtbare dadurch, daß er es darstellt und zum künstlerischen Spiel erhebt. Jede Darstellung ist auch Bezwingung, und in diesem Sinn dient das psychologische Musikdrama genau so wie jedes vollkommene Kunstwerk auch der Kultur. Dagegen kann das Wortdrama, das im Übermaß und Gegensatz zu seinen Mitteln fortwährend Psychologie treibt, sehr leicht geradezu kulturschädlich wirken und in Wahrheit den Glauben an Freiheit und Vernunft von Grund aus ruinieren. Wenn der Poet zu stammeln beginnt, wenn die Worte, trotz ihrer Überreife, hilflos schwanken und völlig versagen und dagegen ein Chaos der Vernunft hereinbricht und ein Hexensabbat aller Triebe: dann möchte es schwer fallen, an das gestaltende und schöpferische Vermögen der Menschennatur noch länger zu glauben; dann triumphiert der banausische Skeptiker und der höhnische, anspruchsvolle Dilettant.

Wäre sonst kein Ausweg mehr, um die Psychologie dem Organismus des Wortdramas einzuverleiben, dann müßte nach der vorhergehenden Feststellung allerdings jeder rechte Dramatiker bis in die Fingerspitzen hinein ein Unzeitgemäßer sein, und er wäre zu dem unbedingten und verzehrenden Kampf gegen sein Zeitalter verurteilt. Glücklicherweise kann dieses Äußerste vermieden werden. Zwar darf der psychologische Punkt niemals Ausgangspunkt für einen Dramatiker werden, dem es um das Wesentliche seiner Kunst ernstlich zu tun ist. Die zweite und dienende Stelle jedoch braucht man der Psychologie keineswegs zu versagen, und sie kann alsdann sogar wertvolle Dienste leisten. In »Weg zur Form« von Paul Ernst findet sich eine lehrreiche Konstruktion, die man nur zu Ende zu denken braucht, um auch über das psychologische Problem des Dramatikers zur Klarheit zu gelangen. Ernst stellt der Hebbelschen Judith, einem halb psychologischen und halb geschichtsmetaphysischen Drama, eine andere dramatische Fabel entgegen, die im Grunde das gleiche, tragische Problem behandelt. Eine Jungfrau der belagerten Stadt ist in die Gefangenschaft geraten und hat die Aufmerksamkeit des Feldherrn erregt, der sie zu seiner Lagergenossin erhebt. Dann erfährt sie nachträglich, daß er entschlossen ist, nach der Eroberung der Stadt alle Einwohner unter Qualen hinmorden zu lassen: ihre Volksgenossen, ihre Sippe, ihre Eltern. Um dieses Schlimmste zu vermeiden, ermordet sie den Schlafenden auf dem gemeinsamen Lager, und so tritt, wie in der alten Sage, das vernunftmäßig Politische mehr in den Vordergrund. Dennoch wäre es darum keineswegs nötig, die psychologischen Errungenschaften Hebbels gänzlich preiszugeben. Als Unterstrom und dunkler Rhythmus könnte sehr wohl psychologische Erotik und dumpfe Brunst hineinklingen, wenn nur dieses brandende Meer den starren Felsen der klaren dramatischen Situation nicht hinwegschwemmt. Sie

1 Der nächste Aufsatz

handelt aus einem politischen Motiv, gewiß; aber die geheime Rachsucht und der sexuelle Haß mag dabei auch seine Befriedigung und Rechtfertigung finden. Ohne dieses durch die Situation erworbene gute Gewissen hätte sich der wilde Trieb vielleicht minder kühn hervorgewagt, sondern mit Scheu und Ingrimmsich in sich selbst verkrochen. Ein gänzliches Ertrinken in das Bodenlose und Fließende einer solchen Empfindung ist ausgeschlossen, weil der Dichter nicht aus dem Umkreis der klaren dramatischen Lage herausschreiten wird; und ebensowenig werden wir freilich so tiefe Einblicke in das Treiben der Gefühle gewinnen wie durch die Offenbarung des Musikdramas. Etwas anderes könnte aber gewonnen werden, und vielleicht sogar, wenn der rechte Mann darüber kommt, etwas Größeres. Wir können in dem gegebenen Fall erkennen, wie das Gefühlsmotiv der Sexualität und das Vernunftmotiv der Politik sich letzten Endes, trotz ganz verschiedener Ausgangspunkte, in dem gleichen Ziel begegnen: Vernichtung des feindlichen Feldherrn. Hier also, in der Handlung wird die ursprüngliche Zwiespältigkeit zu einer Einheit; Vernunft und Sinnlichkeit, diese unsterblichen Gegensätze, gehen auf in der Einheit des gleichen Zweckes. In der Hand des rechten Dichters kann diese formale Einheitlichkeit sehr wohl zum Symbol für jene höhere, mystisch—philosophische All—Einheit werden, die wir immerdar erleben und doch niemals sinnlich zu schauen und verstandesgemäß zu erkennen vermögen. Für den Dramatiker und Tragiker insbesondere würde in diesen symbolischen Zeichen zugleich auch der Sieg und die Allmacht der Vernunft verkündet sein. Auch das Vernunftlose, auch das völlig selbständige und chaotisch wogende Gefühlsleben hat der Vernunft gedient, der Rettung einer Gemeinschaft, während es nur sich selbst und seinen verworrenen Zwecken zu folgen meinte. So kann die Psychologie, wenn sie an richtiger Stelle steht, dem Wortdrama und der Tragödie niemals zu einer Gefahr werden, sondern sie dient sehr wirksam jenen höheren Zwecken und dem geheimen Glauben des echten Tragikers: dem Glauben an die Vernunft trotz und inmitten aller Irrationalität des Lebens.

DER SCHICKSALSBEGRIFF DES TRAGIKERS

Seit Hebbels Vorreden und Tagebüchern kann die Erkenntnis nicht mehr verloren gehen, daß Dialektik den Herzschlag der Tragödie bedeutet. Nur möchte ich betonen, daß die Dialektik zuletzt nur als Notbehelf verwendet wird, um ein Mysterium zum Ausdruck zu bringen: die Erkenntnis der Identität inmitten und trotz aller Zwiespältigkeiten des Lebens. Zu diesem Gegensatz und seiner Überwindung gelangt jeder von einem besonderen Gebiet aus: der eine setzt sein Gemüt der Welt entgegen, ein anderer seine Ethik, ein dritter das Lustbedürfnis, und es ergibt sich mancherlei Art von Mystik, durch die doch immer die ursprüngliche und sehr irdische Grundfarbe hindurchschimmert. Der tragische Dichter gelangt zu seinem Zwiespalt und zu seiner Mystik durch die Logik, durch die große Vernunft.

Der leidenschaftliche Drang, die Welt der Vernünftigkeit zu unterwerfen, bricht sich an der Vernunftlosigkeit des Lebens, und es entsteht das Problem, wie man in dieser heillosen Zwiespältigkeit bestehen mag, ohne an dem endlichen Sieg der Vernunft, ohne an der Einheit von Vernunft und Dasein zu verzweifeln. Eine Gefühlsnatur wird sich geradeswegs dem dunklen Rätsel selbst in die Arme werfen und im Nicht—Vernünftigen wie in einer warmen Heimat ausruhen; dagegen fügt sich eine stark ethische Natur dem vorgeschriebenen Gesetz und lernt Demut, Resignation. Der große Logiker aber, der Tragiker, legt die Waffen nicht aus der Hand, sondern kämpft weiter gegen das Vernunftlose, gegen dieses unbegreifliche und ihm ebenbürtige Schicksal. Er weiß, daß er unterliegen muß, und daß an eine Versöhnung mit dem Feind nicht zu denken ist, und doch lebt in seiner Seele weiter jener unerschütterliche Glaube, der Vernunft und Schicksal zu einer Einheit zusammensieht.

Durch dieses besondere Geheimnis des Tragikers schimmert also als Grundfarbe durchaus die Logik hindurch, und es wird sehr nötig sein, daran immer wieder zu erinnern, um sich über das richtige Verhältnis einer echten Tragödie zum Schicksal klar zu werden. In ein knappes Wort gepresst: nur ein Schicksal, das er begreift, erkennt der Tragiker an.

Diese besondere Art des tragischen Schicksals bedingt die zugleich vernunftmäßige und auseinandersetzen- de Form. Dabei kann keineswegs alles Dramatische zu einer Tragödie im strengen Sinne des Wortes beitragen, und dadurch kommt der tragische Dichter in eine eigentümliche Schwierigkeit, weil immerfort fremder Stoff sich anzudrängen und sein eigentliches Thema zu verhüllen droht. Er will nichts weiter, durchaus nichts darüber darstellen, als einzig und allein jene mystisch—dialektische Gleichung: *fatum — ratio*. Nur will er dieses Symbol als Dichter geben, und darum in vielfältigen und besonderen Menschenschicksalen widerspiegeln lassen. Schon dadurch verstrickt er sich in Dinge, die eigentlich mit seinem innersten Wollen nichts gemein haben; zum Beispiel in Psychologie und Erfahrung und epische Fülle der Welt, in das mannigfaltige Farbenspiel des äußeren Lebens. Wenn er aber auch mit Erfolg und dichterischem Können die notwendige Ausscheidung durchzuführen vermocht hat, so wird er, falls er bei seiner Aufgabe bleibt, dennoch dem unberechtigtsten aller Vorwürfe kaum entgehen: dem der Kälte. In Wirklichkeit gibt es auf der ganzen Erde kein leidenschaftlicheres und glühenderes Geschöpf als eben den Tragiker, der freilich, nach einem der gedungenen Gleichnisse von Friedrich Hebbel, sich nicht um den einzelnen

Holztheit kümmern kann, wenn der ganze Haufen flammt. Wohl liebt auch der tragische Dichter seine Menschen, aber nur, wie der Feldherr seine Soldaten: allgemein und nicht persönlich. Aus diesem Grunde findet er schwer bei seinem Publikum Anklang, und sogar Hebbel und Ibsen, diese Halb—Tragiker, mußten und müssen sich zum Teil noch jetzt den Vorwurf gefallen lassen, daß sie der Ofenwärme des Gefühles nichts zu bieten hätten. Dabei waren beide Dichter durchaus nicht im unvermischten Sinn Tragiker, weil sie (auch Hebbel in seiner Praxis) daneben noch ganz andere Bestrebungen psychologischer und ethischer Art entfalteten. Man mag daraus entnehmen, wie es jedem ergehen muß, der mit vollem Bewußtsein nur das Tragische und nichts weiter zu erfassen trachtet. Der scheinbare Ausweg, das Schicksal symphonisch und lyrisch ausklingen zu lassen, würde in Wahrheit aus der Tragödie nur in das Musikdrama hinüberführen.

Man möge mir gestatten, an dieser Stelle eine persönliche Erfahrung vorzubringen, die mir ganz klar zu zeigen scheint, worauf es bei einer Tragödie, wenn sie trotz ihrer unvermeidlichen sogenannten Kälte wirken will, zuletzt allein ankommen kann. In meinem »Peter von Russland« (Verlag von Georg Müller München) habe ich durchaus eine folgerichtige und daher erbarmungslose Tragödie geschaffen, und es war völlig in der Ordnung, daß mir alle, die ihrer Weltanschauungsweise nach dem Tragischen fernstanden, Kälte und Mangel an Poesie zum Vorwurf machten. Ich war zufrieden, daß ich bei jenen anderen, denen das Tragische ein Seelen— und Lebensbedürfnis ist, schließlich die Wirkung erzielte, die ich erzielen wollte. Allerdings ging der eine oder andere nur zögernd mit, fand nicht gleich den Zugang zum Innersten und machte Vorbehalte. Der Grund war der: das geistige Niveau meiner Menschen war nicht sehr hoch, und ihre Seelen waren von beträchtlicher Enge. Das brauchte an sich, vom Standpunkt einer wissenschaftlichen Ästhetik aus, noch gar nicht ein Fehler zu sein, da es mir lediglich auf das Tragische, auf das Nur—Tragische sozusagen ankam. Aber ohne Zugeständnisse geht es in der Flut des Lebens nicht ab, und es trifft sich außergewöhnlich glücklich, daß es in diesem Fall die Tragik nicht mindert, sondern im Gegenteil noch steigert. Wenn um der Menschheit hohe Werte gerungen wird, um geistige und materielle Güter von einem allumfassenden Interesse, dann haben auch die Massen alle Instinkte des Mitgehens, und dem Gebildeten wie dem einfachen Mann aus dem Volke schlägt das Herz dann höher. Auch ist hier, im Mittelpunkt einer Allgemeinheit, die Spannung immer am stärksten und löst sich am heftigsten aus, und es gibt rücksichtslosere Willkür und härtere Gebundenheit als sonst noch außerhalb dieses Mittelpunktes irgendwo in der Provinz. Somit liegt hier gerade Tragödienstoff in Fülle aufgespeichert, und nur darin beruht die Gefahr des Dichters, daß er in einem solchen Kulturkampf Partei ergreift und die Tragödie selbst, das wissende Schicksal und die Dialektik sowie das verhältnismäßige Recht des Gegners darüber vergißt. Dieser Gefahr ist Schiller durchaus erlegen, während Hebbel einen klaren Einblick in das Wesen des Tragischen besaß und sich dennoch in seiner Praxis oft allzusehr vom Mittelpunkt entfernte und in Winkel und Ecken und Einzelschicksale verirrte. Aber die immer noch umfassende Volkstümlichkeit Schillers und die immer noch nicht überwundene vielfache Abneigung gegen Hebbel zeigt, wie der geborene Tragiker, der wirken will, verfahren müßte. Er wählt seine Stoffe aus der Allgemeinheit, wie Schiller, und formt sie mit strengster tragischer Dialektik wie Hebbel. Er weiß, was tragisches Schicksal ist, und verwechselt es nicht mit dem Schicksalsbegriff des Musikdramas.

KLEIST UND DAS DRAMA

Kleist ist der Ahnherr des individualistischen Dramas; er als erster besaß die vielleicht ungeheuerliche Verwegenheit, das ganz und gar Persönliche, ja selbst das Absonderliche und geradezu schon Krankhafte zur Grundlage und zum Lebensatem des Dramas zu machen. Wie allgemein, wie typisch, wie einfach menschlich nimmt sich ihm gegenüber selbst der Überreichtum Shakespeares aus, der doch immer seine Menschen nicht nur als Charaktere, sondern auch als repräsentative Helden und Könige behandelt hat. Wohl weiß auch Kleist, was Heldentum ist, und was es bedeutet, wenn eine führende Herrschernatur einer lautlos horchenden Menge das Richtwort erteilt. Er hat einen Guiskard geschaffen, aber dieser Gewaltige hat die Pest im Leibe, kämpft mit der schrecklichsten aller Krankheiten einen verzweifelten Kampf. Er, vor dem Byzanz zittert, zittert vor dem Feind in seinem Körper; ein Krankheitsfall wird zu einem Heldengedicht und einer Tragödie gesteigert. Überall, in allen Menschen Kleists, offenbart sich dieser berückende Zwiespalt. Penthesilea, die zugleich Königin ist und Mädchen, voll Hoheit und sieghafter Kraft, und doch von innen aus unterwühlt, eine von unheimlicher Krankheit Gezeichnete! Wie so echt volkstümlich wirkt an sich dies Käthchen von Heilbronn, wie traut und bürgerlich, ganz als ein Mädchen aus einer engen und giebelreichen deutschen Handwerkerstadt des Mittelalters. Sie erinnert gewiß an Gretchen und Klärchen, und doch empfand Goethe dieses Traumhafte als »verfluchte Unnatur«. Wieder mündet das Typische in das Mystische und Individuelle.

Jedoch das Seltsamste an diesem Gegensatz: man kann ihn auch umkehren. Gewiß, die Krankheit wühlt in Penthesilea, und doch wie vollblütig gesund, schwellend vor Kraft und in stolzer heroischer Urwüchsigkeit steht die jugendliche Amazonenkönigin vor uns. Und Käthchen, wie klar die von somnambulen¹ Zuständen Heimgesuchte, sie, die schlichte Selbstverständlichkeit, eine holde und einfache Mädchenblume. Es ist hier ein Rätsel, das ganz in der geheimnisreichen Persönlichkeit des Dichters wurzelt. Dieser Nervöse und Unberechenbare, der den Dämonen seiner Phantasien und Leidenschaften hilflos preisgegeben war, könnte gelegentlich an weibische Verfallsnaturen gemahnen. In Wahrheit hat Kleist, bei unzweifelhaften Spuren von Dekadenz, an rücksichtsloser Männlichkeit seine Zeitgenossen und die meisten Dichter vor und nach ihm weit hinter sich gelassen. Zugleich bewährte dieser äußerste Individualist einen fast clanhaften Patriotismus, der in seiner wilden Einfalt an Urzeiten gemahnt, die noch nicht die Einzelnen kennen, sondern nur den Stamm, die Horde. So hat der Zwiespalt, der sein Werk durchzieht, vor allem unerbittlich die Seele des Dichters unterjocht. Mann und Weib von ganz gleichem Riesenwuchs haben in ihm gelebt und miteinander gerungen.

Kleists Stellung zu den Kultur— und Kunstproblemen des eigenen Zeitalters ist durch seine Natur ebenso segensreich, wie verhängnisvoll bedingt worden. Er fand ein Stildrama vor, das sich längst von Shakespeare entfernt und den Griechen genähert hatte. Es lebten aber noch Reste vom Sturm und Drang, und die Romantik begann sich mit Inbrunst in die »Nachtseite der Natur« zu versenken. Lauter Bestrebungen, die einander bis zur Todfeindschaft gegenüberstanden, und das junge Genie hatte sich zu entscheiden, sei es rücksichtslos Partei zu ergreifen, oder nach einer Zusammenfassung zu rin-

1 s. - schlafwandlerisch, nachtwandelnd, mondsüchtig

gen. Wie noch bei jedem großen Dramatiker, waren auch bei Kleist Blick und Seele ganz auf Zusammenfassung eingestellt, und mit einer erstaunlichen Einfachheit ging er zu Werk. Er wollte ein Drama schaffen, das den Stil Shakespeares und der Griechen vereinigte, und wo auch die Nachtseite der Natur vollauf zur Geltung käme, ohne die Notwendigkeit zu würdigen, diese Gegensätze in sich weltanschaulich zu verarbeiten und zu überwinden und dadurch zu einer umfassenden Einheit zu erheben. Denn in seiner eigenen, überreichen, zwispältig—einheitlichen Natur hatte sich doch alles zum Ganzen einer mächtigen Persönlichkeit zusammengeballt; wozu also Philosophie und Theorie anstatt unbekümmert dem Instinkt und Genius zu folgen? So weit er hier überhaupt ein Problem empfunden hat, war es stilistisch—formal: die Frage nach einer zugleich musikalisch—monumentalen und bildhaft—charakteristischen Sprache. Wer nur einige Verse aus Guiskard oder Penthesilea kennt oder die gewaltige Prosa seiner Novellen, der weiß, wie meisterhaft er dieses Problem gelöst hat. Hat aber der dramatische Dichter erreicht, was dem Stilkünstler gelungen ist? Nein, denn die Lösung solcher Aufgabe in dieser Einfachheit war eine innere Unmöglichkeit, vor der auch diese ungeheure Kraft versagte. Nirgends läßt sich dieser Widerspruch in allen Dramen verbergen, wiewohl er zugleich ihren bestrickendsten Reiz ausmacht. Überhaupt darf das Wort »mißlungen« hier nicht betont werden, strömt doch jene rätselhafte Einheit aus seiner Natur in seine Werke hinüber, jenes Unsagbare, wofür es keinen Namen gibt. Er zeigt uns die Vereinsamung eines Gottes und dieses Gottes Sehnsucht, nicht als Allmacht, sondern als Person empfunden zu werden, und doch gelingt es ihm nicht, die mythologische und die übermütig realistische Auffassung des Stoffes in seinem »Amphitryon« zu verschmelzen. Im Prinzen von Homburg war es sicherlich kein Zufall, daß Kleist die somnambulisch visionären Züge am Ein— und Ausgang in die Handlung verwebt hat. Er wollte mehr geben als nur ein ethisch realistisches Drama, welches freilich der Prinz von Homburg dennoch wurde, da jenes Traumhafte sich nicht einfügen ließ und nur ein Aufputz blieb.

Nur vom Standpunkt einer Entwicklung und Zukunft des Dramas rechtfertigen sich alle diese Ausstellungen, die sonst leicht kleinlich erscheinen möchten. Es handelt sich nicht um die künstlerische Bedeutsamkeit der Werke und um die Größe des Dichters. Aber hat er die Grundfrage, die er als erster erkannt hat, auch wirklich gelöst: diese Vereinigung von Shakespeare und der Antike, wie es in der Sprache des Zeitalters hieß? Nein; und die Nachwirkungen Kleists liegen in einer ganz anderen Richtung. Er darf als Urheber des naturalistischen und psychologisch—romantischen Dramas unserer Tage betrachtet werden. Man brauchte nur seine Tiefgründigkeit zum Grundsatz zu machen, wie es zum Teil schon Hebbel tat, und der Weg zu Ibsen war frei. Sein überscharfer, niederländischer Realismus führte über Otto Ludwig¹ hinweg zu Gerhardt Hauptmann. Ibsen und der Naturalismus bedeuteten, wenn auch im engen Umkreis, etwas Neues, zum mindesten eine Vertiefung der Darstellung und Auseinandersetzung sittlicher Fragen. Auch Wagner bot etwas Neues als Fortentwickler von Kleist und der deutschen Romantik. Hat es aber nun noch Sinn, dies Abgeschlossene und Überreife zu übertrumpfen, wie es durch Hofmannsthal, Vollmoeller und andere geschieht, die höchstens in einer Überfeinerung der Sprache und Einzelheiten einen Kleist, Hebbel und Wagner zu steigern vermögen, an deren Höhe sie trotzdem nicht entfernt heranreichen. Dieses »Literatentum« muß zur Inzucht und Blutleere führen. Da zeigt es sich doch als würdigere Aufgabe für die Moderne, das von Kleist fal-

1 Otto Ludwig - deutscher Schriftsteller, † 1856

lengelassene Problem wieder aufzunehmen und davon unsere dramatische Zukunft zu erwarten.

Die drei großen Dramatiker des Altertums haben ihre Menschen als Schattenbilder behandelt, die von einer unsichtbaren *laterna magica* an die Wand geworfen wurden. Ihre Gestalten hatten die Aufgabe, eine tragische Grundempfindung zu veranschaulichen, ein Eigenleben und Eigenwerk jenseits dieser Sphäre hatten sie nicht zu beanspruchen. Anders Shakespeare, der bei aller Tragik seine ursprüngliche Freude an Gestaltung und seine überreiche Märchenphantasie unbekümmert schalten ließ. Er hat oft genug durch die Schicksale seiner Menschen den tragischen Weltlauf dargestellt. Ebenso oft waren diese Menschen nur um ihrer Gegenständlichkeit willen da, und weil der größte aller Charakteristiker seine Kraft einfach spielen ließ, wie es ihm eben gefiel. So wurde er der Gegenspieler der Griechen, und nunmehr kann die Grundfrage, die in Heinrich von Kleist zum erstenmal Leben gewann, genauer ausgesprochen werden: wie ist es möglich, ein tragisches Sinnbild zu geben, das zugleich, in blutvoller Gestaltung und auch um seiner selbst willen ist? Der Ton liegt auf »zugleich«. Es soll eine Einheit werden, ein Ganzes, das, von zwei Seiten aus gesehen, doch in sich selbst immer das gleiche bleibt. An diese Aufgabe darf nur herantreten, wer eine tragische Weltanschauung hat, einen Pan—Tragismus, der sich mit der Wirklichkeit auseinandergesetzt, sie durchdrungen und sich mit ihr vermählt hat.

ZUR GRIECHISCHEN TRAGÖDIE

Schiller hat das ganze Geheimnis der griechischen Tragödie in der äußeren Fabel, im Stoff zu finden geglaubt. Der König Ödipus schwebte ihm vor, dieser gewaltige fünfte Akt, der aus vorangegangenen Ereignissen die erschütternde Schlußfolgerung zieht. Aber zweierlei hat Schiller übersehen: die Glut, Farbenpracht, Bildhaftigkeit der griechischen Tragödie; und dann die althellenische Weltanschauung überhaupt. Diese zweite übersehene Tatsache berührt offenbar das Hauptproblem, da der Tragiker, je energischer seine Weltanschauung in ihm wühlte, desto intensiver darauf ausgehen mußte, sie durch die machtvollste Handhabung seiner Kunstmittel eindringlich zu gestalten. Die Übermacht der Götter über die Sterblichen wollte der hellenische Dichter offenbaren, und er konnte es nur, indem er seine gewaltsamen Götter mit so brennender Glut himmalte, als es immer nur anging. Aber das große, gigantische Schicksal erhob den Menschen, den es zermalnte, und so ergab sich jene Ruhe des Erhabenen, die mitten im rasenden Sturm aller losgelassenen Wirbelwinde der tragischen Leidenschaft die hohe Besonnenheit von Geist und Seelenadel triumphieren ließ, und die den furchtbaren Aufschrei der gequälten Kreatur zu einem gedämpften Wehlaut zügelte: König Ödipus endigt als Ödipus von Kolonos. Auch Euripides kennt im Herakles, Hippolytos und in den Bacchen ein ähnliches Problem mit einem ähnlichen, tragisch—heroischen und unendlich weisheitsvollen Ausklang.

Vielleicht berührt uns dieser Zug im strengen Antlitz der griechischen Tragödie am verwandtesten und am entferntesten zugleich: Familienzüge, die einander entfremdet sind durch die Jahrhunderte, durch die Vermischung mit ganz anderen Bestandteilen. Wir empfinden im Zeitalter der Naturgesetzmäßigkeiten und sozialen Organisationen wie nur jemals, die Schranken der Kraft des Einzelnen, der sich noch ganz anders als in den Tagen eines Sophokles auf sich selbst, auf den ewigen Teil seines Wesens zurückgewiesen sieht. Aber zugleich können wir uns unmöglich jene Übergewalt in der Gestalt von handfesten Gottheiten mit einer Einfalt verkörpert denken, die selbst der Skeptiker Euripides noch aufzubringen vermochte. Selbst als Sinnbilder würden diese hellenischen Gottheiten uns so nicht mehr eingehen: sie müßten von Grund aus umgedichtet und umgewertet werden. Dieses höchste Gebilde der antiken tragischen Kunst kann uns allenfalls eine eindringliche historische Lehre erteilen. Damals hat ein großes Zeitalter in seiner Weise aus der besonderen Art seiner Anschauungen ein tragisches Urproblem gestaltet, eine Schicksalstragödie — seht zu, daß ihr Spätgeborenen mit euren vielleicht reicheren Mitteln ein ähnlich ruhmwürdiges Ziel erreicht. Nachahmung ist undenkbar; aber eine mehr unmittelbare Nachwirkung auf sonst durchaus selbständige Naturen und Zeitalter wäre immerhin möglich und vielleicht sogar erwünscht.

Die griechische Tragödie hat aber auch noch ein zweites Problem entdeckt, das seinem Wesen nach von zeitlichen Einflüssen nur ganz obenhin beeinflußt werden konnte. Der Sache, wenn auch nicht dem Namen nach, war schon den Griechen die unbedingte Moral, die gewaltige Herrschaft des kategorischen Imperativs eine bekannte Tatsache. Sie wußten, daß der Mensch, erfüllt von der Leidenschaft der Sittlichkeit, unweigerlich zur Tragödie verurteilt ist, weil er sein Ziel niemals erreichen kann, sondern sogar leicht nach einer Seite hin verfehlt, während er es auf der anderen zu erfüllen trachtet. Agamemnon tötet seine Tochter aus dem Gefühl, daß er seine Pflicht als Heer-

führer rücksichtslos zu erfüllen hat. Darauf aber verstrickt sich Klytämnestra, zunächst infolge der Wehrlosigkeit ihrer sittlichen Empörung, immer mehr in arge Taten, die ihren Sohn Orest, der das Sittengesetz zu rächen glaubt, zum Muttermord verleiten. Mit großer Folgerichtigkeit durchschauten die Tragiker des Altertums, durchschaute zumal Äschylus die Unentrinnbarkeit des Sittengesetzes, dieses Pfahles im Fleische der Menschheit, dieser mit uns geborenen tragischen Grundfrage. Aber im Gegensatz zu einem großen Dichter unserer Tage, der gleichfalls im kategorischen Imperativ wurzelt — ich meine Henrik Ibsen — waren die Alten weit entfernt davon, das Leben um seiner Gebrechlichkeit willen zu verurteilen oder zu verhöhnen. Sie besaßen nicht nur die unzerbrechliche Härte, auch die göttliche Güte, und der Regenbogen, dieses sanftglühende Bundeszeichen einer erhabenen Versöhnung, erschien wie eine Brücke über Abgründen am düsteren Gewitterhimmel. Über diese Erkenntnis und Empfindung werden wir nicht hinauskommen, solange es eine Menschheit gibt, und es ist freilich klar, daß wir unbedingt das Recht haben, solche Stoffe der griechischen Tragödie, die diese Art von tragischer Auflösung in sich enthalten, durchaus auch als unser Zeiteigentum zu empfinden. Goethe schuf eine Iphigenie, und dem heutigen Dichter läßt sich das Recht nicht bestreiten, auf diesem Wege weiterzugehen. Während die hellenische Schicksalstragödie in ihrer Art etwas schlechthin Absolutes bedeutet, etwas künstlerisch Vollendetes und zeitlich Abgeschlossenes, hat die sittliche Tragödie der Hellenen, trotz aller Genialität der Auffassung, durchaus noch nicht die Möglichkeit ihrer Stoffe zu erschöpfen vermocht. Inzwischen sind zwei Jahrtausende vergangen, die Menschheit hat die Spätantike erlebt und die in sich selbst wühlende Innerlichkeit des Mittelalters, die Renaissance und Shakespeare, und die zerlegende Geistigkeit der Neueren. Wir haben in Psychologie, Charakteristik, Beobachtung und poetischen Ausdrucksmitteln viel zugelehrt, Unermeßliches erobert, und wenden wir unseren Blick zu Äschylus, Sophokles, Euripides zurück, so müssen wir notwendig mancherlei vermissen: eine vertieftere Seelenkunde und einen weiter gespannten Umkreis des Tragischen. Der moderne Dichter würde sich nur selbst schaden, wenn er versuchen wollte, das tragisch—ethische Problem der Alten als solches irgendwie zu ändern. Denn über dieses Problem und seine göttlich einfache Auflösung bei Äschylus hinauszukommen, wäre nicht möglich, und jedes verwegene Unterfangen dieser Art führte geradeswegs in eine unerquickliche Phantastik. Aber in bezug auf Seelenkunde und Charakteristik kann sich der Moderne ruhig und mit Überlegenheit dem alten Stoff selbständig gegenüberstellen. Er mag seine Vorlage vermenschlichen, er kann sie aber auch, wenn er will, naturalisieren, sofern er dadurch den inneren Sinn der alten Fabel nach außen wendet und künstlerisch verkörpert. Diese uralten Stoffe bergen auch für den modernen Dichter in sittlich—seelischer Beziehung noch eine Fülle von Möglichkeiten. Dem Dichter unserer Tage darf hier ein Wettkampf mit den Hellenen gestattet werden; vielleicht sollte man ihn sogar dazu ermutigen. Wichtiger aber wäre es, der althellenischen Schicksalstragödie etwas Ebenbürtiges aus der modernen Weltanschauung entgegenzustellen. Dieser Weg führt freilich nicht über Äschylus und Euripides, sondern fordert unsere völlige Selbständigkeit.

SOPHOKLES

Sophokles ist kein Dramatiker im modernen Sinne des Wortes. Man kann und muß es sogar mit Schärfe aussprechen, daß das Drama dem ganzen Altertum als Kunstgattung unbekannt geblieben ist und erst in der Renaissance zur Welt kam. Ein Drama ist eine aus dem tätigen Willen von Personen sich ergebende, rasch fortschreitende Handlung, die auf gewissen Höhepunkten momentan ausruht, um gleichsam Atem zu schöpfen. Sophokles gibt uns aber nur solche Höhe— und Ruhepunkte, allerdings in einer rhythmisch—architektonischen Steigerung. Er beeilt sich durchaus nicht, weiter zu kommen, sondern verweilt, um den lyrisch—menschlichen Gefühlsgehalt der jeweiligen Situation möglichst allseitig auszuschöpfen. Der Chor mit seiner zurückblickenden Lyrik und der epische Botenbericht, sowie auch die langen Wechselgespräche zwischen Einzelperson und Chor sind daher für ihn keine Fesseln wie für Euripides, sondern hochwillkommene Mittel seiner lebendigen Formgestaltung. Am deutlichsten ist diese sophokleische Technik an seinem Meisterwerk »Elektra« zu studieren. Eben erst haben sich Elektra und Klytämnestra im Wechselgespräch gegenübergestanden, und die eine von ihnen hofft glühend auf die Rückkehr des Orestes, vor der sich die andere fürchtet. Auf diese erste Stimmungs— und Gefühlssituation folgt sofort die zweite, die einen vollständigen Umschwung bedeutet. Der Bote erscheint und erzählt den angeblichen Tod des Orestes. Hierbei bleibt der Dichter so lange wie nur irgend möglich stehen, so daß man nach modernen Begriffen sagen würde, die Handlung geht nicht weiter. Schon der Bericht selbst über den Wagensturz in der Arena ist zwar von selten erhabener Schönheit, aber so völlig herausgebornen aus urepischer Anschauungs— und Erzählerfreude, daß er sich in einem wirklich dramatischen Werk kaum behaupten könnte. Es folgt weiter die Totenklage und das lange Gespräch zwischen Elektra und dem Chor, wobei die große Menschlichkeit des Dichters das Weh der Verlassenen ergreifend zum Ausdruck bringt. Endlich aber ist diese Situation ausgeschöpft, und sofort weiß die Treffsicherheit des großen Formkünstlers einen neuen Stimmungsumschlag vorübergehend herbeizuführen. Chrysothemis kommt vom Grabe des Vaters, wo sie abgeschnittene Locken gefunden hat, und voller Jubel meldet sie der Schwester, daß Orestes zurückgekehrt sei. Ein Kontrast von gewaltiger Wirkung, der an das Herz greift. Die weiteren Bestandteile, der Konflikt zwischen den Schwestern und der starre Entschluß der Elektra, selber die Rachepflicht zu übernehmen, variieren nur in neuer Tonlage das gleiche Thema einer Verzweiflung, die ihren Höhepunkt erreicht, wenn Elektra die Urne mit der vermeintlichen Asche des Bruders in der Hand hält. Nun endlich erfolgt der gewaltige Umschwung, sozusagen die Auferstehung des Toten, der Ausbruch eines machtvollen Glücksgefühls. Dabei bleibt im technischen Sinne eine leise Komik, die der Dichter selbst deutlich herausgeföhlt hat. Offenbar ist es unzweckmäßig, wenn sich die Geschwister zu lange unterhalten, da sie jederzeit von ihren Feinden überrascht werden können, und höchste Eile not tut. Das muß sogar Orestes selbst der Schwester sagen, und trotzdem verharret der Dichter in Ruhe bei dieser Szene, bis er sie lyrisch erschöpft hat. So wenig kam es ihm auf Dramatik im modernen Sinne an, so sehr alles auf die rhythmisch—architektonische Steigerung der Gefühlsstimmungen nach Art des Musikers, und das gewaltige »Triff noch einmal« der Elektra bei Ermordung der Mutter wirkt nur deshalb nicht abstoßend, weil wir es mehr als letz-

te Steigerung eines Rhythmus, denn als Äußerung eines Charakters empfinden. Im ganzen aber beruht die Wirkung des Werkes gerade darauf, daß der Rhythmus seiner Architektur sich mit seinem menschlichen Gehalt zu restloser innerer Einheit zusammengefunden hat. Diese Menschen handeln zwar nicht oder nur sehr wenig, während ihr Erleiden der eigentliche Inhalt der Dichtung bleibt. Aber sie sind voll starker und natürlicher Empfindung und ertragen mit stolzer Hoheit ihr Schicksal. Es ist in ihnen eine zwar spröde, aber ausgeglichene Menschlichkeit, die offensichtlich aus der Seele des Dichters kommt und ihm die vollkommene Sicherheit seiner Form gewährleistet. Es ist wahrlich erstaunlich, wie er zwischen Chor und dramatischem Dialog und zwischen lyrischen und epischen Elementen die Wage in völligem Gleichgewicht zu halten vermag, ohne auch nur im allerentferntesten einem äußerlichen Formalismus zu verfallen. Das Wunder einer großen Kunst und eines großen Menschen.

Alle anderen Dramen des Meisters zeigen durchaus immer die gleiche rhythmisch—architektonische Kunst, die mit moderner Dramendichtung nichts gemein hat. Wie charakteristisch, daß im Ajax und in der Antigone der Untergang der Helden dieser Dichtungen im Eingang steht, während wir heute aus solchem Stoff eine Charaktertragödie gestalten und die Katastrophe der Persönlichkeit an den Schluß legen würden. Dem Athener aber kam es ganz und gar nicht auf den Charakter an, sondern auf den Rhythmus, nicht auf die Tat mit ihren Folgen, sondern auf das Erleiden und auf die Verkündigung des über den Menschen waltenden Göttergebots. Auch der Ödipus, so sehr er äußerlich als Tragödie erscheint und darum auch von den Modernen mißverstanden wurde, gibt weiter nichts als ein rhythmisches Crescendo von wechselnden Gefühlserlebnissen, wobei freilich die große Kunst des Dichters hier fast schon als Virtuosität erscheint. Auch im Ödipus muß der Mensch nur leiden, und zwar in der krassesten Form, wenn uns freilich auch der Schicksalsglaube des antiken Menschen verloren gegangen ist, und wir darum dieses Schicksal als äußerlichen Apparat empfinden. Mir will scheinen, daß hier der Dichter letzten Endes, trotz seiner Kunst, nur noch historisch auf uns wirken kann, während die anderen fünf Meisterdramen auf einer dauernd menschlichen Grundlage beruhen und nur einer Einfühlung in ihre Form bedürfen, um zwar nicht dem modernen Zuschauer vor der Bühne, wohl aber dem modernen Leser noch völlig zugänglich zu sein.

Dagegen ergibt die Erkenntnis eben dieser sophokleischen Form mit unabweislicher Klarheit, daß der moderne Dramatiker ihm nicht mehr folgen kann. Es wäre allzu einseitig formuliert, wenn man sagen wollte, daß Shakespeare dazwischen steht, da eine gewisse Loslösung der dramatischen Kunst von Shakespeare unerläßlich erscheint. Wohl aber steht ein für allemal der autonom gewordene menschliche Wille dazwischen, der sich seiner Herrlichkeit und Selbstverantwortlichkeit bewußt geworden ist, und der nicht passiv leiden, sondern handeln will, selbst wenn aus der Tat das Leiden sprießt. Damit ist aber gegeben, daß wir in der dramatischen Form dramatische Handlung erwarten, und daß wir jenen embryonalen Urzustand, der zugleich und in gleicher Weise Lyrik und Epik in sich enthält und den Charakter kaum andeutet, nicht mehr vertragen können. Die Differenzierung hat begonnen, und es ist Torheit und Romantik, sie rückgängig machen zu wollen. Wohl streben jetzt einige von uns mit starker Leidenschaft zu der Tragödie hin, die eine geschlossene strenge Form erfordert. Aber diese Form ist einfach das konzentriert Dramatische, die noch intensivere, noch durchschlagendere dramati-

sche Handlung, die Gipflung der ganzen modernen Entwicklung seit der Renaissance und daher der vollkommene Gegenpol zum antiken Drama.

Trotzdem läßt es sich begreifen, warum die sophokleische Dichtung gerade in unseren Tagen die Geister wieder in ihren Bann zwang und zu naheferndem Kampf anspornte. Einmal erwachte mit dem Bedürfnis nach der Tragödie auch die Sehnsucht nach einer geschlossenen Form, die in natürlicher Sehtäuschung mit der des Sophokles verwechselt wurde. Vor allem aber besitzt gerade unsere Zeit, wie kaum jemals eine vor ihr, die Fähigkeit, den Rhythmus vergangener Kulturen und Kunstwerke in sich aufklingen zu lassen, und das mußte auch der griechischen Tragödie zugute kommen.

Von da bis zum Versuch einer freischöpferischen Neubildung war kein weiter Schritt mehr, und wir haben die Hofmannsthalianer nach der Palme ringen sehen und wir haben es erlebt, wie im Zirkus Schumann Spree—Mykene Beifall klatschte. Trotzdem mußten der Meister und seine Jünger vollkommen scheitern, da es ihnen zwar nicht an einer wollüstig—schmiegsamen Wortkunst fehlte, wohl aber an dem stolzen Ethos und der apollinisch ehernen Härte des alten, großen Atheners, den sie zu Farbenflecksymphonien entwürdigten. Dagegen ist unter den Dichtern der Gegenwart Paul Ernst mit seiner »Brunhild« jenem edlen und großen Rhythmus der Vorzeit, den er aus seiner Seele neu erschuf, weitaus am nächsten gekommen. Was sich gegen dieses Stück einwenden läßt, läßt sich auch gegen das griechische Drama einwenden, das bei alledem ein Besitz der Kultur Menschheit bleibt. Freilich müssen wir uns, nachdem wir es wieder innerlich erlebt haben, klar darüber sein, daß es Abschied zu nehmen gilt. Sophokles gehört der Ewigkeit an, aber nicht unserer nächsten Zukunft.

ZUR KRITIK DES MODERNEN DRAMAS

Ohne einen Willenskonflikt gibt es kein Drama, keine dramatische Wirkung. Mag noch so viel dichterische Schönheit von lyrischer oder erzählender Art in einem Dialog aus fünf Akten enthalten sein, so wird dennoch der entscheidende und schlechthin überwältigende Eindruck ausbleiben, wenn nicht ein Kampf zwischen mindestens zwei willensgewaltigen Gegnern (es kann der eine dieser Gegner unter Umständen eine Institution anstatt einer Person sein) dargestellt wird, und zwar in seinem ganzen Ablauf, vom Beginn bis zum folgenrichtigen Ende des Sieges oder der Niederlage. Wo in einer dialogisierten Dichtung der Wille fehlt oder in den Hintergrund gedrängt ist, da bleibt irgend etwas tot, von einer ungelösten Starrheit, und zwar nicht nur für den Zuschauer im Theater, sondern unbedingt auch für den Leser. Ich kenne in dieser Beziehung eigentlich nur eine Ausnahme: Ibsens »Peer Gynt«, der aber im Grunde in Einzelszenen von poetischer Schönheit zerfällt, die durch eine gewisse satirische Phantastik wirken. Schwerlich wird ein ernster Leser diese Dichtung in einem Zug zu Ende genießen können, wie es beim Drama das Natürliche ist. Oder sage ich damit schon zuviel? Möglicherweise überschätzen wir Literaturgenießer von Beruf den Eindruck gewisser Dichtungen, die unseren besonderen Problemen und Liebhabereien entgegenkommen, auf die Seele des nicht literarischen, aber dennoch vollwertigen Kulturmenschen, der allein als das ideale Publikum und die letzte Instanz für den Wert der künstlerischen Hervorbringungen gelten darf. Dieser vollkommenste und zugleich durchaus naive Kritiker wird wahrscheinlich von »Peer Gynt« nur eine sehr problematische Wirkung verspüren, trotz aller dichterischen Schönheiten. Eine viel problematischere jedenfalls als vom »Faust«, wo immerhin ein gewaltiger Wille waltet, der alle Grenzen sprengt, auch die des dramatischen Kunstwerkes, aber seine natürliche Äußerungsform im Dialog findet, der von allen Mitteln der Dichtung fast allein die Möglichkeit gewährt, Willenskämpfe zur Entladung zu bringen.

Nun hat aber jeder Wille — auch der sogenannte blinde, der seine Zeit mehr ahnt als weiß — immer etwas Verstandesmäßiges an sich. Denn er führt eine Handlung aus, sucht irgend etwas zu erreichen — und wäre es das Unerreichbare — und dadurch kommt Planmäßigkeit in alle seine Kundgebungen, und wäre es auch eine verworrene Planmäßigkeit. An der innersten Beschaffenheit dieser Seelenkraft wird dadurch gewiß nichts geändert, daß sie sich gelegentlich und sogar meistens nur in unvollkommener Weise entfaltet. Daher bleibt der Satz zu Recht bestehen, daß zum Wesen des Willens Zielstrebigkeit gehört, die sich immer im Laufe der Zeit zur Zielbewußtheit zu klären trachtet. Dadurch entsteht ein manchmal geheimes, manchmal auch eingestandenes Bündnis zwischen Willen und Verstand. Denn nur durch eine Reihe von Handlungen kann sich der Wille auslösen, und diese Handlungen müssen sich irgendwie selbst einen Zweck setzen, weil sie sonst überhaupt nicht zur Entfaltung kämen. Natürlich ist das Verhältnis zwischen Willen und Logik nicht immer ungetrübt, sondern wird durch Gegensätze verwirrt. Aber nur durch dialektische Gegensätze innerlich trotz alledem zusammengehörender Mächte.

Ganz andere Gesetze herrschen im Reich der Gefühle. Hier gibt es keine Vernunft und Planmäßigkeit, sondern es wirkt unter Umständen die bare Unvernunft mit unwiderstehlicher fatalistischer Gewalt. Wer kann etwas gegen

seine Liebe oder seinen Haß? Man mag höchstens durch Klugheit und Willenskraft diese und ähnliche Empfindungen in Schranken halten und vor der Welt verbergen, aber man kann sie nicht ausrotten. Zugleich aber wachsen hier die Wurzeln jeder echten Lyrik: »Gefühl ist alles.« Darum ist sie auch schlechtweg irrationale Kunst, und der vollkommene Lyriker hat immer irgendwie die Sehnsucht, ganz nur Ausdruck des Allgefühls zu werden, Willen und Vernunft und ähnliche Kräfte auszuschalten oder durch Unterjochung unter die Empfindung zu zersetzen. Darum sind Lyrik und Drama letzten Endes Gegenpole unter den Formen der Dichtung, die sich im Epos neutralisieren können, sonst aber abgesondert bleiben müssen, wenn sie nicht in ihrem innersten Wesen geschädigt und um ihre eigentümlichsten Wirkungen gebracht werden sollen.

Unser gegenwärtiges Geistesleben ist von mehr lyrischer als dramatischer Art, was damit zusammenhängen mag, daß in der Übung des Tages der Wille den Strebern anheimgegeben scheint. Vielleicht hat diese Tatsache auch andere Gründe, an ihrem Bestand ist nicht zu zweifeln. So ist das lyrische oder neuromantische Drama entstanden, das nichts weiter ist, als eine durch die dramatische Form im Innersten geschädigte Ballade oder Romanze in fünf Akten. Das Wesentliche dieser Dichtungen beruht darin, daß der Wille vollständig ausgeschaltet ist. Sobald man bei einer der handelnden Personen auch nur eine halbwegs ungebrochene Entschlußkraft vorauszusetzen wagt, stürzt das Ganze zusammen und offenbart sich als das, was es ist: — als ein Kartenhaus. Ein lyrisches, ein irrationales Drama ist und bleibt eine Unmöglichkeit, weil ihm der Herzschlag alles Dramatischen, ein ernst zu nehmender Willenskonflikt, ein für allemal abgeht. Um es noch einmal mit aller Schärfe auszusprechen: Lyrik und Dramatik, Gefühl und Wille sind Gegensätze, die sich höchstens durch bedingungslose Unterordnung des einen Teiles unter den anderen ausgleichen lassen. Eine Gleichstellung aber oder ein Ersatz ist vollkommen ausgeschlossen, und darum ist das lyrische oder neuromantische Drama von heute ein Unding.

Der Gegensatz muß in seiner ganzen Tiefe und selbst Einseitigkeit betont und festgehalten werden. Allerdings ist es heute leider nicht überflüssig, darauf hinzuweisen, daß es sich bei der Menschennatur nie um rechnerische, sondern um lebendige Gegensätze handelt. Keine Seelenkraft kann völlig ausgeschaltet werden und vor der andern verschwinden wie der Schnee vor der Sonne. Sondern es wird um die Rangordnung gekämpft und der Satz des Evangeliums erhärtet, daß man nicht zweien Herren zugleich dienen kann. Im Drama herrscht der Wille und dient das Gefühl, während gegenwärtig durch eine Art von Sklavenrevolte das Gefühl, sogar der Trieb, auf den dramatischen Thron erhoben wurde. Daß dieses Unternehmen, wodurch freilich die dramatische Dichtung ruiniert wurde, bis zu einem ziemlichen Grade gelingen konnte, ist jener lebendigen Verflechtung aller Kräfte der Menschennatur zu verdanken, die oft psychologische Sehtäuschungen zu erwecken vermag. Wäre der Wille *nur* ein Gegensatz zum Gefühl im Sinne einer vollkommenen Ausschließung, dann hätte sich wohl kein Mensch über die Unmöglichkeit einer auf den bloßen Trieben aufgebauten Dramatik auch nur einen Augenblick getäuscht. Aber es gibt keine Willensäußerung, die nicht zugleich von einer Gefühlsregung begleitet und manchmal durchflutet würde. Nicht jedem ist die Erkenntnis gegeben, daß es sich hier eben nur um ein begleitendes Nebenmoment handelt, und es wird darum von vielen für die Hauptsache gehalten. Ich greife nur die vornehmste psychologische Erscheinung heraus, die vollkommen für alle anderen gelten kann und das dramaturgische Problem hinrei-

chend durchleuchtet. Der Berserker, der sich mit hoch erhobenem Zweihänder in das dichteste Kampfgewühl stürzt und über die Leichen gefallener Feinde immer tiefer in den Menschenknäuel hineindringt, ist ohne Zweifel auch von einem instinktiven Willen beseelt: Vernichtung des Feindes, und er kennt ungefähr auch das Mittel, dieses Ziel zu erreichen: Kampf auf Leben und Tod! Aber bereits ist bei ihm die wohlbekanntere Verwechslung eingetreten, daß das Mittel zum Selbstzweck wurde. Der Wille ist zum Willensrausch geworden, zu einem bloßen Muskelgefühl, zu einer Trunkenheit und Rauflust um ihrer selbst willen, zu einem blinden Trieb und einer schier bewußtlosen Raserei. Dieser Landsknecht, oder besser dieser Degen und Held wird in der Schlacht gute Dienste leisten; aber nicht *er* wird sie gewinnen, sondern sein Feldherr, der das Ziel im Auge behält und danach seine Maßnahmen bestimmt. Selbstverständlich kann man mit dem Verstand allein, ohne ein gewisses Maß von Kampfgeist und selbst Kampfrausch, kein großer Anführer sein, kein Mann der raschen Entschlüsse und der rücksichtslosen Tatkraft. Aber nicht nur rücksichtslos, sondern auch zweckmäßig muß seine Energie sein, und der blinde darf den klarblickenden Willen allerdings unterstützen, ohne ihn darum zu überrennen. So erschließt dieser Vergleich und Gegensatz zwischen dem Feldherrn und dem kühnen Schlagetod tatsächlich auch den Wesensunterschied zwischen dem Willen und dem Willensrausch, der bereits eine ganz andere Seeleneigenschaft darstellt und in das Reich der Triebe fällt. Der Willensrausch in allen seinen Formen gehört daher der Lyrik an, wenn ihn auch der Dramatiker mit weiser Kunst mitklingen lassen darf, um seine strenge Linie mit etwas Musik und Rhythmus zu beseelen. Darin beruht zum Beispiel das Geheimnis Shakespeares. Bei Kleist halten sich Wille und Willensrausch noch ungefähr die Wage, so daß seine dramatische Schlagkraft dadurch zwar noch nicht vernichtet, immerhin aber bereits erschwert wird. Dagegen erscheint es als der große Irrtum Hebbels, an die Stelle des Willens den Willensrausch gesetzt zu haben, wodurch er der Ahnherr des heute noch spukenden neuromantischen Dramas geworden ist. Der tiefere persönliche Grund für diesen Irrtum entsprang dem Umstand, daß Hebbels eigentliche Begabung die eines großen Balladendichters gewesen ist, der durchaus Dramatiker sein wollte. Dieser Zustand ist auch noch bei manchem modernen Dichter deutlich zu beobachten.

Somit scheint jede Irrationalität aus dem Drama verbannt zu sein, da diese Kunstgattung durchaus auf dem Willen beruht, auf einer Seelenkraft, die an das Bewußte und Rationale zum mindesten angrenzt und den Gegenpol zu dem phantastischen und rätselhaften Reich der Gefühle bedeutet; es läßt sich auf den ersten Blick in der Tat nicht absehen, wie in das Drama ein geheimnisvolles und sozusagen unvernünftiges, also ein irrationales Element überhaupt noch eindringen könnte. So aber käme man zu einem sehr ungünstigen Urteil über den dichterischen Wert des Dramas, das dann weit hinter Epos und Lyrik zu stehen käme. Denn ein Gran von Unvernunft oder besser von Rätselhaftigkeit gehört nun einmal zum Wesen der Poesie, und wenn im Willen nichts davon enthalten wäre, dann müßte der Willensmensch für den Dichter vollkommen ausscheiden und dem prosaischen Beobachter und Seelenforscher zur schriftstellerischen Behandlung überlassen werden. Aber es gibt in der Tat einen Punkt, wo der Wille zum Unverstand wird, soll heißen über den Verstand hinaus— und in eine höhere Vernunft hineinwächst. Ich habe dieses interessante, mehr dynamische als psychologische Problem einmal in die Formel zusammenzufassen versucht: »Ein Napoleon kann kein Louis Philippe sein.« Wenn er seinen Frieden mit den Verbündeten geschlos-

sen und ein zu seinen früheren Grenzen heruntergekommenes Frankreich als liberaler Kaiser übernommen hätte, so wäre für ihn die Möglichkeit, sich zu behaupten und eine Dynastie zu begründen, keineswegs unbedingt ausgeschlossen gewesen. Jedenfalls lagen für eine rein verstandesgemäße Erwägung die Verhältnisse immerhin so, daß er es auf einen Versuch ankommen lassen durfte, während ihm im anderen Fall der Untergang gewiß war. Nur hätte er kleiner und zahmer werden und seinen Willen abspannen und verstümmeln müssen. Der Willensmensch hätte unter der Bedingung, nicht mehr zu wollen, friedlich weiterleben können. Darauf konnte die Antwort nur lauten: »Lieber sterben!« Besser ein Ende mit Schrecken, ein nochmaliges gewaltiges Aufflammen der ihm eigenen Lebenskraft in einem großen Zusammenbruch, als ein langsames und kümmerliches Verglühen der Funken in der erstickenden Asche. Man sieht deutlich, wie wenig eine solche Empfindung noch mit dem Verstande zu tun hat, wie vernunftlos und zugleich wie vernunftvoll sie ist. Sie steht auch dem Reich der Triebe unendlich fern, da sie gerade über den Selbsterhaltungstrieb und das Lebensgefühl mit einer überlegenen Gleichgültigkeit zur Tagesordnung übergeht. Es ist hier die höchste Entfaltung menschlicher Freiheit, die wir kennen, die einzige Überwindung des Todes, die unserem Geschlecht beschieden ist. Auch hierbei findet ein unendlicher Gegensatz zu der Welt der Gefühle statt. Gefühle überfallen uns oft ohne Sinn und Grund, wenn wir am liebsten von ihnen verschont blieben, und gehen ebenso plötzlich, ob auch unser Herz danach schreien mag, sie festzuhalten: das ist die Irrationalität, das Rätsel, das Geheimnis und die Unheimlichkeit der Naturkraft, mit der der Dramatiker nichts anzufangen vermag. Dagegen ist der Wille unser treuer Gefährte, das Schwert an unserer Seite. Den Willen können wir festhalten und gegen eine Welt behaupten, und wenn sein Bruder, der Verstand, ihn verläßt, und wenn die Naturtriebe sich gegen ihn und uns empören: wir behaupten ihn dennoch auch gegen den Verstand und die Natur und überwinden mit ihm sogar den Tod. Das ist die unvergleichlich stärkere Irrationalität der Vernunft, die allein im Drama herrschen darf, und die sich am vollkommensten in der strengsten Form des Dramas, in der Tragödie offenbart.