515
A8
75
923

WILLY HAAS

*

DAS SPIEL MIT DEM FEUER

*

VERLAG DIE SCHMIEDE

THE
UNIVERSITY
OF CHICAGO
LIBRARY

WILLY HAAS · DAS SPIEL MIT DEM FEUER

DAS SPIEL MIT DEM FEUER

PROSASCHRIFTEN

VON

WILLY HAAS

BERLIN 1923 / VERLAG DIE SCHMIEDE

INHALT

I. Sinnbilder und Traktate: Seite

Die Chimäre ... 9
Helena in Ägypten ... 14
Impromptu Pastoral ... 21
Eifersucht ... 33
Wertherfieber ... 37
Über einen anderen Selbstmord ... 42
Geheime Wissenschaften ... 46
Der antike Friede ... 54
Das Spiel mit dem Feuer ... 60

II. Zur Biographie der Koexistenzidee:

Deutschland-Frankreich ... 73

III. Glaube, Tradition, Dichtung:

Der Dichter des männlichen Jahrhunderts ... 93
Der Dichter des ahasverischen Problemkreises ... 111
Zur dichterischen Morphologie des Selbsthasses (Der Fall Rudolf Borchardt) ... 138

IV. Die Gestalt des Menschen im Film:

Der Filmdichter ... 151
Die Unmöglichkeit des dramatischen Films ... 159
Einwände gegen Chaplin ... 174
Biologisches zur Filmtechnik ... 177
Sprechbühne und Lichtbildbühne ... 179

I.
SINNBILDER UND TRAKTATE

DIE CHIMÄRE

„Der Schwanz der Chimäre ist
länger als sie selbst ...."
(Baudouin, Absonderliche Tier-
gattungen, 1629.)

I. Die Chimäre

Parwinckel ist eine Stadt, in der es nur Lehmanns gibt, numerierte Lehmanns. Kein anderes Lebewesen.

Lehmann Nro. 7385 ging am 14. Januar 1968 um 10 Uhr abends aus dem Wirtshaus nachhause. Der Asphalt war feucht, es hatte vorher geregnet. Eine einsame Gaslaterne beleuchtet die Szenerie.

Um die Ecke, vom Quai des nahen Kanales her, bog eine dunkle Gestalt. Jetzt war sie im Lichtkreis der Gaslaterne. Sie war so groß wie ein ausgewachsenes Kalb, hatte ein glattes, dichtbehaartes Fell wie eine Beutelratte, den Kopf eines Hammels, gutmütige Schafsaugen, und kroch mühsam und schwerfällig auf vier ganz kurzen Beinchen mit langen Krallen. Es war die Chimäre.

Lehmann 7385 schrie entsetzt auf, schloß die Augen, knallte mit geschlossenen Augen seine Repetierpistole sechsmal ab. Die Chimäre, schwer verwundet, kroch mühsam zum Kanal zurück, plumpte ins Wasser. Lehmann wurde zwei Stunden später ohnmächtig auf dem Pflaster aufgelesen. Er war wahnsinnig geworden. Ein Schlagfluß, infolge des Schreckens, hatte den größten Teil seines Gehirnes lahmgelegt.

Die schwerverwundete Chimäre schwamm mit der Strömung den Kanal hinab, dem Flusse zu.

Das ist die Geschichte der Chimäre. Jetzt kommt der Schwanz, der bekanntlich länger ist als sie selbst:

II. Die Stimme der exakten Wissenschaft

(„Parwinckler Generalanzeiger", 15. Januar 1968.) „Ein merkwürdiger Fall von Amoklaufen ist hier beobachtet worden. Herr Lehmann No. 7385 schoß gestern abend ohne ersichtlichen Grund in einer menschenleeren, unbewohnten Straße etc. etc. . . . Soviel man aus seinen lallenden, bruchstückweisen Äußerungen entnehmen kann, scheint der Arme von Halluzinationen gequält zu sein. Die Ärzte stellten unheilbare Geistesumnachtung fest. Der Bedauernswerte wurde in die städtische Irrenanstalt gebracht. Bis auf einige zerschossene Fensterscheiben ist kein Schaden entstanden . . ."

— — — — — — — — — — — — — —

Infolgedessen gelangte die schwerverwundete Chimäre völlig ungehindert vom Kanal in den Strom und schwamm stromabwärts dem Meere zu.

III. Ein Dichter und ein Denker

(Ort der Handlung: im Kaffeehaus.) Dichter: Haben Sie die Zeitungsnotiz gelesen? Mir kam ein verrückter Einfall: wie, wenn es diese Chimäre, die Lehmann 7385 gesehen haben will, wirklich gäbe? Verrückt, ich weiß. Aber sympathisch! Sie wäre der Beweis, daß es Wunder gibt. Ein Symbol des Irrationalen. Eine Metapher für die Intuition. Eine Legitimation des übersinnlichen dichterischen Schaffens. Das Débacle des Rationalismus und der Wissenschaft. Ich glaube an ihre Existenz. Aus Gründen der Selbsterhaltung, des Prinzips. Auch wenn es sie nicht gibt.

Denker: Ich glaube nicht an ihre Existenz. Auch wenn es sie gibt. Die Regel, das Gesetz ist wirklicher als die Wirklichkeit. Das Gesetz ist das Wunder — — niemals die Ausnahme, die Durchbrechung des Gesetzes! Auch das Irrationale ist nur im Gesetz existierend, niemals in der Ausnahme, in der Negierung des Gesetzes! Kennen Sie Spinozas Gottesbeweis? „Das Wunder" wäre der Fehler Gottes, des Unfehl-

baren, denn Gott ist das Gesetz, das er gegeben. Deshalb gibt es „das Wunder" nicht. . . . .

Dichter: Sie verzeihen — aber da steckt ein Fehler. Sie stellen das Rationale um eine moralische Rangstufe höher, als das Irrationale — denn Sie beziehen das Irrationale doch in das Rationale ein. Gesetzt nun, es gäbe die Chimäre wirklich (— woran ich ja im Ernst nicht glaube —), so müßten Sie etwas Rationales, Wirkliches, Körperlich-Existierendes dialektisch ausradieren, um Ihre Welt weiter zu behaupten. Diese Fiktion aber wäre selbst etwas Irrationales, eine Chimäre. . . .

Denker: Und Sie brauchen etwas Rationales, Körperlich-Existierendes, um Ihren Irrationalismus, Ihre Chimäre zu beweisen. Auch ein Widerspruch! . . ." (und so weiter, zwei Stunden.)

— — — — — — — — — — — —

Denker: Wir wollen feststellen, worin wir uns einig sind, und damit die Debatte schließen: einig sind wir uns, daß die wirkliche Existenz der Chimäre gleichgültig ist. Denn Sie nehmen ihre Existenz an, auch wenn es sie nicht gibt, und ich leugne sie, auch wenn es sie gäbe. Kommen Sie, jetzt trinken wir in der Bar noch einen Kornbranntwein auf die Chimäre und dann gehen wir nachhause!

Dichter: Gemacht! Prosit!

— — — — — — — — — — — —

Währenddessen war die schwerverwundete Chimäre aus dem Strom ins Meer gelangt. Dort verendete sie an ihren Wunden . . . .

IV. Erleuchtete Minute der sterbenden Chimäre

Ich sterbe, weil es mich nur einmal auf der Welt gibt. Gäbe es mich tausendmal, so wäre Lehmann nicht erschrocken und hätte nicht geschossen!

— — — — — — — — — — — —

Aber auch Lehmann starb an diesem Tage im Irrenhaus an dem gehabten Schrecken infolge Ausbreitung der Gehirnlähmung. . . .

V. Erleuchtete Minute des sterbenden Lehmann 7385

Ich sterbe, weil es auf der Welt nur Lehmanns gibt. Weil alle Lebewesen einander gleich sind. Wären alle Lebewesen von einander verschieden, so wäre ich nicht erschrocken — — denn dieses Wunder wäre kein Wunder mehr gewesen. . . .

Auch Lehmann hatte Recht: denn in dieser Stadt gab es keine anderen Lebewesen, außer den Lehmanns. Und eine Reise hatte er niemals gemacht. . . .

VI. Konklusion

Nehmen wir einmal an: Parwinckel bedeutet die Welt. Und die Chimäre, das bist du, ich, jedermann. Jedermann ist von Geburt etwas Einziges, Nichtwiederkehrendes, ein unaussprechliches Einmaliges — — eine Chimäre. Du würdest die Welt mit einem Schlag in lauter Widersprüche verwandeln.

Die exakte Wissenschaft freilich würde dich erst gar nicht in Betracht ziehen. Aber auch dem Dichter und dem Denker, die von deiner Existenz als Chimäre doch selbst existieren, ist diese Existenz in Wirklichkeit unnötig. Darüber sind „sie sich einig. . . .“

Der erste Lehmann in der Welt der Lehmanns schießt sechsmal, trifft dich tödlich. Du gerätst in den Kanal, schwerverwundet. Mußt mit der Strömung. Dann in den Fluß. Dann ins Meer. Immer mit der Strömung. Dort krepierst du elend, in deiner Eigenschaft als Chimäre . . .

Und Lehmann, wenn er dich sähe, wie du wirklich bist: er würde wahnsinnig. Er stürbe daran. Denn du hast das

Haupt der Gorgo. Wobei du wohl beachten mußt, daß du nicht nur eine Chimäre bist, sondern zugleich auch ein Lehmann — Beides in Einem. . . .

— — — — — — — — — — —

Jetzt frage ich mich nur: wozu gibt es also die Chimäre — in dir, in mir, in uns allen. . . .?!

HELENA IN ÄGYPTEN

. . Ach, ich möchte auf den wilden Meeren
Immer nur mit ihrem holden Bild verkehren . . . .
(Lenau, im Anblick seiner Braut.)

Menelaos, Schiffskapitän, Geheimschreiber (schreiend, keuchend vom Meeresufer herkommend): Helena . . . ! . . . Helena . . ! ! ! . . . Hele . . . . (Der König fällt erschöpft und mutlos in den Sand.)

Kapitän: . . . entsetzlich! . . . Zehn Jahre Krieg um sie . . . die schönste Frau der Welt . . . und nun dieses Unglück! Und wenn man wenigstens wüßte . . . aber du willst ja nicht reden, König . . . du stotterst dunkle Worte . . . uns, deinen Treuesten, könntest du wirklich . . .

Menelaos: Aber ich, ich weiß doch nichts! Ich weiß doch selbst nichts!! Wir hatten Troja, wir hatten Helena . . . schön! Wir schifften uns ein — sie auf ein anderes Schiff — — man kann sie doch nicht aus einem Bett direkt in das andere zerren, — — es war eben etwas Fremdes zwischen uns gekommen, natürlich — — aber heute, da wir zum erstenmal geankert hatten, konnte ich meine Sehnsucht nicht mehr bezähmen — — ich gehe in ihre Kajüte — — ich umarme sie — — zum erstenmal — — die Sehnsucht von zehn Jahren — — ich halte sie — — ich bin toll, sinnlos . . . das Bewußtsein schwindet — alles in mir strömt ihr zu . . . da . . . da ist sie — — verschwunden! Weg! In nichts zerronnen! Ich umarme die Luft . . . oh . . . kommt weiter, kommt, ich muß sie finden . . . ich sterbe . . . (Sie gehen weiter, wankend, stolpernd, stundenlang, der Wüste zu . . .) Helena . . ! ! Helena . . ! ! . . . Königin ! ! ! . . .“ (Jetzt vor einem einsamen, zerfallenen Tempel.)

Helena (hervortretend, einfach): . . . hier bin ich schon, mein Gebieter . . . (Aufschrei der Drei.)

Menelaos: Ah! Du!! Hier!! Wie kommst du . . . nein, das ist sie nicht! . . . rühr' mich nicht an!! Du bist ein Wüstengespenst!! Ein Phantom!!!

Helena: Du irrst, König! Fürchte dich nicht! Ich bin kein Phantom! Jene war es, die, dort, auf dem Schiff, ein Phantom! Nicht ich! Ich bin Helena, dein treues Weib, die dich seit zehn Jahren sehnsüchtig hier erwartet, wie die Götter es prophezeiten . . . ."

Menelaos: . . . aber . . . um Himmelswillen . . .

Helena: Du glaubst nicht? So hör! Damals, als ich von dem Urteil des Paris hörte — das war mir sehr unangenehm. Denn ich wollte doch keinen anderen außer dir! Ich hatte dich ja lieb! Und ich flehte zu Juno, der Beschützerin des Ehebündnisses, sie möge mir gegen Venus' Machtspruch helfen . . . und sie erhörte mich. Sie schuf ein Phantom nach meinem Ebenbild, aus dem Lava des Ätna und dem Tau der Blumen . . . mich selbst aber entführte sie hierher, in ihren einsamsten Tempel. Hier wartete ich geduldig. Hier solltest du mich finden, wenn es an der Zeit war. — —

Und nun komm', umarme mich, deine treue kleine Frau . . ! — . . . Wie, du zögerst . . . ? . . . du glaubst nicht . . . ? ?

Menelaos: . . aber ja, Helena, . . . doch . . . warum nicht? Es geschehen so viele Wunder . . . du mußt nur eine Minute verzeihen . . . die Überraschung . . . zu denken, daß ich zehn Jahre Europa und Asien auf den Kopf gestellt habe, deinetwegen . . . und daß ich doch fast nur meine Hand hätte ausstrecken müssen, um meine brave Frau kampflos in den Armen zu halten . . . . verzeih' . . .

Helena: . . . aah . . . sooo! Du bist — enttäuscht! ?! Es hat dir wohl sehr geschmeichelt — die berühmte Cocotte ins Bett zu bekommen, die mit allen Helden Trojas geschlafen hatte . . .

Menelaos: . . . aber nein, Helena, nein, das sicher nicht

... aber bedenke nur ... zehn Jahre, zehn Jahre männermordender Krieg! Mein ganzes Königreich mobilisiert! Ein Weltteil blutgetränkt ... ganz umsonst ...

Kapitän: Herrin, du mußt ihm wirklich verzeihen! Er hat recht! Zehn Jahre Strapazen, Qualen, Hunger, Wunden — hunderttausend Mann haben sie geduldig ertragen, damit ihr König glücklich sei! Und nun! Wegen eines Phantoms! Oh, es ist nicht auszudenken! Ich ertrage den Gedanken nicht! ...

Geheimschreiber: Entschuldigen Sie, Kapitän — aber mir scheint denn doch, daß gerade für Sie und das Volk die Sache höchst gleichgültig sein kann. Hätten etwa Sie oder einer der hunderttausend schlichten Braven etwas von jenem Phantom gehabt? Hättet etwa Ihr mit ihr geschlafen? Auch sie wäre nur für Prinzen zu haben gewesen! Nein! Es ist also durchaus keine politische Angelegenheit, sondern bloße Privatsache des Königs ... Sie, ich, wir alle — wäre sie uns je etwas anderes geworden, als ein von ferne bewundertes Phantom?

Kapitän: Oh, Sie sind ein Unmensch! Sie sind ein Individualist! Sie haben gar kein soziales Gefühl! Wenn man zehn Jahre im Schützengraben war, so möchte man doch zumindest die Gewißheit haben, daß man um etwas Reales gekämpft hat, wenn dieses Reale Einem auch gar nicht zugute kommt ... Sie verstehen die Seele des Volkes nicht ...

Geheimschreiber: ... und?? ... und?? ... ist etwa etwas geschehen?? Gar nichts ist geschehen! Die dort war Helena — die hier ist auch Helena. Es ist dieselbe! Eine kleine Revision der Lehre von der Identität — notwendig geworden durch ein Wunder, ein Eingreifen der Götter, wie es eben nicht täglich vorkommt ... für Sie, mich, uns alle ist gar nichts geschehen ...

Menelaos: Oh! Nein! Es ist viel geschehen! Es ist alles geschehen! Es ist eine andere Helena, es ist nicht dieselbe ...

Geheimschreiber: ... eine Kleinigkeit. Fast gar nichts, König. Du hast ein Phantom umarmt. Die Sinne schwanden dir. Du bist wieder aufgewacht. Du hast es wieder — als brave Ehefrau. Das geschieht schließlich alle Tage.

Menelaos: Nein, ich habe sie nicht wieder! Nein, ich habe sie nicht wieder! Es ist nicht dieselbe! Ist dieser Mund jener? Diese Arme jene? Sind das etwa ihre Beine? Niemals waren zwei Menschen einander weniger ähnlich ...

Oh, ihre Arme, ihre Gelenke, ihr Körper, wie der indische Bernstein, der in der warmen Hand zerschmilzt ...

Wie konnte ich es nicht sehen, daß diese Knöchel, diese Gelenke, dieser Körper, von unberührbarer Zartheit, unter meinen Fingerspitzen zerfließen müssen? Wie war es möglich, daß ich es nicht wußte?

Jetzt, jetzt weiß ich, daß ich Strafe verdiene, weil ich es gewagt habe, die schönste Frau der Welt zu berühren ...

Oh, jetzt weiß ich Alles, wie von einem Gotte erleuchtet!

Jetzt weiß ich, warum du hier stehen mußt, du Arme, kompakt, fleischig, und dich schamlos anbieten mußt! Du mußt dich nicht mit der Mythologie entschuldigen, daß du so hierstehst! Ich glaube sie nicht!

Jene — ein Phantom des Olympos?!

Ah, jetzt erkenne ich auch dich, Lügnerin! Ich habe mich nicht geirrt, als ich vor dir erschrak, höllisch verzerrtes Gespenst meiner erfüllten Sehnsucht! Du, du selbst bist ein Phantom, ein Phantom des Hades, ein Bote meines nahenden Todes ....

... Laßt mich, oh, laßt mich, ich will allein sein! Ich will Keinen sehen! Lebt wohl! In der Einsamkeit der Wüste wird sie mir wiedererscheinen ... ich fühle es ... ja, ich fühle sie schon im bloßen Gedanken daran ... lebt wohl ... Alle ... ich fürchte mich vor dem Tode ...

Juno (auf dem Felsen erscheinend): Halt, König! Was willst du tun? Ziehst du eine Dirne deinem gesetzlichen Weibe

vor? Willst du mit einem Phantom schlafen? Willst du dich mit dem Feuer der Erde und dem Tau der Luft vermählen? Willst du eine Ehe mit den Elementen des Chaos schließen? Willst du ewig leben? Gut! Aber dann hast du deinen Anspruch auf eine Ordnung in dieser Welt verwirkt — dann bist du heute den letzten Tag König von Lakedämon gewesen! Lebe ewig — aber als Bettler!

Geheimschreiber: Hör' auf die Göttin, König! Folge ihrem Rat! Es wird, fürchte ich, so geschehen, wie sie sagt! Sieh dir diesen Kapitän an, der doch ein relativ aufgeklärter Mann des Volkes ist! Er erträgt den Gedanken nicht, er hat es selbst gesagt! Das ist der Anfang vom Ende! Wie wird sich das Volk damit abfinden? Nimm sie auf's Schiff. Du schuldest es deinem Berufe, dem Throne, der menschlichen Gesellschaft!

Kapitän: Verzeih, König, aber ich verstehe dich wirklich nicht! Beleidige die Göttin nicht, die das Ebenbild geschaffen hat! Ich bin vielleicht zu einfach, aber ich finde sie zum Sprechen ähnlich, direkt ganz genau Dieselbe! Und dann, diese Undankbarkeit, diese fürchterliche Undankbarkeit! Sie, dein treues braves Weib .. die zehn Jahre auf dich geduldig gewartet hat ... aber sag's ihm doch selbst, Königin ...

Geheimschreiber: Ja, ... sprechen Sie selbst, Helena ... reden Sie ihm zu ... um seiner Ehre willen ...

Helena: Oh, ich würde ihn lieben ... ich würde mich bemühen, ihr ähnlich zu werden ... und da ich ihn liebe, wird es mir vielleicht gelingen ... aber wenn du weggehst ... werde ich sterben ... oh, welcher gräßliche Irrtum ...

Geheimschreiber: Du hörst es — sie wird sterben. Ein Sieg verpflichtet, König. Ich glaube, ein Sieg ist stärker als der Sieger. Wer gesiegt hat, muß sich schon mit etwas abfinden, was so aussieht, wie eine Siegesbeute ... wenn's auch vielleicht nicht ganz genau das Phantom ist, um das man gekämpft hat. Nimm sie mit, König! Ihr Anblick wird

dir süß sein als Erinnerung an deine herrlichen Siege! Nimm sie mit — sie wird sonst sterben . . .

Menelaos: . . . ich will nicht, daß ein Mensch stirbt — damit ich ewig lebe . . . .

Stimme eines Intellektuellen (unsichtbar aus dem Nichts, schüchtern): Vielleicht könnte man eine Synthese aus Ideal und Körper . . . ? ? ?

Menelaos: Das nicht! Um Gotteswillen! Nur keine Synthese! Da bleib' ich schon lieber bei den Körpern und nehm' Helena auf's Schiff!

Geheimschreiber: Siehst du, König — es wird schon gehen! — Und niemand soll von dem kleinen, unbedeutenden Zwischenfall erfahren . . .

Helena: Ja. Das eine verlange ich. Das mußt du mir unbedingt versprechen. Als einziger Lohn für meine zehnjährige Treue . . .

Menelaos: . . . dir . . . warum dir versprechen? Was liegt denn dir daran? . . . Willst du als treulose Dirne gelten . . . ?

Helena: . . . ich . . . es wäre . . . die Erinnerung an diese Szene wäre mir peinlich. Ich will, obgleich es mir natürlich sehr schwer fällt, denn doch lieber als die berühmte Cocotte gelten — wenn auch tausend Männer um sie gestorben sind! . . Versprich's mir! Bitte!

Menelaos: . . . na . . . meinethalben. Hier meine Hand. Mir ist schon alles egal . . .

Geheimschreiber: Und nun zurück — zu den Schiffen!

(Alle ab.)

Apollo (spricht den Epilog): Schade, ich habe ihn so sehr geliebt! Ich würde ihn wirklich gern unsterblich gemacht haben! Warum hat er meiner Stimme nicht gefolgt? Er hatte so gute Instinkte . . . !

Juno (neben ihm): Du hast ihm eine Lüge eingeflüstert! Sie ist die wahre Helena! Jene, in Troja, war ein Phantom! Du weißt es!

Apollo: Lieber Gott, wer will das so genau unterscheiden, welche Helena das Phantom ist, und welche die Wirklichkeit . . .

Venus (bei ihnen): Ah, was für Haarspaltereien! (ad spectatores) Ich bin die einzige zuverlässige Göttin. Ich habe Paris die schönste Frau der Welt versprochen — und ich habe sie ihm gegeben. Phantom oder Wirklichkeit — das hat ihm wenig Kopfzerbrechen gemacht . . . .

Helena hat sich für mich erklärt, ihr habt's gehört. Laßt euch nicht einfangen, nicht von Apollo und nicht von Juno! Sie beide machen euch nur unglücklich!

Laßt euch von Helena belehren! Folget ihr!

(Vorhang.)

(Das Geheimnis wurde auch wirklich streng gehütet. Nur ein Einziger, der Dichter Euripides, erfuhr es auf intuitivem Wege und schrieb daraufhin sein wundervolles Drama „Helena in Ägypten". Aber kein Mensch liest's, so daß der kleine, unbedeutende Zwischenfall wohl als allgemein unbekannt vorausgesetzt werden darf.)

IMPROMPTU PASTORAL

Polyklet trat in das kleine Café. Allsogleich stand ein Kellner vor ihm, dienstbeflissen, klein, rund, aber im Gesichte recht überarbeitet. Polyklet bestellte etwas. „Bitte schön, bitte sehr, danke schön, danke bestens," sagte der Kellner, und das Gewünschte stand schon auf dem Tisch. Der Kellner blieb höflich in einiger Distanz bei dem Tische stehen.

„Sehr schönes Kaffeehaus," sagte Polyklet halb für sich, „sehr gute Bedienung." „Man tut, was man kann," antwortete der Kellner verträumt. „... was man kann. Zuweilen habe ich fast verzweifelt. Aber es muß sich machen .. ach, ich zehre mich auf, ich werde nicht lange leben ..." „Sind sie der Ober?" fragte Polyklet. „Bitte sehr, Ober in diesem Café. Der Herr sind ein Fremder?" „Nicht ganz. Ich bin sehr oft in dieser Stadt. Aber ich habe dieses kleine Café bisher nicht gekannt." „Genug, der Herr sind nicht ansässig. Sonst wüßten der Herr. Es ist kein gewöhnliches Café. Mann könnte sogar sagen, es ist ein ungewöhnliches Café .... Sie verstehen, mein Herr!" „Intellektuell?" fragte Polyklet. „Vielleicht. Ich diene dem Geist. Die Welt ist schlecht. Der Ober eines intellektuellen Cafés ist vielleicht der Einzige, der widerspruchslos dem Geist dient.

Was mich betrifft, mein Herr, so wünschte ich, ich könnte meine Pflicht erfüllen. Ich sagte schon: man tut, was man kann. Körper schon heißt Unvollkommenheit. Sie verzeihen, mein Herr, wenn ich mich etwas primitiv ausdrücke. Ich könnte sagen: ich bin ein wenig Verwirklicher des intellektuellen Elementes. Vielleicht der Geringste ... ein Mokka, ein paar Zigaretten; Sie wissen ja. Aber Verwirklichung heißt eben Vereinfachung. Kann ich die Idee des Mokka servieren? Hier, zwei Stammgäste, Orontes und Sophron.

Wenn der Herr sich mit zum Tische setzen will? Die Herren haben sicher nichts dagegen. Man lernt zu . . ." „Gerne." „Man braucht sich nicht vorzustellen. Sie beginnen schon zu sprechen."

„Die Beziehung, Sophron, baut die Gesellschaft auf, ein Gewebe von Beziehung, Liebe, Haß, Eifersucht, Furcht, Anbetung, Überlegenheit, Knirschen: soziale Schichtung. Die Weltgeschichte — Kette von Konsequenzen aus der Beziehung Aller zu Allen. Der Anfang der Beziehung ist dunkel." „Dunkel? Das genügt? Orontes, ich warne Sie! Relativität . . . . das ist Journalismus. Nicht Geist. Geist ist Verwirklichung der Liebe, absolut, Weg, Bahn, Anfang und Ziel. Wollen wir nicht den Geist realisieren? Wollen wir nicht die Welt aufbauen? Verzichten Sie schon?" „Vielleicht — noch nicht. Der Mensch muß wissen, was er will, warum er es will, was er erwarten darf, vom Universum, vom Schicksal, von sich selbst . . . ." „Psychologistisch," sagte Sophron geringschätzig, „fatalistisch — und vielleicht ein wenig Positivismus dazu. Garnichts . . ."

„Wenn die Herren vielleicht das intellektuelle Schachbrett brauchen?" mischte sich der Ober diskret ein. „Ja, Herr Pošta," sagte Sophron, „bringen sie einen Urzustand mit vereinfachtem Mechanismus . . ." „Bitte schön, bitte sehr, danke schön, danke bestens."

Ein niedliches Mikroskop stand auf dem Tisch, auf ein kleines Kästchen aufmontiert. Der Ober zog etwas darin mit einem Schlüsselchen auf. „Eine kleine Erfindung von mir," sagte er entschuldigend zu Polyklet, „ein Gesellschaftsspiel zu Zweien. Ach, die Welt ist schlecht, sie entzieht sich der Herrschaft des Geistes; aber diese kleine Maschine hat einen ähnlichen Mechanismus der Konsequenzen . . . sie hilft den Herren über Stunden der Mutlosigkeit hinweg . . . ein Schachspiel . . . man braucht sich mit seinen Zügen durchaus nicht restlos zu identifizieren. Wir haben auch noch kompliziertere." „Wer gewinnt?" fragte Polyklet. „Es ist eine Art

Wette mit mir, mein Herr. Wer es besser macht, bekommt die Zeche geschenkt. Größenwahnsinn meinerseits, mein Herr, purer Größenwahnsinn. Ich darf den Guten belohnen ... ... aber hören Sie zu ..."

Orontes blickte durch das Okular. „Sie ruhen beide ineinander verschlungen. Ah, das braune Fleisch in einem Bett von Krokus und Majoran. Sonnige Luft ... ich schätze: Knidos, Tempe, Lesbos. Sie entwindet sich leise dem Schlafenden, sie streicht puppenmütterlich über seine Haare. Sie hat dunkle Locken, am Nacken abgeschnitten, eines Knaben Körper, lange sehnige Schenkel ...."

„Daphnis," sagte der Ober erklärend zu Polyklet, „... ein indolenter Junge, ziemlich verdorben und genußsüchtig, aber mit allerhand Möglichkeiten — —

und Chloe, ein Mädchen, eine Frau, irgendeine, nichts Besonderes. Man besitzt sie, wie man alle Welt besitzt, Sie, mich, Herrn Orontes, alle. Ich möchte sagen, sie hat wenig zu bedeuten. Sie bedeutet vielleicht nicht viel anderes, als dieses, die Art, wie sie besessen wird — ... es ist eben der einfache Mechanismus ..." fügte er entschuldigend hinzu.

„Besitzen sie einander?"

„Wer vermöchte diese schwierige Frage zu beantworten. Daphnis zwar ist wenig unschuldig. Er gibt sich Jedem und Allen hin, dem Gotte Helios, wenn er am Spätnachmittag aus dem spiegelnden Wagen steigt, den Nymphen an herbstlichen Flüssen, müde und von spitzfindiger Wollust, und den strotzenden braunroten in der furchtbaren Sonnenglut, die toll nach allem Fleischigen tappen, auf Wiesen, hinter Gebüschen, unter Bäumen; den kleinen Meergöttern; den einsamen Horen, die mit dunklen Augen leise über die Insel wandern, einen Stab in der Hand, und jenen Anderen mit hellen Augen, die einander jagen und fangen. Allen, mein Herr. Zuweilen frage ich mich, ob das noch eine Existenz heißen darf. Vegetativ ....

Chloe ... doch wir müssen abbrechen. Orontes spricht."

„Sie läuft zum Ufer, sucht Muscheln ... der Knabe erwacht, blickt um sich. Ergreift ein kleines Hirtenrohr. Bläst einige einfache Ganztöne, dorische Tonart. Debussy würde entzückt sein ... Dies ist eine Beziehung," sagte er, und blickte befriedigt vom Okular auf. „Sie sind am Zug, Sophron."

„Geist ..." sagte Sophron, „Geist ist vorerst Bewußtsein. Erstes Bewußtsein entspringt erstem Problem. Zwei Menschen in Tempe .... das ist kein Problem. Problem, dazu sind mindestens drei nötig. Drei ... das bedeutet Gemeinschaft, Sozietät. Das Problem ist der Überbau über der Gemeinschaft ...."

„Schalten sie den Seeräuber Kyklops ein!" rief er Pošta zu. Er drehte das Okular zu sich herüber.

„Da ist er, (fuhr er fort) von Wellen an das Ufer verschlagen. Der Tag neigt sich. Sie entzünden ein kleines Feuer, sitzen eng herum. Kyklops betrachtet sie gerührt.

‚Lieben Sie Chloe?' fragt er den Knaben, ‚sie ist entzückend.'

‚Lieben? ... Ich schlafe in ihren Armen. Es ist gut so, sehr gut.'

‚Nicht so, Daphnis. Ich meine: Liebe ... dies da ist bloßer Besitz. Kann die Liebe besitzen? Kann sie überhaupt etwas anderes als lieben?'

Befremdet rücken die beiden auseinander.

‚Ich weiß nicht ...' flüstert Daphnis.

‚Ach, ich bin verzaubert ...,' schreit Chloe auf, leise und erschrocken."

„Verzaubert? Verzaubert? ... was soll das ... der Apparat ... etwa verdorben?" Der Ober öffnete den Seitendeckel des Kästchens. „Alles in Ordnung, bitte!" meldete er. Sinnend blickten Orontes, Sophron und der Ober in die Luft.

„Verliebt?" murmelte dumpf der Ober, „schon verliebt? Bloß verliebt? Nichts mehr? Dann müßte ich den Apparat

zerstören, er ist zu wenig kompliziert für die Herren ... entschuldigen Sie, vielleicht doch der kompliziertere gefällig? ..."

„Lassen Sie," sagte Orontes müde, „lassen Sie ... ist nicht ein jeder Midas? Verzaubert nicht ein Jeder Jeden? Ahnen Sie denn die möglichen Wunder einer allerersten Begegnung? Wissen Sie, was es bedeutet? Lassen wir sie. Geben Sie mir den Apparat her. Jeder verzaubert Jeden. Sie sind verzaubert, alle drei. Es ist nicht meine Schuld, Sophron." „Es ist der Preis des Bewußtseins, Orontes, kein zu hoher ... aber fahren Sie fort."

„Sie plaudern noch immer.

‚So schön ist es hier,' sagt Kyklops mit leuchtenden Augen, ‚so schön ... so wundervoll! Die stille Luft! Wie sie leben, wie sie leben! ... ahnen Sie, Chloe, wie Sie leben?'

‚Am Ufer sind eßbare Muscheln,' sagt Chloe, ‚ich sammle sie täglich um sieben Uhr früh, wenn Daphnis noch schläft.'

Schluchzend stürzt Kyklops auf die Knie.

‚Nein, ich kann nicht! Nein, ich kann nicht! Es ist genug, und es ist zuviel!

Gott im Himmel, Du:

Du siehst, ich kann nicht! Warum hast du mich gewürdigt, hier zu sein! Warum hast du mich verflucht, durch mein Hiersein diese namenlose Reinheit zu beflecken!

Ich kann nicht länger so leben, wie ich gelebt habe! Ich will nicht! Ich will anders leben! Kleine Leuchte, kleine Seele: ich fühle dich! Bleib in mir, durchleuchte mich, erwärme mich, oh, verbrenne mich!

Und nun: leben Sie wohl, Chloe, leben Sie wohl, Daphnis! Ich ziehe weg. Dies sei Reinigung.

Unvergeßlich, überwältigend, ewig: Erinnerung! Lebt wohl!

Und diesen letzten Dolchstoß in mein Herz: Wisset, ich bin der Seeräuber Kyklops. Ich habe von Menschenmord gelebt ...'

Irrsinnig stürzt er fort .... Die Nacht .. Daphnis und Chloe schlafen unruhig ... Kyklops irrt allein durch Sternenleuchten über das schöne Land ....“

„Es ist der primitivere Apparat,“ sagt der Oberkellner, „und überdies, es ist erst der erste Tag, Exposition ...“

„In der Tat, lieber Sophron: Dazu braucht man Sie? Adam, Eva, Schlange, Bewußtsein seiner selbst, ... das habe ich schon irgendwo gehört!“

„Schlange?!“ fuhr Sophron auf. „Nein. Kyklops! Statt sinnlicher Neugierde: Gewissen! ... aber Sie haben noch immer nicht gezogen, Orontes, ziehen Sie, Sie sind am Zuge!“

„Ich werde reichlich gutmachen müssen, was Sie angestellt haben ... wir wollen sehen ... nun, da ist es.

Kühle Morgendämmerung. Daphnis in der Höhle, noch schlummernd, im Fieber, klagend, mit einem namenlosen stumpfen Entsetzen in der Stimme.

‚Chloe, Chloe ..., sieben Uhr ...‘, er erwacht langsam. ‚Wo ist ... um Gotteswillen ...‘ Jetzt ist er ganz erwacht.

‚... Schon am Ufer. Ich werde warten müssen. Unangenehm, sehr unangenehm.‘ Erstaunt. ‚Wie? Warte ich nicht jeden Morgen? Merkwürdig .... wie ....‘ Er sinnt eine Weile.

‚Etwas Schreckliches .... Etwas Schreckliches muß mir geträumt .... was war es nur? Ich weiß es nicht ....

Oh, ich weiß es schon! Oh, ich weiß es schon! Nein! Nein! Sieben Uhr! Sie hat es ihm gesagt! Ver — — abredet .....??

Mein Gott, mein Gott. Schlafen, noch einmal schlafen!‘ und verzweifelt schließt er die Augen.

(Ganz leise.) ‚Sie kommt vielleicht nicht mehr .... (kaum hörbar) vielleicht ... warten, warten, ... tausend Stunden schon, wie viel Ewigkeiten noch .... ich will sterben ....‘

„Nun, Sophron?“ fragte ironisch Orontes.

„Sie haben noch immer nicht gezogen, Orontes.“

„Er leidet .... schalten Sie das subjektive Uhrwerk ein, Ober!"

„Orontes, Sie sind ein Quacksalber! Lassen Sie ihn ausleiden! Wissen Sie, was Sie aus ihm machen? Den Bourgeois! Gepanzert! Fresser! Verdauer! Spitzig! Geschlossen! Sind Sie ein geistiger Mensch?"

„Nein, vielleicht .... Aber ich lasse Daphnis nicht leiden."

„Das ist nicht Liebe, Orontes, nicht jene Liebe ...."

Der Ober brachte ein kleines Hebelwerk, öffnete die Kassette, schraubte eifrig im Innern herum und sagte inzwischen: „Diesmal eine kleine epikuräische Erfindung des Herrn Orontes. Wird meist wirksam auf das Stichwort: ‚ich will sterben'. Herr Orontes legt viel Wert auf eine körperliche Auslegung dieser Metapher. Sie fragen mich ... es handelt sich um den gleichmäßigen Ablauf der kleinen Maschine. Wir möchten uns nicht gern überheben, wie Herr Orontes sagt. Ein kleines Schachspiel ... nun. Aber peinlich und etwas unanständig wäre es, den Unterschied zwischen objektiv und subjektiv zu statuieren. Das Territorium des Objektiven, in seinen unbestimmtesten Peripherien, reservieren wir strengstens — (Herr Sophron wird nicht ganz übereinstimmen) — für den Olymp.

Wie war der Ablauf unserer Maschine herzustellen?

Gleichmäßig mit Bezug auf uns selbst? Ein Hochmütiger wird versucht sein, diese Gleichmäßigkeit als objektiv zu diktieren. Aber läuft denn unser eigenes Uhrwerk, dessen Objekte zufällig die Erlebnisse sind, läuft es objektiv gleichmäßig ab mit Bezug etwa auf unsere Taschenuhr, die wiederum einer anderen Objektivität angehört, einer Objektivität, deren Objekt ebenso zufällig die Gestirne sind? Die Stunden der Erwartung und die Stunden des Vergnügens, die Stunden der Verzweiflung und die Stunden der Lust: wo in Ihnen, mein Herr, ich frage Sie, wo in Ihnen ist jene Objektivität, die an die Objektivität Ihrer Taschenuhr wirklich glaubt?

Sie sehen, der Begriff der Objektivität ist zu kompliziert, als daß er uns Sterblichen wirklich zukäme. Wir mußten im Apparat mehrere Möglichkeiten eines gleichmäßigen Zeitablaufes nebeneinander bestehen lassen.

Mein Herr! (fuhr der Oberkellner fort), Objektivität ist Grausamkeit, wenn auch eine majestätische, sagt Montaigne. Herr Orontes wünscht weder majestätisch noch grausam zu sein, und er bildet sich keinerlei Objektivität ein. Vielmehr, Herr Orontes entscheidet sich zuweilen für einen Ablauf des Uhrwerkes, dessen handfeste Subjektivität wenigstens offen zugegeben wird. Dies verrät Menschenfreundlichkeit.

Hier, mein Herr, ein einfacher Kontakt der Maschine mit dem Innern der Figurinen, ein Experiment, ein Transformator, ein Regulator, eine Eigenschaft, ein Talent, eine Krise, eine Erfahrung, eine Philosophie oder ein Schwächezustand (ich weiß ja nicht, wessen Objektivität Ihre intellektuelle Anständigkeit, mein Herr, zu repräsentieren wünscht: die des Herrn Orontes, des Daphnis, des Kyklops, des Herrn Sophron, der Gestirne — oder die meiner Wenigkeit), jedenfalls aber: das wahre Selbstbestimmungsrecht des Individuums ... der Kontakt allerdings .... ziemlich schwierig .... Figuren vorsichtig öffnen .... eigentlich völlige Umkonstruktion ihres inneren Mechanismus ... so ... jetzt ... fertig .... Herr Sophron ist am Zug."

Sophron blickte durch das Okular. „Ich sehe jetzt aber gar nichts .... Alles schießt kreuz und quer durcheinander, über das ganze Brett .... in rasendem Tempo ...

So kann ich nicht spielen ...."

„Um so besser. Der Herr hat mich noch nicht ganz verstanden.

Man könnte sagen (um mich ganz primitiv auszudrücken) die Stunden dieses Uhrwerkes werden mit einem guten Instinkt imprägniert. Sie erwidern Zärtlichkeit mit Zärtlichkeit, Abneigung mit Abneigung; sie verweilen mit Schicklichkeit, während die unsrigen, taktlos, aufdringlich und vielleicht

sogar ein wenig boshaft, bei Jenen am längsten verweilen, Die sie am wenigsten vermissen. Die Gestirne dieser Mikrobenwelt sondern sich nicht mehr hochmütig in ihren Bahnen von den Schicksalsbahnen der Mikroben ab, die, ewig, vergeblich, Netze sterndeuterischer Kombinationen um sie zu weben trachten, vielmehr, ein enger wunderbarer Schleier, sympathetisch um jedermanns Sphäre gelegt: Sterndeutung der Gestirne.

So haben sie die großen Stunden, die sich nach Belieben räkeln und dehnen dürfen, und die kleinen, die beschämt einschrumpfen, die guten, die behäbig einherstapfen, und die bösen, die keuchen und rattern, um das Tempo zu halten, wie diese hier .... aber der Apparat scheint etwas zur Ruhe gekommen zu sein, Herr Sophron!"

„Daphnis wälzt sich auf der Erde. Aschgraues Gesicht. Rote Augen ohne Tränen ... Nicht zu erkennen .... seine Hände wühlen in der Erde ... er stöhnt leise Unverständliches .... jetzt:

‚.... ihre Arme .... ihr Körper .... Kyklops, nicht, Kyklops!! .... ich weiß es ja schon, daß Du besser bist, als ich .... wozu das Alles .... es zerreißt ...."

Im Innern sauste und ratterte es verdoppelt von Neuem. Der Ober legte besorgt sein Ohr an das Kästchen. Es toste, als sollte das Kästchen bersten.....

„Jetzt ist es wieder etwas ruhiger, bitte. Jetzt ist es ganz ruhig. Operation gelungen," lächelte er höflich, „Bitte!"

„Ein kahles, niedriges Steingebäude. Eine Bahnstation ? .... Ringsum Einöde .... Ein paar elende Hütten ... Kyklops auf einer Bank liegend, den Kopf in Chloes Armen, uralt. Der riesige weiße Bart .... die Augen ... blauestes Blau, um so viel blauer als der Himmel, in den er starrt .... Jetzt spricht er sehr deutlich zu Chloe, die sich über ihn beugt:

‚Nicht mehr das Kleine irritiert den Sterbenden (welcher Sterbende hätte noch Zeit für Details ?): Mord, Verrat am Freunde, Beschmutzung des Reinen —

Aber Dieses, fein, schwierig, unergründlich, fatal, ein erstaunliches Mißverständnis: Gewissen.

Habe ich wirklich in dich gestarrt, Tümpel, ein Leben lang? Den ich für das Meer nahm, den ich für den Himmel nahm, den ich für den Spiegel nahm, unreinster alles Unreinen, verunreinigt von allen uneingestandenen Heimlichkeiten?

Nun aber, Meer aller Meere, Durchdringung der Himmel: Niemand wage es, sein Gewissen anzurühren! Sondern ein geschlossenes Gefäß, vorsichtig in ausgestreckten Händen getragen, heilig aber übelriechend, Gewissen über dem Gewissen!

(Schweigen.)

War ich ein Seeräuber? Wer darf von sich behaupten, ein Seeräuber zu sein? Tausend Fische, zehntausend Rüben und Kartoffeln meines Magens zerwühlen eifersüchtig jetzt die Eingeweide! Warum sagt ein Gewissen nicht: Töter von Fischen? Verschlinger von Pflanzen? Bedrücker von Gänseflaum? Hobler von Baumstämmen? sondern: Seeräuber! Wegen eins, zwei, fünf, zehn gekaperter Schiffe? oder aber: wegen Chloe?!

(Schweigen. Erschöpft.)

Auch Fischtöten wird das Gewissen möglicherweise bedrängen, irgendeinmal. Oder noch kompliziertere Dinge. Vielleicht, bis jedermann Seeräuber sein wird .... Heute nicht. Hier nicht. Zufall. Verfeinerung.

(Pause.)

Gewissen: das Auffallendere sich an den Körper kleben, weil es bunter ist. Sich mit den buntesten Federn behängen! Um als Häßlicher vor der Schönheit zu bestehen! Um Chloe .... brrr!! Und das Farblose wegwerfen! Weil es farbloser ist! Kindisch! Indianerhaft .... !!

Die Verfeinerten sind die relativen Indianer einer jeden Epoche .... (Mein letzter Aphorismus!)

Närrisch, immerfort an dem äußersten Blatt einer Zwiebel zu kauen . . . .

Überhaupt, wie paßt das zusammen: ein Gewissen haben — und leben? Wer von den Sterblichen darf ein Gewissen haben, bevor er stirbt . . . .'

(Stirbt.)

„Ganz gut. Nicht allzu einfach," murmelte der Ober. „Ich bitte Sie, nehmen Sie ihm das Gewissen weg, Sophron, damit er wenigstens verwesen kann!" rief Orontes ironisch.

„Nie . . . nie . . . Sehen Sie denn nicht, Orontes: hier ist einer am Kreuze gestorben . . . ."

Alles schwieg. Wundervoll.

In der allgemeinen Andacht berührte Orontes den Ellbogen des Sophron, flüsterte ihm zu: „Sagen Sie bitte . . . wo ist . . . ich meine: Daphnis, Chloe, Tempe, Schlange, Kreuz, . . . alles schön und gut . . . . aber . . . wo ist der Heiland?"

In diesem Augenblick öffnete sich die Tür des Kaffeehauses, Daphnis und Chloe traten ein. Chloe sah reizend aus in ihrem blauen Seidenkleid, girl of eighteen years, — — hätte sie sich nicht ein wenig dahingeschleppt. Ah, sie war schwanger! Daphnis im Ulster, gleichgültig, farblos, gelangweilt.

„Vielleicht wird sie den Heiland gebären? . . ." flüsterte Sophron vor sich hin.

„Hören Sie," sagte Orontes, „vielleicht wird jede Schwangere den Heiland gebären.

Das heißt gar nichts.

Aber sehen Sie doch Daphnis! Es ist nicht viel, aber doch:

Sie, sie wird vielleicht den Heiland gebären, vielleicht, zugegeben. Aber jedenfalls: er wird nicht von ihm sein. Und er geht nebenher, mit einiger Selbstverständlichkeit.

Sie, mit ihrer Marotte vom Heiligen, hören Sie: Sollte nicht am Ende etwa er der Heilige sein? Wenn schon um jeden Preis ein Heiliger sein muß . . ."

„Dann wäre nicht Maria und nicht Jesus der Heilige, sondern der arme Zimmermann Joseph ....

Ach, Unsinn: Faulheit! Vergessen! Eingefunden ....!"

„Achtung, Sophron: Eingefunden? Er hat aus Tempe herausgefunden! In dieses Kaffeehaus! Immerhin! Wo ist ihr Kyklops? He?"

Daphnis und Chloe setzten sich an den Nebentisch, bestellten Mokka ....

„... Und das intellektuelle Schachspiel!" rief Daphnis dem davoneilenden Ober nach.

„Frechheit!" brummte Orontes vor sich hin.

EIFERSUCHT

Ein Graf verirrt sich im Walde. Er findet eine fremde Frau. Sie lieben einander; er heiratet sie. Aber bei der Hochzeit muß er schwören, daß er an bestimmten Tagen des Monates ihr Zimmer nicht betritt, nach ihrem Verbleiben nicht forscht. Nachher kehrt sie wieder zu ihm zurück. Aber er leidet an diesen Tagen. Er wird eifersüchtig. Verwandte bestärken seinen Verdacht noch mehr. Er vermutet Untreue. Er bricht den Schwur. Hier gehen die einzelnen Melusinen-Sagen auseinander. Er blickt in Melusinens Schlafzimmer — und sieht sie zum Tier verwandelt. Oder er schleicht ihr in den Wald nach — sie verwandelt sich eben in einen Baum. Oder in eine Quelle. Sie ist ein Naturgeist. Er ruft sie an — da ist die Verwandlung unwiderruflich geworden. Sie bleibt Tier, Baum, Quelle für ewig. Er ist Witwer.

Was ist der Sinn dieser Sage? Man wird antworten: die Periode des weiblichen Körpers. An den Tagen der Periode ist der weibliche Körper unberührbar.

Aber die Periode ist an die Gestirne gebunden. Sie macht den weiblichen Körper selbst zum Gestirn. Sie bezieht ihn in einen bestimmten Kreislauf des Weltganzen ein, auf eine ganz andere, viel geheimnisvollere Weise, als Geburt, Altern, Absterben den menschlichen Körper wie jeden Organismus überhaupt in einen anderen Kreislauf des Weltganzen einbeziehen. Jener Kreislauf scheint die Unveränderlichkeit der Welt in ihrer Veränderlichkeit auszudrücken; denn die Periode dauert an sich ewig, so lange der weibliche Körper überhaupt noch etwas Ewigkeit in sich hat, jene Ewigkeit, die durch Gebärfähigkeit körperlich ausgedrückt ist: so lange die Frau überhaupt noch Frau ist. Dieser Kreislauf, der

Kreislauf von Geburt, Altern, Sterben scheint hingegen die Veränderlichkeit der Welt in ihrer Unveränderlichkeit auszudrücken. Er hebt uns an und für sich nicht über uns selbst hinaus; erst die Möglichkeit, ihn zu denken, nicht seine Realität also, sondern seine Abstraktion, ein konstruierter Standpunkt außerhalb und oberhalb seiner selbst, ist eine sozusagen abstrakte Ewigkeit, die Ewigkeit des Wechsels.

Auch der Graf hatte übrigens am Tage der Hochzeit eine merkwürdige Bitte gestellt: Melusine, so verlangte er, solle ihn nie befragen, woher er käm' der Fahrt und was sein Nam' und Art. Sie merken schon, meine Leser, daß der Graf kein anderer war, wie Lohengrin. Und auch Melusine wurde eifersüchtig, auch Melusine vermutete hinter dieser Bitte Lohengrins einen geheimnisvollen Betrug, auch Melusine fragte. Da kam, wie Sie alle wissen, der Schwan und entführte Lohengrin dorthin, woher er gekommen war: nach Parzivals Burg Monsalvat. Nur das Kind blieb ihr zurück. Auch der Mann kommt von irgendwoher und geht irgendwohin, unerforschlich; auch für die Frau gibt es den Weltschmerz einer metaphysischen Eifersucht.

Merkwürdig ist, daß beide hinter dem Geheimnis das vermuten, was man so „ein Vorleben" nennt: der Graf vermutet einen Jugendgeliebten, den sie allmonatlich für einige Tage besucht; und Melusine vermutet auch nicht viel Besseres. Sie meinen das natürlich nur metaphorisch, die Beiden. Sie sagen, ein „Vorleben", mit Gänsefüßchen, und meinen ein Vorleben, ohne Gänsefüßchen, nämlich ein Leben vor dem Leben. Nur daß sie manchmal, meistens, die Metapher für Wirklichkeit halten und die Wirklichkeit für eine Metapher.

Mein Gott, wenn sie so dasitzt, die Melusine, starr, unbeweglich, eine Sekunde, zwei ... jetzt wird sie zum Baum werden ... nein, zur Quelle ... zum Tier! Jetzt ist sie bei ihrem Jugendgeliebten, jetzt ist sie bei allen ihren Jugendgeliebten, ach, jetzt ist sie in ihrem Vorleben, in ihrem

Nachleben, in ihrem Zwischenleben, jetzt gehört sie Allem und Allen, denen sie je gehört hat und gehören wird! Der Kleiderschrank lächelt ironisch, der Wäscheschrank kann sich kaum auf der Stelle halten vor Befangenheit und Nervosität. Hier drin steckt er, der Jugendfreund! Hier ist er versteckt!! Da drinnen stecken sie alle, zehn, zwanzig, hundert Millionen, das ganze Vorleben und Nachleben ... ach nein, nur das Hemd ist drin, in das sie eingehüllt war, als sie selig einem Traum gehörte, nur die Bluse, durch die hindurch die Tageswärme ihre Äste und Knospen betastet hat oder betasten wird, nur das Sommerkleid, in dem sie als Quelle der Wiese sich hingab oder vielleicht einem anderen Manne ...

Aber indem Lohengrin das denkt, ist wieder Melusine eifersüchtig geworden. Er ist in Sinnen, er denkt nach, Lohengrin denkt nach, er denkt. Oh, und wenn er denkt, so denkt er immer nur an Monsalvat, woher er kam der Fahrt und wohin er einst zurückkehren wird. Er denkt an sein Vorleben und an sein Nachleben, er gehört seiner (etwas anrüchigen) Junggesellenzeit, zu der er zurückkehren wird, heiße sie nun Fritzi, Lizzi oder Mizzi oder Heraklit oder Buddha oder Häckel oder Christus oder wie immer, mag dieses Nachleben ein „Nachleben" sein oder ein Nachleben nach dem Leben. Melusine ist sehr eifersüchtig.

Wessen Eifersucht ist stärker? Wessen Eifersucht wird siegen? Die Verkörperung seiner Eifersucht ist ihr Schlaf. Die Verkörperung ihrer Eifersucht ist sein Wachen. Wenn er wacht, so denkt er. Wenn er denkt, so ist er in Monsalvat; dann gehört er dem Kreislauf des Geborenwerdens und Sterbenmüssens, dem Vorleben, dem Nachleben, jeder Philosophie, jeder Religion, jeder Naturwissenschaft — nur Melusinen gehört er dann nicht ...

Wie ist Melusine bedauernswert! Wie ist Lohengrin bedauernswert! Wie schrecklich, zwischen dem vorigen Liebhaber und dem nachfolgenden als gegenwärtiger Gemahl

eingeklemmt zu sein! Oder zwischen der vorigen Geliebten und der nächsten als gegenwärtige Gemahlin! Ja, schrecklich, schrecklich, tausendmal schrecklicher als schrecklich, als Lebender zwischen das Vorleben und das Nachleben des Andern eingeklemmt zu sein!

Hoffen wir nur, daß immer Einer der Beiden mindestens abwesend sein wird. Wären sie einmal beide anwesend, in demselben Augenblicke wäre Jeder der Beiden verwitwet und einsam. Denn das „Eindringen" des Mannes in die Frau stößt die Frau (brutal, wie der Mann eben ist) in ihre Vegetabilität zurück; und die Vegetabilität der Frau stößt den Mann in sein „Eindringen", nämlich in sein Denken zurück — hysterisch, wie die Frauen eben sind!

WERTHERFIEBER

Ich möchte zuvor eine Geschichte erzählen, eine ganz einfache Geschichte, aber eine fast unerklärliche Geschichte. Ich kenne die Helden nicht persönlich — man hat mir nämlich diese Geschichte so erzählt, wie ich sie kurz weitererzähle — aber ich sehe sie vor mir; insbesondere den weiblichen Helden sehe ich vor mir.

Dieser weibliche Held ist ein junges Mädchen, ich möchte mich ganz genau ausdrücken: ein junges Mädchen aus der sogenannten „besten Gesellschaft". Ich will gleich hinzufügen, wie ich sie vor mir sehe: schnippisch, witzelnd, spitzfindig, nicht zu fassen. Ich glaube nicht, daß sie eine Jungfrau war, als sie starb; die verträumte Unruhe, die unbestimmte Erwartung, die sehnsüchtige Allgegenwart des ihr vom Schicksal zubestimmten Deflorators, dieses großen Unbekannten und Unauffindbaren, Gefürchteten und Vergötterten im Leben einer Jungfrau muß dieses Mädchen sehr bald abgestreift haben, wie ein peinlich brennendes Nesselhemd. Wenn sie ihren Deflorator unter Tausenden überhaupt gesucht hat, so war es sicher nur der Gleichgültigste unter allen, den sie gesucht hat — damit sie dieser leider unumgängliche Moment nicht allzusehr beunruhige.

Schließlich, ein junger Bursche war doch ungeschickt genug, sich in sie zu verlieben. Ich sage ungeschickt — denn wer sich ihr näherte, hatte natürlich nur die Wahl, sich nicht zu verlieben, sie vollkommen gleichgültig zu lassen, und folglich mit ihr zu schlafen, oder sich zu verlieben, und, ein ewig Ungeliebter, für das Urchristentum zu optieren; und dieser ungeschickte Junge hatte eben die Ungeschicklichkeit, sich für keine dieser beiden Möglichkeiten zu entscheiden,

sondern für etwas Drittes, nämlich für eine Unmöglichkeit: sich in sie zu verlieben und geliebt zu werden.

Aber diese Unmöglichkeit war eben unmöglich; und der junge Bursche vergiftete sich mit Blausäure. Zuvor schrieb er ihr einen Brief, in welchem stand, sie möge wenigstens seine Leiche besuchen, da sie den Lebenden in seinem Zimmer zu besuchen immer abgelehnt habe. Sie tat es, aus Pietät. Neben der Leiche stand noch das Fläschchen mit Blausäure. Sie nahm es zu sich. Eine Stunde später war sie gleichfalls eine Leiche. Aus ihren Tagebüchern und einem hinterlassenen Zettel, im Anblick des Todes geschrieben, ging ganz unzweideutig hervor, daß sie den Toten ebensowenig wie den Lebenden geliebt hatte.

*

Warum erschlug sie sich? Niemand wird es verstehen, der noch nicht einen Selbstmörder vor sich gesehen hat; und, ich glaube, wenige, die schon die Leiche eines Selbstmörders gesehen haben, werden es nicht verstehen, zumindest nicht ein wenig verstehen..

Die Leiche eines Selbstmörders hat nämlich für jeden Menschen etwas unglaublich Verführerisches an sich; aber für einen gewissen Schlag von Menschen, den ich gleich beschreiben will, muß der Anblick einer Selbstmörderleiche geradezu unwiderstehlich sein.

Der Selbstmörder teilt das Leben seines lebenden Gastes sofort in zwei gleiche Teile, so, wie man einen Apfel durchschneidet: in das Leben des Lebenden und in das Leben des Toten. Ich meine das gar nicht mystisch, gar nicht religiös, gar nicht metaphysisch. Denn, was ist denn das Leben, oder, besser gesagt, was fühlen wir an diesem Worte „Leben" als lebendig, wenn wir es aussprechen? Eine Erwartung, eine Zukunft, eine Möglichkeit oder tausend Möglichkeiten, kurz gesprochen: ein Fluidum von Verführung.

Auch der Tod ist eine Zukunft, sogar eine ganz sichere Zukunft; auch der Tod ist eine Möglichkeit, sogar eine Ge-

wißheit; dies Beides ist er überall und immer. Aber was der Tod nicht überall und immer um sich verbreitet, warum der Tod nicht überall und immer als etwas Ebenbürtiges und im Wesen Gleichartiges neben dem Leben steht, das ist eben die Tatsache jenes Fluidums von Verführung, das ihm meistens fehlt. Ist aber auch diese Verführung vorhanden, dann fehlt kein Merkmal zur Identität, dann steht wirklich der Tod ganz einfach wie ein zweites Leben neben unserem Leben.

Das Gesicht einer Leiche (wenn es nicht durch die Todesart verzerrt ist) ist nicht ungewiß, es scheint nur ungewiß, eben, weil es ganz gewiß ist, und wir unter den Lebenden niemals ein ganz gewisses Gesicht zu sehen bekommen. Vielleicht war der Entschluß zum Selbstmord schwer, vielleicht war er leicht, wir wissen es nicht; aber gewiß, er hat diesen Entschluß gefaßt und durchgeführt; und, da er einmal diesen Entschluß gefaßt und durchgeführt hat, so kann ihm kein Entschluß mehr schwer fallen oder ihn erregen oder ihm imponieren, denn jeder andere Entschluß ist ja doch geringer als dieser, denn der Sprung ins ganz Ungewisse bleibt ja doch der größte Entschluß. Sagen Sie dem Selbstmörder, er soll ins Trommelfeuer gehen, nein, noch schlimmer: er soll seiner Angebeteten ein Geständnis seiner Liebe machen — er wird nicht einmal ironisch lächeln, nein, sein Gesicht wird völlig unbewegt bleiben. Er hat etwas erlebt, vielleicht etwas Angenehmes, vielleicht etwas Unangenehmes; aber auf alle Fälle: er hat das größte Erlebnis gehabt, das man haben kann, er hat nämlich das Ende des Lebens erlebt. Ihn wird kein Erlebnis mehr erschüttern. Lassen Sie seine Angebetete vor ihm niederknien und ihm ihre Liebe gestehen: glauben Sie, sein Herz wird noch klopfen? Er ist von einer untadeligen Überlegenheit, von einer restlosen Nüchternheit, von einer entzückenden Undurchdringlichkeit, fabelhaft chic, extra dry. Er erfüllt Henry Beyles Gebot an den ausgelernten Beylisten: „Il faut être sec" auf die einzig wirklich vollkommene Art.

Kurz, er ist der geborene Liebhaber, pardon: der gestorbene Liebhaber jenes Mädchens, von dem wir am Eingange unserer Betrachtung gesprochen haben. Ganz vergeblich hat sie sich von einem Gleichgültigen deflorieren lassen: ihr Heros, ihr Backfischideal, ihr angebeteter Heldentenor, ihr Gefürchteter und Vergötterter, Erwarteter und Geflohener, ihr . . . ihr Verführer ist doch gekommen. Denn ihr Heros, ihr uneingestandener Heros, der Heldentenor und das Backfischideal ihrer intellektuellen Perversität war die völlige Impassibilité, die völlige Gefühllosigkeit, die völlige Unmöglichkeit, gefaßt und gehalten zu werden; die letzte Übersteigerung ihrer selbst, ihr Herr und König, ist — der Selbstmörder. Und da er ihr Lebensideal ist, ihr Unwiderstehlicher, ewig Bewunderter, weil niemals Erreichbarer (denn er ist eben die letzte, unerreichbare Übersteigerung ihrer selbst): so muß sie ihm auch angehören, und diese zweite, eigentliche Defloration kennt nur ein Symbol, die Solidaritätserklärung durch ihren Selbstmord.

*

Aber ich wollte nicht nur von diesem jungen Mädchen sprechen, ich wollte von einem Typus Menschen sprechen. Ich meine Jene, deren höchstes Ideal es ist, sich nicht fassen zu lassen. Ich meine Jene, deren höchste Glorie die Unbegreiflichkeit und Undurchdringlichkeit ist. Ich meine Jene, die in der Ebene zwischen Pflanzen und Tieren leben wollen, und doch irgendwo Menschen sind. Ich meine Jene, die nie im Leben verführt sein möchten.

Sie alle finden ihren Verführer. Sie alle finden das Abenteuer, das sie unerbittlich in die dämmernden Schluchten treibt, in die finsteren Höhlen, auf die zackigen Grate und ungewissen, fußbreiten Berggipfel. Aber freilich, da ihre heroische Landschaft nicht in dieser Hemisphäre liegen darf, die die Sonne bescheint, denn das ginge wider das Programm: so wird ihre heroische Landschaft jenseits liegen, in Dunkel-

heit und Nacht, doppelt geheimnisvoll, doppelt ungewiß, doppelt heroisch und opernmäßig durch ihre mystische Nächtigkeit. Denn das Tote ist zu überwältigend für sie; das Tote ist zu verführerisch für sie; das Tote ist so sehr eine Übersteigerung ihrer selbst, daß sie nicht werden umhin können, wider ihren Willen verführt, einmal ausnahmsweise auch dem „Höheren" zuzustreben. Sie brauchen nur einem Selbstmörder ins Gesicht zu schauen, der den Entschluß schon gefaßt und ausgeführt hat; und solcher Selbstmörder gibt es viele, wenn ich bedenke, wieviel Dichter es zum Beispiel gibt, gute und schlechte Dichter.

Goethe gehört zu den Guten. Auch er hat einmal einem Selbstmörder ins Gesicht geblickt. Und Goethe gehörte ganz genau zu diesem Typus von Menschen, den ich eben beschrieben habe. Und sofort, nachdem er ihn gesehen hatte, diesen Selbstmörder, sofort beging er gleichfalls Selbstmord. Er faßte den ganz festen Entschluß, und dieser Entschluß war so präzise und gegenständlich und unwiderruflich fest, daß er ihn sofort in allen seinen Phasen niederschreiben konnte. Diese Niederschrift ergab ein Buch, und dieses Buch hieß „Die Leiden des jungen Werther", und war der Selbstmord eines Menschen und die Geburt einer unmenschlich kosmischen Naturmacht.

Und dieses Protokoll seines Entschlusses zum Selbstmord, dieses Buch „Werthers Leiden" war so genau, so anschaulich, so unwiderstehlich, daß es selbst wie das Antlitz eines Selbstmörders wirkte. Und da es jeder kaufen konnte, so begingen sehr viele zu jener Zeit Selbstmord. Es war wie eine infektiöse Krankheit, und man nannte diese Krankheit „Wertherfieber". Wie denn dieser übermenschliche Selbstmörder überhaupt Tod und Finsternis verbreitete, von seiner Jugend angefangen, die seinen genialen Jugendfreund Lenz vernichtet hat, bis in sein Alter, da der junge Heinrich von Kleist an ihm zum Selbstmörder wurde.

ÜBER
EINEN ANDEREN SELBSTMORD

Ein junges Mädchen hat Selbstmord begangen; ihres Freundes wegen. Nähere Umstände unbekannt.

Unterlegen wir den gewöhnlichen Fall: sie hat Selbstmord begangen, weil er sie nicht mehr liebte; oder nicht so stark, wie sie ihn.

Angesichts der Majestät eines solchen Todes, ich weiß, ist es Pflicht aller feineren Menschen, erschüttert zu schweigen. Höchstens, man darf ganz leise sagen, es sei doch irgendwie erhebend, daß in unserer tollen Nahrungsjagd noch Platz für eine so große Leidenschaft sei.

Aber ich hasse diese weihevollen Menschen. Der Sprung ins ewig Unbekannte, „Selbstmord" genannt, hat für denkende Lebewesen das Thema aller Themen zu sein, der Prüfstein seiner kritischen Fähigkeit, das „Schlagt an und gebt Feuer!" Kierkegaårds, das Herbeiströmen des Wichtigsten, was zu sagen ist und unbedingt gesagt werden muß, wenn das menschliche Denken überhaupt einen Sinn hat. Ich will darüber zu sprechen versuchen; wie man spricht, wenn man nichts weiter weiß als die Tatsache des Selbstmordes aus unglücklicher Liebe:

*

Die Schuld des Mannes ist groß. Niemals, seit es Selbstmorde gibt, ist ein Selbstmord aus Liebe geschehen, ohne daß der andere, überlebende Teil es nicht in seinem Innern so gewollt hätte, in tief unterbewußter Eitelkeit; in dem Wunsch, den Wert seines Ich durch den unwiderleglichsten aller Beweise bestätigt zu finden, daß ein Anderer unter den betäubenden Ausstrahlungen dieses Ich sein eigenes Ich wie

ein schales Nichts weggeworfen hat. Jeder Selbstmord aus Liebe ist zu vermeiden: man muß nur das Wettrennen, wer von Beiden zuerst zu lieben aufhört, nicht vor aller Welt brillant und sichtbar gewinnen wollen.

Diese Schuld ist ganz groß. Aber sie ist zugleich auch ganz klein. Jeder, der geliebt sein möchte, ein wenig mehr, nur ein ganz klein wenig mehr, als er selbst liebt, trägt schon diese ganze Schuld im Keime in sich. Noch schlimmere: er ist nur zu feige, um dieses Äußerste ausdenken zu können.

Hebbels unergründlich kaltes Dichtergewissen ist immer wieder von einem mystischen Problem berührt worden, das sich, drei-, viermal variiert, in seinen Tagebüchern findet: dem Mörder könnte verziehen werden, wenn er bestimmt gewußt hätte, daß die Lebensjahre, die er dem Andern wegnahm, ihm selbst zu seinem Leben zugelegt würden.

Aus der symbolhaften Kategorie der zeitlichen Lebensdauer in die Kategorie des Lebensgefühles, des Ich-bewußtseins zurückgeführt, ist es dieses Argument, auf das sich der Überlebende zu seiner Begnadigung berufen darf: er hat ein fremdes Lebensgefühl, ein fremdes Ich-bewußtsein seinem eigenen hinzuaddiert. Vielleicht erhält es ihn wirklich länger am Leben, wenn er ernstlich an sich zweifelt? Und das tut er ja offenbar. Dann wäre es, von der mitleidlosen Natur aus gesehen, in Ordnung.

*

Aber auch die Schuld der Selbstmörderin ist groß, sehr groß.

Wir wissen es alle: man begeht Selbstmord aus Liebe, weil man nicht zu lieben aufhören will; weil man es, für seine Person, nicht wahrhaben will, daß jede Leidenschaft in der Flut und Vielfalt der Tage irgendeinmal untergeht; weil man die große Ausnahme sein will.

Aber man stirbt doch auf alle Fälle an der vollkommenen Liebe; auch ohne Revolver, Gift und Schlinge! Bleibt

da denn etwas, was unversengt bliebe und nicht neu geboren würde?

Ariadne, die Liebende aller Liebenden, ist scheinbar treulos: sie stirbt nicht in ihrer Höhle auf Naxos, von Theseus verlassen, sondern eine andere Ariadne tritt hervor aus der Höhle, die nur zufällig dieselbe Gestalt, dasselbe Gesicht trägt. Die Welt allerdings weiß es nicht. Der Selbstmörder aber will: die Welt soll es wissen! Weil er's nicht weiß.

Ach, ich fürchte, der Selbstmord ist nur eine Flucht in die ungewisse Seelenwandlung zwischen Dies- und Jenseits für die Armen, die sich im Jenseits etwas beweisen wollen, was ihnen diesseits unbeweisbar: Dekomposition und Allotropie, Tod und Auferstehung: das Ziel der Liebe. Sie wollen es erzwingen, so lange liebend zu bleiben, bis es da ist.

Ich fürchte, der Geliebte hat wenig Grund, auf den Selbstmord der Geliebten eitel zu sein: sie haben einander nichts vorzuwerfen, gar nichts. Sie sind ein gleiches Paar: metaphysische Repräsentationsmenschen. Unvollkommene Dichter an sich selbst.

*

Die Schuld der Welt ist die größte.

Warum jagen und rennen wir, warum trinken und schreien und debattieren wir, warum sitzen wir in den Bars und Kaffeehäusern und Theatern, warum haben wir solche Gedanken, die ein bißchen auffunkeln und gleich wieder verlöschen, warum legen wir uns lustlos mit Mädchen ins Bett und stehen lustlos wieder auf; warum drehen wir diese rotierende Scheibe im rasenden Tempo, keuchend, atemlos, ohne Pause, wenn wir auf ihr nicht einmal einen verzweifelten Menschen sofort kilometerweit von der Stelle seiner Verzweiflung wegschleudern können? Es wäre der einzige Sinn dieser Sinnlosigkeit.

Ich möchte jeden, der den Kurfürstendamm hinabrast, aufhalten. Ich möchte jeden, der in den Bars sitzt, an den Schultern packen. Jeden, der auf der Börse schreit, jeden,

der in Filmateliers herumtobt: „Herr, es nützt nichts, es nützt nichts! Es hat sich trotzdem ein Mädchen aus Verzweiflung ermordet! Setzen Sie sich! Sie haben Ihre Aufgabe schlecht gemacht!“

*

Ich möchte das vor allem mir selbst sagen, der ein armes Mädchen mit diesen paar Einfällen nicht mehr zerstreuen wird ....

GEHEIME WISSENSCHAFTEN

EINE HYPOTHESE

I. Allgemein

„Der Mensch wird, was er ist", sagt Hebbel: das Schicksal wickelt sich aus dem Menschen selbst heraus, wie der Faden eines rollenden Wollknäuels sich aufwickelt. Auf dieser These beruhen alle geheimen mantischen Wissenschaften. Was mit dem Menschen geschieht, ist eine bloße Transformation dessen, was er ist; wer die richtige Formel, den richtigen „Spiegel" findet, sich darin zu spiegeln, wer richtig „transformiert", kann sein Schicksal erkennen.

Welchen primitiven Seelenzustand müssen wir der Geburt der mantischen Wissenschaften zugrundelegen?

Offenbar einen starken Ausbruch von Optimismus.

Woher ist dieser Ausbruch abzuleiten?

Für den Ur-Menschen, das Kind, das Tier, die Pflanze gibt es nur einen Ort, von dem her das Schicksal auf ihn hereinbricht: das „Außen", die Elemente. Sie sind die Götter. Der Mensch naht sich ihnen mit Angst und blinder Anbetung. Seine Seele ist Furcht und Finsternis. Sein Glaube ist panischer Pessimismus.

Eines Tages aber findet der Mensch eine Möglichkeit, Fünkchen aus Steinen zu schlagen. Er wird Prometheus.

Da bricht sein ungeheurer latenter Optimismus als blinder Rausch durch. Er verhöhnt, trunken, den Blitz des Zeus: er kann selbst Blitze erzeugen. Er fürchtet ihn nicht mehr. Sein optimistischer Rausch schlägt einen tollkühnen dialektischen Purzelbaum: es gibt keinen Blitz von außen her mehr; es gibt nur noch Funken, nur noch Produkte, Fortsetzungen der eigenen Hand, des eigenen Körpers. Der

Prometheide ist gewissermaßen der wahnsinnig gewordene Materialist, der im primitivsten Beginn des Materialismus sogleich das letzte Ende vorwegnimmt; er springt mit einem Paradox über alles hinweg. Vom blinden Pessimisten des Nichtswissens schlägt er mit einem einzigen Satz seelisch in den blinden Optimismus des Allwissens um.

Hier haben wir das Urbild der geheimen Wissenschaften. Es gibt keinen Blitz, der vom Himmel schlägt, sondern nur den Blitz, der eine Fortsetzung, ein organisches Hinüberreichen des menschlichen Körpers in das Fremde, das Drohende, in sein Schicksal ist.

Die Mantik knüpft also vor allem dort an, wo der menschliche Körper an ein Fernes, Unbekanntes geknüpft zu sein scheint.

In zweierlei Zuständen reicht der menschliche Körper augenscheinlich in etwas Fremdes, Fernes, Rätselhaftes hinein: zunächst als toter, als bewußtloser, als schlafender Körper. An ihn knüpft vor allem die Traumdeutung, in zweiter Linie die Haruspizie (Eingeweidemantik, die den Menschen natürlich mit Aufhören der Menschenopfer durch das Opfertier surrogiert) an.

Die andere Form der Fremdheit am eigenen Körper ist die Vorstellung des Doppelgängers, des Spiegelbildes, des Schattens: das Gefühl des Fremden, Fernen, Grauenerregenden, ins Übersinnliche Hinüberreichenden dieser Erscheinungsgruppe deutet sich in unzähligen Volkssagen und Dichtungen an. Von hier leitet sich die Physiognomik, die Chiromantik und verwandte Arten der Körpermantik her.

Unter den fremden Körpern, die uns umgeben, sind die Gestirne die fernsten und zugleich die nächsten, die vertrautesten: denn an ihnen offenbart sich am deutlichsten — durch die weibliche Menstruation — das Hinüberreichen des menschlichen Körpers in das Ferne. Wie der Blitz, der hinabfährt, — das primäre und naivste Symbol des Schicksals, — sind auch sie Himmelslichter. Sie werden statt seiner

in der Astrologie als Schicksalssymbol surrogiert.

Eine vierte Art — dem Kombinationsreichtum und der Formwillkür toter Körper entstammend — schafft hingegen das Fremde, Ferne Unbekannte nur willkürlich: Kartenlegen, das Deuten nach Kaffeesatz, Zinnguß und anderen zufälligen Formen sind niemals über eine primitive, spielerische Grundlage hinweggekommen und haben niemals und in keiner Variante geistige Probleme berührt.

In Betracht zu ziehen sind in diesem Zusammenhang daher nur die drei ersten Formen der Mantik.

*

II. Traumdeutung

Wenn Du bewußtlos bist, bist Du von Dir selbst am fernsten, Dir selbst am fremdesten; also dem Fremdesten, Fernsten, den scheu gefürchteten Elementarmächten am nächsten: das ist die Grundthese der Traumdeutung.

In einem der „Märchen aus Tausendundeiner Nacht" findet sich ein höchst geheimnisvolles und vieldeutiges Gleichnis:

Ein reicher Jüngling sieht aus einem zufälligen Versteck bei einem Teppichhändler ein Stückchen vom Antlitz einer Frau, die sich für einen Augenblick entschleiert hat. Er verliebt sich irrsinnig in dieses Antlitz. Monatelang ißt er nichts und schließt kein Auge.

Aber eines Tages winkt ihm das unausdenkbare Glück. Eine Dienerin jener Dame erscheint. Die Frau hat von seiner verzehrenden Liebe gehört. Sie liebt ihn wieder. Die Dienerin wird ihn am Abend auf geheimen Wegen in das Harem bringen.

An diesem Tage verspürt er wieder Hunger. Er ißt und trinkt für zehn. Am Abend holt ihn die Dienerin. Sie führt ihn ins Serail. Die Angebetete steht vor ihm. Sie ist im Begriff, sich zu entschleiern.

In diesem Augenblick fühlt der Jüngling zu seinem Entsetzen, daß er — vielleicht nach der ungewohnten reichlichen Mahlzeit — todmüde ist; daß ihm die Augen zufallen; — daß . . . daß er schon schläft. Zum erstenmal, seit Monaten: seit er jenes bezaubernde Antlitz zum erstenmal gesehen. Als er erwacht, liegt er auf der Straße. Kein Klopfen öffnet ihm zum zweitenmal die Pforte.

*

Wie wollen wir den Sinn dieses Märchens psychologisch ausdeuten? Ein Vorschlag: es ist die tiefe Angst des Menschen, daß er seine Sinne verlieren oder seiner Sinne zufällig nicht mächtig sein könnte, wenn sich ihm wirklich einmal das Höchste enthüllt.

In dem oben zitierten orientalischen Märchen hätten wir also, wie in der Sage vom Jüngling von Sais, die gewissermaßen vor-prometeische, pessimistische Fassung: die Offenbarung des Geheimnisses erzeugt die Bewußtlosigkeit. Der Mensch ist also von dem höchsten Wissen ausgeschlossen; die Elemente, das Schicksal, ein Unerreichbares, Fremdes, sind blind zu fürchten.

An diesem verzweifeltesten Punkt setzt die plötzliche, pseudoprometheïsche Drehung zum Optimismus ruckhaft ein: nicht die Offenbarung erzeugt die Bewußtlosigkeit; sondern umgekehrt die Bewußtlosigkeit, der Schlaf erzeugt die Offenbarung der höchsten Weisheit; diese liegt in jenem, sie ist ein bloßes Produkt, eine Fortsetzung jenes Zustandes. Dieses Produkt der Bewußtlosigkeit, der Traum, der Funke Bewußtsein in der Bewußtlosigkeit, ist der Blitz, das Allwissen um den Menschen, um sein Schicksal. Der wachende Jüngling sähe garnichts von seiner Geliebten; nur der Bewußtlose, der Träumende sieht sie ganz.

Diese Grundstimmung aber ist, ganz präzise gesprochen, die Grundstimmung des dichterischen Schaffens. Traum-

deuter sind allesamt Dichter; noch Siegmund Freud ist es im Wesentlichen. Um die Geliebte, die höchste Erkenntnis, ganz zu durchdringen, verringern sie nicht, sondern vergrößern die innere Distanz zur Erkenntnis um den Ozean der aufgeopferten Unmittelbarkeit, so, wie Lenau nach Amerika fahren mußte, um seine europäische Braut voller zu erleben, als wenn er neben ihr stünde; wie Kierkegaård sich von Regina Olsen trennte, um sie zu „sehen"; wie fast alle Dichter (Flaubert!) und alle dichterischen Denker die seelische Distanz zu ihrem Objekt künstlich vergrößert haben, um es zu durchdringen,

Das ist das Gesetz der Traumdeutung, ihr Schlüssel, ihre Transformationsformel, ihre spezifische Art, den Menschen in seinem Schicksal zu spiegeln: eine Art dichterisches Gesetz.

III. Sterndeutung

Die Traumforscher schlafen womöglich auch am Tage, um möglichst ausführlich zu experimentieren; die Sterndeuter wachen sogar in der Nacht, wenn alle anderen Menschen schlafen.

Die Traumdeuter nehmen die Dialektik der Dichter vorweg: in der größten Distanz vom Bewußtsein suchen sie das vollkommenste Bewußtsein.

Die Sterndeuter — man denke an die Magier Babyloniens —sind die seelischen Urväter der positiven Wissenschaften: sie glauben daran, daß das Bewußtsein, immer wachgehalten, sich von selbst steigert bis zum vollkommenen Bewußtsein.

Das pessimistische Urprinzip ist auch hier dasselbe wie in der Traumdeutung: „Die Natur hat es so eingerichtet und will es, daß das höchste Wissen an den bewußtlosen Zustand (den Schlaf) geknüpft ist." Aber die Drehung zum Optimismus wählt hier einen anderen Angelpunkt: als die Zeit des Schlafens ist von der Natur die Nacht vorgesehen.

Folglich mußt Du in der Nacht wachen — und Du wirst der Weisheit ansichtig. Finde das Gesetz der Gestirne und das gesamte Himmelsfeuer (der Blitz, das Schicksal) wird zu einer bloßen Fortsetzung Deines Körpers.

IV. Physiognomik, Chiromantik u. ähnl.

Wenn sich des Menschen Schicksal aus ihm selbst aufwickelt wie ein Knäuel — sollte am Knäuel nicht schon die Bahn des Fadens erkennbar sein?

Du mußt also Dein Ich-selbst beobachten. Aber dort, wo es Dir am fernsten, am fremdesten ist: an Deinem Körper, der ein fremdes Du an Dir selbst ist. An Deinem Doppelgänger — der Du selbst bist, der Dein eigener Körper ist.

Das Problem der Körperdeutung ist also vor allem das uralte Rätsel des „Doppelgängers", der Ich-Fremdheit.

*

Bei Edgar Allan Poe gibt es in einer Novelle den vollkommenen Doppelgänger in der einfachsten psychologischen Form: einen Schulkameraden, der aus der unglaublichen Ähnlichkeit mit dem Helden den fanatischen Vernichtungshaß schöpft, diesen Helden in jeder Geste, in jedem gesprochenen Wort zu Ende zu studieren und nachzuahmen, so daß der Held wirklich restlos „zweimal existiert". Der Held flüchtet von Weltteil zu Weltteil, aus Heroismus zu wüster Ausschweifung, aus Trunkenheit zu heiliger Liebe: überall ereilt ihn der Doppelgänger; ein furchtbarer Wettkampf, an dem Beide zugrundegehen.

Diese kurze Erzählung gibt uns in großen Umrissen die pessimistische, angstvolle Ur-stimmung: „Du wirst von einem Außen-ich gehetzt und gejagt; nichts hilft dir gegen diesen Verfolger."

Hier beginnt aber schon in der Erzählung selbst die charakteristische willkürliche Wendung zum Optimismus:

nicht schlechtweg „irgendeine Macht" ist es, die dich hetzt und jagt; um dich zu hetzen und zu jagen, muß sich diese Macht dir an-ähnlichen, sie muß denselben Gesetzen gehorchen, ja, sie muß sich deinen Gesetzen unterordnen.

Wie vernichtest du also diese äußeren Elemente? Indem du deinen Körper erforschst, als ob er ein fremder Körper wäre, indem du dich selbst zu deinem Doppelgänger machst. Damit ist die Wendung zum extremen Optimismus mit einem Schlage vollendet. Das Hinüberreichen des eigenen Körpers in das „Fremde", „das Unbekannte" versinnbildlicht sich in der Betrachtungsweise des eigenen Körpers, „als ob er" ein fremder, unbekannter Körper wäre: durch Identifizierung des Doppelgängers mit sich selbst oder, besser gesagt, durch bewußte „Verfremdung" des eigenen Körpers.

Diese Art von Mantik ist die symbolisch vollste, lückenloseste: sie ist der Sinnbild-gewordene Vorgang der mantischen Wissenschaften an sich.

Die mantischen Wissenschaften insgesamt negieren die Elementarmächte, indem sie deren Gesetze mit den eigenen identifizieren; die Körpermantik speziell identifiziert sie mit dem körperlichen Ich. „Die Elementarmächte sind eine bloße Fortsetzung des eigenen Körpers" sagt die gesamte Mantik. Die Körpermantik speziell bringt sie dem Ich am allernächsten: sie spannt sie ganz eng um das Ich, so eng wie möglich: als die Haut, die dich umspannt, als den körperlichen Kontur, der dich eingrenzt.

*

V. Geschichtliche Konklusion

Wir haben also als das Wesen aller mantischen Wissenschaften eine Art verzweifelten Umschwunges von einem blinden, fiktiven Pessimismus zu einem ebenso blinden, fiktiven Optimismus erkannt.

In welchen historischen Perioden werden wir einen sol-

chen innerlich sinnlosen Ausbruch von Optimismus am ehesten suchen? Kurz gesagt: in den panischen, in denen die heftigsten und unbegreiflichsten elementaren Ausbrüche die Menschheit erschüttern und erschrecken: als Protest und zugleich als organische Fortpflanzung dieser metatellurischen Erschütterungen. Wenn der Kosmos sich deutlicher dem dunklen panischen Prinzip nähert, wenn die Welt gewissermaßen „menstruiert", dann krampft sich zugleich mit ebenso elementarer Kraft die Vernunft im Menschen: um jetzt, jetzt, in diesem kritischen entscheidenden Augenblick vielleicht doch das ewige Unerreichbare zu finden, das Gesetz aller Gesetze, das Gesetz der Periode im Kosmos. Mehr noch: das menschliche Gehirn ahnt die panischen Perioden, bevor sie da sind; es fühlt das vorbereitende Zittern im Körper der Erde. Die Geheimwissenschaften sind nicht nur Begleiterscheinung, sondern Vorbote der panischen Periode.

Dieses pathologische zusammengekrampfte Gehirn erzeugt nicht mehr Wissenschaft, sondern Geheimwissenschaft; ja die Wissenschaft selbst, das Fünkchen im Menschen, geht unmerklich in die Geheimwissenschaft über.

Wann blühten die Geheimwissenschaften? Im alten Rom, das seinen Untergang, den Untergang der antiken Welt fühlte. Im Frankreich vor der Revolution. Und im Europa des beginnenden Jahrhunderts, das mit der seriösen Traumdeutung der Psychoanalyse und der Fließ'schen Periodenlehre zugleich die tollsten mantischen Orgien entfachte und bis zum heutigen Tage entfacht.

DER ANTIKE FRIEDE

„Ich werde einen antiken Frieden schließen."
(Clemenceau in Versailles.)

Am 23. Jänner 1919 brachte Herr Toyokuni Chinda, Delegierter des japanischen Kaiserreiches, bei der Versailler Friedens-Konferenz einen Antrag betreffend die Gleichstellung aller menschlichen Rassen ein. Der Antrag wurde abgelehnt, wahrscheinlich mit Hinweis darauf, daß man doch schließlich einem Sudanneger oder einem ägyptischen Fellachen oder einem Bewohner des Iran oder einem Araber nicht dieselben internationalen Rechte zusprechen könne wie Herrn Clemenceau oder Herrn Tardieu oder Herrn Lloyd George.

Am 24. Jänner 1919 sagte Herr Lucien Vogel aus Nancy, Professor der griechischen Sprache an der Normalschule „Zum heiligen Herzen Jesu" in St. Germain, dem Schüler Jean François Moreau des vierten Jahrgangs Folgendes:

„Nun, Moreau, erzählen Sie mit eigenen Worten wieder, was wir gestern aus Xenophons Hellenika gelesen haben."

Jean François Moreau, glänzend präpariert, plapperte fließend los:

„Nachdem am Ziegenfluß die Athener vollständig geschlagen worden waren, bestellte der spartanische General Lysander einerseits ein Kriegsgericht und begann andererseits die Belagerung von Athen.

Das Kriegsgericht einerseits hatte zu entscheiden über die Kriegsgefangenen, nachdem es die Sache untersucht hatte. Es war aber nämlich gesagt worden, daß nach der Seeschlacht bei den arginusischen Inseln nicht die Athener, wie es nötig und rechtens gewesen wäre nach altem Brauch, genügend Rettungsboote ausgesetzt hätten für die Schiffbrüchigen,

und viele Tausende seien überflüssigerweise so umgekommen. Ferner wurde gesagt, daß sie auf Befehl des Philokles sämtliche Mannschaft zweier erbeuteten Dreidecker aus Korinth und aus Andros über einen Felsen hinabgestürzt hätten, und ferner vor der Schlacht am Ziegenfluß den Beschluß gefaßt hätten, im Falle sie siegten, allen Gefangenen die rechte Hand abzuhauen. Das Kriegsgericht aber, nachdem es die Sache untersucht hatte, verurteilte die athenischen Gefangenen teils zum Tode, teils zur Sklaverei.

Andererseits aber war in Athen eine furchtbare Hungersnot, da es von allen Seiten von der Zufuhr abgeschnitten worden war. Nachdem jedoch eine Anzahl von Bürgern Hungers gestorben war, beschloß man die Absendung einer Gesandtschaft von Bittflehenden, welche wegen des Friedens nachfragen sollten.

Der spartanische Unterfeldherr des Belagerungsheeres, Agis, wies sie nach Sparta, wo der Oberbefehlshaber Lysander sei und die Versammlung der griechischen Städte soeben tage, aber schon am Wege dahin, in Sellasia, erhielten sie von den spartanischen Ephoren den Befehl, vorerst die Stadtmauer von Athen zehn Stadien weit auf beiden Seiten niederzureißen und die Befestigungen von Piraeus zu schleifen, denn vorher werde man nicht mit ihnen verhandeln. Als aber die Bittflehenden mit dieser Antwort zurückkehrten, zerrissen die Athener ihre Kleider, denn nun erst sahen sie, was es heiße, den Spartanern auf Gnade und Ungnade ausgeliefert zu sein.

Da beschlossen sie, die Demokraten, und an ihrer Spitze den Kleophon, hinzurichten, den Theramenes zum Diktator zu ernennen, um den oligarchischen Spartanern zu gefallen, und ihn mit sechs anderen zum Bundesrat nach Sparta zu entsenden.

Nachdem sie daselbst angelangt waren, erhob sich Pharnabazes, der Gesandte des jüngeren Cyrus, welcher aus Asien zu der Versammlung der Städte gekommen war, und sprach:

„O Lysander," sagte er, „nicht ist es nötig, daß die athenische Gesandtschaft behangen mit dem Ehrenschmucke der kriegerischen Waffen vor uns erscheine!" Da riefen die Gesandten der Korinther und Thebaner: „Gegürtet bloß mit dem Gurte der Sklaven, mögen sie hereintreten!" Aber es erhob sich Lysander, der Feldherr der Spartaner, und, nachdem er sein Schwert gezogen hatte, schlug er es dreimal auf den Steintisch, an welchem er saß, indem er sagte: „Nicht also, o Gesandte von Korinth und Theben, sondern vielmehr, ärger als die Sklaven, nämlich völlig entkleidet und nackt, wollen wir sie hier vor uns sehen, nachdem sie sich unten im Hof einerseits im Pferdemist eine Zeitlang demütig herumgewälzt, andererseits fünfundzwanzig Rutenstreiche empfangen haben werden." „O Lysander," erwiderte Pharnabazes von Tyrus, „sich im Pferdemist herumgewälzt habend, dürften sie einen üblen Geruch in diesem Raume verbreiten." Da beschloß die Städteversammlung, daß sie lediglich fünfundzwanzig Streiche empfangen sollten, jeder für sich.

Als dies geschehen war, erhob sich Lysander und sagte zu den Athenern: „O Athener," sagte er, „fürwahr werde ich Euere Stadt in Grund und Boden zerstören, die Bürger in Knechtschaft führen, die Stätte einem Weideplatz gleichmachen." Aber Korinth und Theben widersprachen, denn nicht zieme es sich, Griechen in die Sklaverei zu versetzen. Da beschlossen sie, daß Athen die Mauern einreißen, den Hafen Piraeus zerstören, die wegen Hochverrates Verbannten wieder aufnehmen, alle Waffen abliefern und alle Schiffe verbrennen sollte. Ferner wurde die athenische Demokratie aufgehoben und dreißig Ephoren nach spartanischem Muster eingesetzt. Die schönsten Wohnhäuser sollten den zurückberufenen oligarchischen Hochverrätern zugewiesen werden. In die Akropolis werde eine Besatzung von dreihundert spartanischen Scharwächtern kommen, um die Ephoren zu schützen. Der Feldherr Lysander, indem er sein Schwert zog, verlangte und erreichte überdies, daß jeden vierten

Monat eine Sühnegesandtschaft zu ihm kommen solle, nachdem sie sich eine Zeitlang im Pferdemist herumgewälzt und fünfundzwanzig Streiche empfangen habe.

Darauf erhob sich Pharnabazes von Tyrus und sprach:

„O Gesandte der griechischen Städte," sagte er, „mein Herr Kyros, Statthalter von Vorderasien und Sohn des großen Darius, läßt Euch verkünden wie folgt:

Schwer ist das Geschlecht der Sterblichen bedrängt von oben und unten.

Von unten sind es die Tiere, die Löwen, die Tiger, die Leoparden, die Wölfe, die Meerungeheuer und die Sklaven (denn in Kleinasien war wieder ein Sklavenaufstand ausgebrochen und die Sklaven verlangten, daß sie sich nach 50 Dienstjahren loskaufen dürften von ihrem Ersparten, nachdem ihre Körper öffentlich eingeschätzt worden seien).

Von oben aber drücken schwer die unsterblichen Götter auf uns mit Sturm, Sonnenbrand, Mißernte, Krankheiten und Tod.

Daher meint Cyrus, daß sich die Sterblichen zusammentun sollten, um stark zu sein gegen Beide, gegen die Götter und gegen die Tiere, daß die Menschen friedlich hinfort die Erde untereinander teilen sollten, denn jeder werde doch von einem Schoße geboren und von einem Grabe aufgenommen, irgendeinmal, und zwar bald genug."

„Nicht also, o wunderlicher Pharnabazes!" erwiderte Kallimaches, der Gesandte von Theben, „wohl gebe ich zu, daß ein Perser eine Art von Mensch sei oder ein Äthiopier oder ein Bewohner des Nil oder des Sudans oder ein Meder oder Phönizier, wie ja auch du, o Pharnabazes, schließlich so etwas wie ein Mensch bist. Aber du wirst doch nicht behaupten wollen, daß die nördlichen Lebewesen, die Skythen oder etwa die Bewohner des Rheins oder der Seine, der Rhône, oder gar die der Zinninsel jenseits von Gallien und den Säulen des Herakles: du wirst doch etwa nicht behaupten wollen, daß alle diese Lebewesen derselben Gat-

tung angehören wie wir, obgleich sie doch auch auf zwei Beinen gehen und zwei Hände haben, wie wir? Sie sprechen doch keine menschliche Sprache, sie sind des menschlichen Denkens nicht teilhaftig, sondern wild und ihrer selbst unbewußt, wie die Tiere des Waldes, zwischen denen sie leben, pflanzen sie sich fort bis in alle Ewigkeit! Wie, o wunderlicher Pharnabazes: willst du etwa uns zu jenen rechnen? Wie willst du dich mit ihnen verständigen? Nützlicher wäre es, sie abzurichten und zu allerlei häuslichen Verrichtungen zu verwenden, damit sie wenigstens dem Hunde oder dem Pferde oder dem Stier oder der Ziege im Range gleichkommen. Denn fürwahr, sie stehen tief unter Jenen, indem doch Hund, Pferd, Stier und Ziege uns Nutzen bringen, Jene aber völlig nutzlos dahinleben. Wollte man also Jene für gleichartig mit den Griechen erklären, dürfte man Diese nicht ausschließen, denn mit Recht könnten sich sonst Hund, Schwein und Esel zurückgesetzt fühlen. So scheint es mir, o Pharnabazes von Tyrus!"

Da erhob sich der Feldherr Lysander, und, nachdem er sein Schwert gezogen hatte, schlug er es dreimal auf den Steintisch, an welchem er saß, indem er sagte: „Nicht also, o Gesandte von Korinth und Theben," sagte er, „und wären dort sogar Menschen wie wir, am Rhein, an der Seine oder gar jenseits von Gallien (was ich bezweifle); wäre es selbst möglich, sie Sprache und Sittlichkeit zu lehren, und sie eines gewissen menschlichen Verstandes teilhaftig zu machen (was ich nicht glaube): so blieben doch noch immer die Athener übrig! Niemals werde ich einräumen, daß sie zu dem Geschlechte der Menschen gehören! Nein, vielmehr dieses Schwert soll zu spüren bekommen, wer frech genug ist, zu behaupten, ein Lysander und ein Athener gehörten derselben Gattung von Lebewesen an. Laß dir das gesagt sein, o Tyrer, und hebe dich weg von hier!"

Nachdem er dies gesagt hatte, setzte er sich nieder. Aber Pharnabazes aus Tyrus erhob sich, ging nach Hause und

schrieb aus Rachsucht einen Brief an seinen Herrn nach Medien. In diesem Briefe stand .... in diesem Briefe stand ... stand ...."

„Nun, was stand denn in diesem Brief, Moreau?" fragte Herr Vogel gütig.

„In diesem Brief stand, in diesem Brief stand: O Kyros, Zeit ist es fürwahr jetzt in Griechenland einzufallen, denn es ist dem Untergange geweiht!"

„Brav gelernt!" sagte Herr Lucien Vogel und schrieb dem kleinen Moreau in den Klassenkatalog ein: „Très bien!"

DAS SPIEL MIT DEM FEUER

Qui mange du pape, en meurt!
(Altes Sprichwort.)

Wenige Jahre vor Kriegsbeginn war ich in einer Verlagsangelegenheit in Paris. Ich hatte dort mit Herrn M** zu konferieren. Herr M**, einer der ausgezeichnetesten Theoretiker der „Action française", jener denkwürdigen Bewegung innerhalb der französischen Literatur, der es bestimmt war, durch geistige Konsolidation der nationalen Instinkte und Energien gewissermaßen die moralische Grundlage zu schaffen für jene ungeheuere soziale Konsolidation des Jahres 1914, die den Ansturm des preußischen Militarismus zurückschlagen sollte — dieser Herr M**, ein Freund von Barrès, Bourget und Léon Daudet, heute eine führende Persönlichkeit der Patriotenliga, war damals ein ziemlich kleiner Beamter der Nationalbibliothek — etwa das, was man hierzulande Amanuensis nennt.

Wir saßen im Café „François I." und sprachen über Bibliotheksdinge. Herr M** bedauerte das geringe Interesse der französischen Gelehrtenwelt, insbesondere der offiziellen Sorbonnegelehrten, an den Monumenten der nationalen Vergangenheit.

„Haben wir doch nicht einmal eine einwandfreie, komplette Ausgabe unseres allergroßartigsten Memoirenwerkes, der Denkwürdigkeiten des Herzogs von Saint-Simon! Und im Archiv der Bibliothek liegen die Dokumente des 17. und 18. Jahrhunderts zu Bergen aufgestapelt, Memoiren, Briefe, Flugschriften, unberührt ... ah, mein Herr, bei Ihnen in Deutschland würden sich ein paar hundert Privatdozenten daran zu Professoren hinaufgearbeitet haben! ... Frankreich

denkt nur an die Chimäre der Weltbeglückung, dabei vergißt es sich selbst . . ."

Am nächsten Vormittag führte er mich im Archiv umher. Es waren wirklich ungehobene Schätze. Ich durfte einiges abschreiben.

Hier möchte ich etwas aus den Briefen des Herrn v. Guibert veröffentlichen. Dieser Herr v. Guibert war im allgemeinen ein ziemlich unbedeutender Mensch. Er dilettierte in strategischen und taktischen Fragen, schrieb ein paar Reisebücher — übrigens eines über Deutschland — aber das einzige, was ihn unter tausend anderen Schriftstellern hervorhebt, scheint mir die rührende Tatsache, daß er vielleicht mehr geliebt worden ist als irgend ein anderer Sterblicher auf dieser Welt, Herrn v. Chamilly, den Liebhaber der Marianne Alcoforado, natürlich ausgenommen, und zwar von ebenjenem Fräulein v. Lespinasse, deren anmutige Liebesbriefe in der Hand jedermanns sind, besonders aber in den Händen aller Liebenden, ein unerschöpflicher Schatz an Zärtlichkeit, Sanftheit, Hingabe und Geist.

Ich will hier ein paar Briefstellen an Fräulein v. Lespinasse wiedergeben. Sie sind bisher unveröffentlicht. Man hält diese Antworten auf die glühendsten Liebesbriefe, die je geschrieben worden sind, allgemein für völlig verschollen.

Die Darstellungsgabe des Herrn v. Guibert läßt sich keineswegs mit jener messen, die etwa die Briefe des Abbé Galiani oder der Frau v. Sévigné zu einem klassischen Besitz der Weltliteratur macht. Doch rechtfertigt das Stoffliche allein, wie mir scheint, eine Publikation.

Die hier übersetzten Briefstellen handeln nämlich von dem bekannten Brand im Komödiensaale des Schlosses von Ferney im Jahre 1769, der dem Schloßbesitzer, Herrn v. Voltaire, so viel Geld und obendrein beinahe sein Leben gekostet hat.

Ferney, am 19. November 1769.

Meine liebe Julie!

Heute habe ich Dir nicht viel Neues zu berichten. Der gestrige Abend war sehr angeregt. Man erwartet Frau v. Warens aus Paris. Sie soll jetzt die Freundin des Herrn Rousseau sein. Der romantische junge Boufflers ist furchtbar aufgeregt. Er korrespondiert seit mehreren Jahren mit ihr, hat sie aber noch nie gesehen. Ich glaube, er liebt sie, bevor er sie noch erblickt hat. Wenigstens gestern glühte er den ganzen Abend und fiel aus einer Befangenheit in die andere.

„Was haben Sie denn einander so viel mitzuteilen? Worüber korrespondieren Sie?" fragte der Hausherr ironisch. „Ah, Herr Voltaire, worüber denn anders als über die Schönheit der Tugend und der Freundschaft . . ." antwortete Boufflers. Er war durch den ironischen Ton Voltaires tief verletzt. Plötzlich brach er in Tränen aus. Alles schwieg betreten.

„Wir müssen zu ihrer Ankunft eine Pantomime im Komödiensaal spielen," meckerte Herr Voltaire in die Stille hinein. „Wir werden Ihnen die Schönheit der Tugend und der Freundschaft pantomimisch vorführen: ich und Fräulein Clairon . . . wenn es Ihnen recht ist, Josefine?" (Ich habe Ihnen doch schon berichtet, daß die kleine Clairon von der Comédie hier ist?) „Gern," antwortete sie, „aber wie denken Sie sich das?" „Ach, ganz einfach, liebe Clairon . . . ein Bett genügt . . . aber auch ohne Bett . . ." Alles lachte, nur Frau v. Châtelet schaute etwas ärgerlich drein. Sie möchte das Wenige, was ihr der Alte zu bieten hat — die Bücher über Newton und Hume abgerechnet — nicht gerne auch noch mit einer Anderen teilen.

Alles in allem aber war die peinliche Stimmung doch behoben. Wir plauderten noch lange über die Idee der Freundschaft und der Tugend. Herr Dunois, der Enzyklopädist, erklärte, die Zeiten des naiven und zarten Glückes

seien vorüber. Ein einfaches Hirtenvolk, sanft beherrscht, vielmehr freiwillig sich unterwerfend dem höheren Alter und der weiseren Lebenserfahrung einiger greisen Patriarchen, bald da an einem Bache unter Dattelpalmen lagernd, bald dort eine anmutige Trift für das Vieh aufsuchend: nun, das sei die wahre Verkörperung von Tugend und Glück eines Volkes. Aber die Zeiten Abrahams, Jakobs, Mosis seien dahin, unwiederbringlich ... Der junge Boufflers, der sich inzwischen ein wenig erholt hatte, wollte das nicht zugeben. Das patriarchalische Hirtenleben habe wohl ein Beispiel von Tugend, Weisheit und Glück gegeben, ihre Regierung war die vollkommenste, die Gesetzgebung Mosis das feinste Produkt einer jahrhundertelangen Herrschaft der natürlichen Ordnung. Aber dieser Zustand könne immer wieder erreicht werden, wenn die Vernunft das Vorurteil, die Wissenschaft den Aberglauben besiege. „Ich sehe mit Rousseau eine neue Zeit der Patriarchen vor mir" — hier glänzten seine Augen — „in welcher alle Menschen durch die zarten und feinen Bande der Freundschaft, des Enthusiasmus und der Vernunft aneinander gekettet ..."

Hier unterbrach ihn der Schloßherr ungeduldig: „Nun, wir werden euch beides vorspielen, die Vergangenheit und die Zukunft. Gute Nacht!" Damit entfernte er sich, eine Laterne in der Hand, und auch wir gingen bald zur Ruhe ...

Ferney, 25. November.

— — — Boufflers ist Frau v. Warens bis an die Grenze entgegengefahren. Voltaire beharrt auf seiner Pantomime. Er probt hartnäckig und höchst geheimnisvoll. Nur Fräulein Clairon und Vater Adam, der Jesuit, dürfen dabei sein. Er hat sich allerlei geheimnisvolles Gesindel aus Genf und Montreux kommen lassen, dann Taglöhner aus seiner hiesigen Tonbrennerei, verdächtige Gestalten, die man jetzt Tag und Nacht im Schloß und im Park umherschleichen sieht. Zur Zeit der Proben hört man wütendes Gebrüll aus

dem Komödiensaal. Ich halte es für unsinnig, sich solche zweideutige Bagage noch quasi ins Haus zu laden — — —

Ferney, 3. Dezember.

— — — Frau v. Warens ist angekommen. Boufflers ist verklärt. Voltaire lud sie grinsend für den Abend ein: „zu einer Apotheose sämtlicher Hohepriester, Päpste und sonstiger Unfehlbaren von Erschaffung der Welt bis Rousseau." — —

5. Dezember.

Nun, da haben wir's ja. Es ist doch ein Wahnsinn, was dieser Voltaire treibt. Man sollte nicht denken, was solch alter Kerl in seinem Übermut noch zustandebringt.

Um kurz zu sein: der linke Flügel des Schlosses mit dem Komödiensaal ist bis auf die vier Grundmauern abgebrannt; Herr Voltaire liegt im Bett und ächzt wie ein kleines Kind; es ist aber wohl mehr der Schreck, als eine wirkliche Verletzung. Zwei Lakaien sind tot, ein Schustergeselle aus Genf hat beide Beine gebrochen. Die übrigen sind mit knapper Not davongekommen.

Wie das kam? Nun also: nach dem Abendessen, vorgestern, lud er uns in den Komödiensaal ein. Alles war sehr gespannt. Der Vorhang ging auf.

Die Szene stellte eine Art sanften Bergabhanges, von Palmen bewachsen, dar, darauf sich augenscheinlich ein bunter Jahrmarkt etabliert hatte: eine Unmasse Buden, grell bemalt und mit allerhand rohen farbigen Holzpuppen verziert. Im Vordergrund standen, links und rechts, zwei besonders prächtige und bunte Zelte von der Art, wie sie die Kasperltheater und Panoptiken auf dem Marsfeld errichten: vorn das Podium des Ausrufers, dahinter ein roter Vorhang als Entree; genau wie auf dem Marsfeld. Um jede der beiden Buden drängte sich eine Menge Volkes herum, das heißt jenes Gesindel aus Genf und aus der Tonbrennerei,

von dem ich Ihnen schon erzählt habe, übrigens in der ganzen Glorie ihrer Lumpen, vollkommen unkostümiert. Umso prächtiger waren die Kostüme der Artisten auf den Podien. Der Ausrufer rechts — offenbar der Besitzer, ein älterer dicker Herr — war als König in einen roten Mantel gehüllt, hatte eine vergoldete Papierkrone auf dem Kopf, auf Nase und Wangen drei große rote Kleckse. Neben ihm stand eine beleibte kleine Dame, augenscheinlich seine Frau, und sechs Burschen, vielleicht die Söhne, alle angezogen wie unsere Jahrmarktskomödianten, die Frau in Flittertaille und giftgrünem Samt, die Jungen mit kurzen bunten Pluderhosen. Dahinter standen ein paar junge Mädchen, stark geschminkt, hoch auffrisiert, in kurzen farbigen Hemdchen, weißen Strümpfen und Stöckelschuhen. Sie glichen, mit Verlaub gesagt, jenen Nymphen, die man an Vormittagen, von der Gasse her, noch ein wenig verkatert über die Korridore in der ersten Etage des Palais royal schlüpfen sieht. Vor dem Zelt waren ein paar farbige Lampen und mehrere große Pechfackeln. Das andere Zelt, zur linken Seite, war ganz ähnlich ausstaffiert, dieselben Mädchen, dieselbe Frau, doch nur ein junger Mensch, offenbar ein angestellter Ausrufer — denn die Frau schien ihm zu kommandieren. Der Budenbesitzer selbst war nicht zu erblicken.

Nun, so weit wär's ja halbwegs plausibel. Aber das Übrige? Vor jedem der beiden großen Zelte standen nämlich noch allerlei unverständliche Skulpturen; vor allem rechts ein kleines vergoldetes Kalb, vielleicht eine Art Automat, denn das herumstehende Publikum warf ihm hie und da eine kleine Münze ins Maul, worauf aus dem Hintern ein Zettel fiel; — ein Vorgang, der jedesmal mit ungeheurem Beifall quittiert wurde. Dagegen war vor der linken Bude eine Kupferschlange zu sehen, um einen Stab gewunden, den Kopf nach unten, der Schwanz oben am Stabe befestigt. Das Ganze war auf einer runden Scheibe drehbar, die ringsherum mit unverständlichen Zeichen bemalt war.

Die Leute zahlten auch dort eine Münze in eine Büchse ein, und der Bursch drehte die Schlange. Nach einer Weile blieb sie wieder stehen, die weit herausgestreckte, doppelgespaltene Zunge zeigte auf eines der mystischen Zeichen, das dann von dem Ausrufer offenbar abgelesen und sehr pathetisch verkündet, von der Volksgruppe aber wiederum mit Jubel aufgenommen wurde.

Übrigens schien das automatische Kalb mehr zu interessieren, denn die rechte Gruppe war viel stärker, auch lösten sich von der linken bald da, bald dort ein paar ab und gingen nach rechts hinüber. Dann brüllte der Ausrufer links noch stärker. Sie heulten nämlich beide, der König ebenso wie der Kerl links, ganz abscheulich, und zwar in einer Art unverständlichen Sprechgesanges, aus welchem man auf beiden Seiten immer nur das eine Wort „Jehova" heraushörte. Dabei bewegten sie ihre ausgestreckten Arme beschwörend hin und her, akkompagniert von den Frauen und den kurzgekleideten Mädchen, die ihre Hüften im Rhythmus des ganz chaotischen Gesanges wiegten und dazu Zimbeln und Kastagnetten schlugen.

Plötzlich sah man jemand den Bergabhang herab zwischen den Zelten näher kommen. Es war Herr v. Voltaire, aber wie war der Gute kostümiert! Er hatte einen langen Kaftan in drei Farben, gelb, grün und blau, wie ein Harlekinkostüm, allenthalben mit kleinen Glöckchen behangen. Auf Brust und Rücken trug er eine Art kleinen Panzers, mit bunten Glasstücken besetzt, auf dem Kopfe eine vergoldete Nachtmütze mit zwei Stierhörnern. Das Gesicht war in allen Regenbogenfarben gräßlich bemalt, am Kinn war ein ellenlanger Bart aus Wolle angeklebt, in der Hand trug er zwei ziemlich schwere Schiefertafeln.

Er stieg auf das linke Ausruferpodium. Es scheint, daß er den Besitzer mimte, denn er stellte vorerst seine Frau und den jungen Ausrufer wütend zur Rede, wahrschein-

lich, weil die Gruppe um ihre Bude um so viel kleiner sei, als die um rechte.

Er redete sich sozusagen immer mehr in die Wut hinein und hieb schließlich dem jungen Ausrufer eine furchtbare Maulschelle herunter. Dann quiekte er, ganz fassungslos — sie kennen ja die affenartigen Laute Voltaires, wenn er erregt ist — in die Menge hinein: „Wie? Was? Wer kann besser wahrsagen, mein Jehova oder der Dort? Was? Wer hat vor dem Pharao eine Schlange in einen kupfernen Jehova verzaubert, he? Ich oder er?" Er hielt einen Augenblick inne, auf den Effekt wartend, aber es kam nur ein ironischer Zuruf aus dem Publikum: „Na, und der dort hat eben ein Kalb in einen goldenen verwandelt, das ist noch mehr wert!" „Das ist nicht wahr," krächzte Voltaire, immer rasender, „das ist nicht wahr, das hat er gar nicht verzaubert, das redet er euch nur ein! Das ist überhaupt kein Jehova! Das ist ganz einfach ein gegossenes Kalb mit einer Maschine im Innern! Und wer hat euch aus Ägypten geführt, he? Das Kalb oder die Schlange, wie?" Einige fingen an, aufmerksam zu werden. „Und wißt ihr, was ich hier habe?" keuchte er geheimnisvoll und mit der Geste eines Komödianten, der seine stärkste Pointe ausspielt, indem er zugleich seine beiden Schiefertafeln hochhob, „wißt ihr das?" ... lispelte er, „wißt ihr? Das sind neue Prophezeiungen, die sind mir gerade direkt vom Himmel in den Schoß gefallen, unter Donner und Blitz, und wenn ihr nicht an meine Schlange glaubt, dann zerbreche ich sie und mache euch überhaupt keinen andern Jehova mehr, und du, Schurke!!!..." brüllte er plötzlich den Ausrufer drüben in furchtbarer Ekstase an, und warf ihm, mit bemerkenswerter Geschicklichkeit, die beiden Steintafeln quer über die ganze Bühne gerade an den Kopf, so daß unser Theaterkönig mit Stöhnen zusammensank und die Tafeln auf dem Boden zerklirrten.

Aber diese plötzliche Affekthandlung schien in der Grup-

der Herumstehenden eine ungeheure Rauflust ausgelöst zu haben. Sie zogen Messer und Äxte aus den Gürteln, rissen die Kienfackeln von den Zelten aus den Ständern, schwangen Knüttel und Stöcke, und stürzten sich mit dem Schrei „Jehova! Jehova!“ auf die Rechtsstehenden. Diese, so unversehens angefallen, wurden, obgleich in der Überzahl, furchtbar zusammengehauen und viele von ihnen blieben tot auf dem Boden liegen. Damit fiel der Vorhang.

Alle waren etwas verblüfft. Jedenfalls warteten wir mit Spannung, wie die Sache weitergehen sollte. Und wirklich hob sich auch bald wieder der Vorhang.

Die Szene war dieselbe. Noch immer stand vor der rechten Bude das Kalb, aber es hatte eine Tafel um den Hals gehängt mit der Inschrift: „Zurück zur Natur!“; dagegen war vor der linken die Schlange um den Stab ganz unverändert. Wieder drängten sich rechts und links Leute heran, um das alte Spiel zu spielen. Zu Füßen des goldenen Kalbes lagen sogar noch ein paar Leichen, offenbar von der Balgerei vorher. Aber man nahm ziemlich wenig Notiz von ihnen, Einige traten sogar ganz ungeniert auf ihren Körpern herum. Die Kälberbude selbst trug jetzt eine große Firmatafel mit der Aufschrift „zum Gesellschaftsvertrag“, die Kokotten von vorhin hatten lange weiße, geschlitzte Kleider — sahen aber, mit ihren hohen Frisuren und gemalten Gesichtern, darum nicht anständiger aus — und schienen eben damit beschäftigt, eine Rousseaubüste in ihrer Mitte, unmittelbar vor der Mitte des Budeneingangs, mit Blumen zu schmücken.

Die Übrigen von der Komödiantenfamilie waren verschwunden, nur der Theaterkönig stand noch da; aber er hatte sich in einen ganz normalen Herrn in Gehrock und Perücke verwandelt.

Auch die linke Seite, die Schlangenbude, hatte sich etwas verändert. Zwar der Bursch, der die Schlange um den Stab in Drehung versetzte und dann in der Büchse das Geld ein-

sammelte, war noch immer da. Aber auf dem Podium stand — kein Anderer, als der gute Vater Adam in Person, wie er leibt und lebt, mit Bäffchen und mit seinem breiten Jesuitenhut. Wie die Mädchen auf dieser Seite verkleidet waren, wage ich in diesem Brief, der die französische Grenzzensur passieren wird, nicht aufzuschreiben. Über dem Eingang prangte eine große Tafel: „Zur Erbsünde."

Jeder der beiden Budenbesitzer hatte ein offenes Buch in der Hand, daraus plärrten sie den Leuten was vor — Beide durcheinander — und zwar schien es, als ob sie diesmal nur das eine Wort „Tugend" unzählige Male ununterbrochen herunterleierten. Aber allmählich sah es aus, als ob sie sich nicht mehr an das Volk wendeten, sondern einander gegenseitig mit diesem fortwährenden „Tugend, Tugend, Tugend, Tugend . . ." ankeiften. Dabei schrien sie sich wieder immer mehr in Hitze, und schließlich warf wieder einmal Einer dem Andern, und zwar diesmal zur Abwechslung der Rechte dem Linken, nämlich der Kälberne dem guten Vater Adam, Buch, Laternen und schließlich sogar die Rousseaubüste über die ganze Bühne weg krachend an den Kopf, worauf sich wieder der Pöbel von rechts mit Äxten, Messern und Pechfackeln und mit furchtbarem „Tugend"-Gebrüll auf die Linken stürzte.

Was dann kam, weiß ich nicht. Es scheint, daß einer von den Kerlen mit der Pechfackel unvorsichtig umgegangen ist, denn plötzlich sahen wir die hellen Flammen aus den Zeltbuden schlagen, alles rannte wild durcheinander, man hörte das ohrenzerreißende Gekreisch des Herrn v. Voltaire und wir drängten schleunigst zum Ausgang.

Heute ist der ganze Palastflügel eine Ruine.

— — — — — — — — — — — — —

— — — Was Herr v. Voltaire mit der so tragisch unterbrochenen Pantomime ausdrücken wollte, wie überhaupt die Fortsetzung gedacht war, wissen wir natürlich nicht; und mit ihm selbst, der im Bette jammernd und weinend

liegt — er scheint doch ein paar blaue Flecke abbekommen zu haben, und dann der Geiz! — ist jetzt kein vernünftiges Wort zu reden.

Ich umarme Sie usw.

Genf, 12. Dezember.

— — — Die Kerle von der Komparserie scheinen kein schlechtes Geschäft gemacht zu haben. Sie haben geplündert wie die Raben. In allen Trödlereien von Genf und Montreux sieht man Fauteuils, Tapisserie, Spiegel und andere wohlbekannte Dinge aus dem Komödiensaal. Heute begegnete ich hier in Genf einem Kaminfeger, der den Purpurmantel des armen Theaterkönigs um die Schultern geschlagen hatte. Ich wagte nicht, ihn zur Rede zu stellen, denn es war in einer engen Handwerkergasse und weit und breit niemand von der Stadtwache zu sehen.

II.

ZUR BIOGRAPHIE DER KOEXISTENZIDEE

DEUTSCHLAND-FRANKREICH

Man versichert auf beiden Seiten, daß guter Wille dasei, die intellektuellen Beziehungen wieder anzuknüpfen; aber die Situation ist doch einigermaßen quälend. Als ob zwei Bekannte, die einander acht Jahre lang nicht gesehen haben, nun plötzlich wieder zusammenkämen, vorerst die Höflichkeitsformeln möglichst umständlich erledigten, je nach Temperament übertrieben stürmisch oder übertrieben reserviert, sodann sich nach dem werten Befinden erkundigten, des weiteren ein halbes Stündchen — möglichst in die Länge gezogen, im Gefühl nahender Verlegenheiten — über die Gründe und Ursachen der langen Trennung debattierten, sich künstlich in Hitze hineinredeten über Schuld und Nichtschuld an dieser Entfremdung: — nur, um die quälende Last des drohenden Nicht-weiter-könnens noch ein Weilchen fernzuhalten —, viertens noch eine gute Weile mit der Erinnerung an vergangene Freundschaftsstunden vertrödelten, und schließlich, und schließlich ....

Ja, schließlich ist der peinliche Augenblick eben doch da in seiner ganzen furchtbaren Nacktheit — der Augenblick des Verstummens. Die Minute, da man es endlich qualvoll weiß: wir haben einander eigentlich nichts zu erzählen. Wir möchten schon, ja, wir möchten so gerne dort wieder anknüpfen, wo wir vor acht Jahren abgebrochen haben. Aber, mein Gott, was war das doch, worüber wir damals zuletzt sprachen? Wir müssen uns doch entsinnen können! Ist denn die Stelle in uns tot, diese Stelle in unserer Beider Gehirne, von der aus wir zuweilen so gut miteinander Kontakt bekamen? Ist das möglich?

Es ist möglich. Dazwischen liegen vier Jahre Massenmord. Dazwischen liegt der Haß, der nun vorüber sein soll.

Dazwischen liegen die verbrecherischen intellektuellen Ausschweifungen, auf beiden Seiten — diese Ausschweifungen der vergifteten, haßerfüllten Seele, deren wir uns Beide schämen müssen, ob wir wollen oder nicht, und die sich einzugestehen gerade in diesem Augenblick schwer ist, so namenlos schwer, daß wir zuweilen fast weiterzuhassen wünschten, nur, um der Demütigung solchen Eingeständnisses zu entgehen. Dazwischen liegt vielleicht noch viel, viel mehr, als dieses . . .

Wehe Dem, der über diesen Abgrund mit einem leichten Tanzsprung hinwegzukommen versuchte. Er fällt hinein und bricht sich erbarmungslos das Genick. Wehe Dem, der sich eine Versöhnung leichter macht, als sie ist. Nichts so Böses, nichts so Giftschwangeres auf der Welt, wie eine Scheinversöhnung, mit allen Vorbehalten des Hasses und der verschluckten Anklage.

Sie will erkämpft werden, diese Versöhnung. Schwer und blutig erkämpft. Der Krieg ist nicht zu Ende, wenn die Kanonen schweigen; es folgt der Krieg zwischen Seele und Seele; gefährlicher als jener erste: denn die Waffen, mit denen hier gekämpft wird, gehorchen nicht mehr Dem, der zielt; sie gehorchen ihrem eigenen Gesetze; und treffen den Zielenden selbst, wenn es ihr Gesetz ihnen so befiehlt . . .

*

Die Stunde der stürmischen Begrüßung ist vorüber. Sie wurde, wie es recht und billig ist, vor allem von der stürmischen Jugend gefeiert.

Da war Barbusse mit seiner „Clarté". Da war Romain Rolland und die paar Anderen, die einander wenig oder nichts zu vergeben hatten. Der Expressionismus und Aktivismus in Deutschland, weltbrüderlich und radikalsozialistisch gerichtet, den ganzen Krieg hindurch, zog in das offene Tor ein. Aber schon die ersten Nachdrängenden überfiel die Ahnung der ungeheuren Schwierigkeiten, die zu überwinden sind.

In Deutschland durchaus Krisenstimmung, Gefühl einer Weltdämmerung. Völlige Neugeburt war die Losung. Mit der Dialektik des Durchganges durch den Tod, des orphischen und panischen Prinzipes, mit der Einschiebung des chaotischen Nichts zwischen dem abgetanen Gestern und dem lockenden Morgen war die ungeheure Entfaltung östlicher Einflüsse gegeben: optimistisch, kommunistisch-radikal maskiert unter den Jüngeren; pessimistisch, selbstzersetzend-radikal und in einer radikalen, letzten Selbstauflösung die letzte Synthese suchend bei den Älteren. Das dichterische Wort überwiegend „expressionistisch": man suchte das letzte ideologische Ziel der Dichtung, das wort-gewordene Erlebnis der Wirklichkeit oder das Wirklichkeit-gewordene Wort durch die Macht der Antithese herbeizuzwingen: die vollkommene Entwirklichung des zum Auswurf destruierten Sprachgefüges sollte der Sprung sein zur dichterischen Form der neuen Wirklichkeit.

Hier begannen die Unstimmigkeiten; nur Unstimmigkeiten im Temperament, im Lebensrhythmus; doch Unstimmigkeiten von solcher Art, die, wie in einer unglücklichen Ehe, tief blicken lassen.

Die bessere französische Jugend nämlich war überwiegend nicht sprach-expressionistisch gerichtet. Dem Zersetzungsprozeß der französischen Sprache, eingeleitet durch symbolistische, futuristische, zonistische Literatenexperimente, hatte gerade diese Jugend selbst den unüberwindlichen Damm des lateinischen Ordnungsgedankens entgegengestemmt; schon vor dem Kriege. Er war parallel gestellt dem politischen Ordnungsgedanken, den die Schulen der Maurras, Barrès, Péguy gegen die romantisch-rousseauistische Tendenz gewisser Sorbonnekreise errichtet hatten.

Hier trat nun die erste bedenkliche Merkwürdigkeit ein: der politischen Neuorientierung konnte sich ein Teil der geistigen Jugend Frankreichs nach den furchtbaren Erfahrungen des Krieges nicht entziehen; der politische Radikalis-

mus war stark genug für ein siegreiches Land. Aber eigentlich Keiner von den Politisch-Radikalen ließ sich im geringsten vom Wege des lateinischen Sprachkonservativismus abbringen. Rollands, Duhamels, Vildracs, Marcel Prousts Bücher atmen die demütige Luft des Mitleids; aber diese Luft duftet keineswegs nach Sturm und aufgerissenen Fenstern, sondern nach dem zarten, resignierten Parfüm eines angenehm durchwärmten, nach allen Seiten wohlabgeschlossenen Sprachgebäudes. André Gide und Jules Romains kochen eine exquisite Küche: aber sie kochen in Gefäßen von streng gallischer Form; und keinen Schritt weit ist das Wort des radikalen Anatole France von der Sprache des früheren Konservativen, an dem Worte Montaignes, Voltaires, Condorcets, Renans Gebildeten, abgewichen. Der dadaistische Sturm war in Frankreich so sehr Sturm im Wasserglase, daß ihn die ältere Schule der „Nouvelle Revue Française" unter André Gide und Jacques Rivière nicht einmal abzulehnen brauchte, sondern mit französischer Höflichkeit quittierte und ad acta legte. Eine Höflichkeit, die dieselbe „Nouvelle Revue Française" keineswegs gehindert hat, auch den gesamten deutschen Expressionismus, von Rubiner bis Hasenclever, als Ausübung desselben, vielleicht unschädlichen, vielleicht sogar vom sprachgymnastischen Gesichtspunkt aus erfreulichen, jedenfalls aber etwas verrückten Sportes in der gleichen Schublade unter der Spitzmarke „Dadaismus" abzulegen. Daß die französische Literatur „solidement rationaliste et classique" geblieben sei, erklärt nicht nur der nationalistische Pierre Mille im „Temps"; sondern ein guter Teil der französischen Jugend, auch die politisch durchaus revolutionär orientierte, wird ihm im wesentlichen vollkommen zustimmen.

Aber der neuen Welt mußte doch wohl die Qual an der alten Form, die Qual an dem alten Wort, entsprechen?

Was bedeutet dieser scheinbar geringfügige Konflikt? Das Wesentliche! Seit jeher sind in welthistorischen Krisen

die sprachphilosophischen Konflikte als die eigentlichen Träger disparater Welteinstellungen aufgetaucht. Die Diskussion über eine scheinbar so abstrakte Frage, wie es das Dilemma zwischen der Präexistenz des „Begriffes", der „Idee", vor dem „Ding" oder des „Dinges" vor dem „Begriff", der „Idee" darstellt, ist tausend Jahre lang in allen schweren Krisen der christlichen Kirche, von den Kirchenvätern über Abaelard bis zu Pascal, chronisch aufgetreten und hat fast bei allen Schismen und Häresien eine entscheidende Rolle gespielt.

So auch hier. Unausdenkbar, daß der Krisenstimmung, der Ahnung einer wahrhaft neuen Welt, einer durch das mystische „Stirb und werde!" geborenen, das alte Sprachinstrument genügen konnte. Der Glaube an die Geburt durch Vernichtung, an das einzig vollkommene Sein durch vollkommene Selbstauflösung kann zu allerletzt bei dem Sprachgefüge haltmachen: denn wo wäre der Sinn der Sprache überhaupt, wenn sie für das durchaus Neue, Nochnicht-dagewesene nicht das Wort hätte?

Und wirklich, in Deutschland machten sich Symptome einer chemischen Allotropie der Sprache bemerkbar. Unwesentlich, daß diese Symptome wieder nachgelassen haben: sie haben nur in demselben Maße nachgelassen, in dem die deutsche Dichtung als mitbestimmender geistiger Faktor sich ihre Insuffizienz im geheimen-selbst eingestanden hat und sich in irgendwelche Winkel der aktiven Politik oder Journalistik zurückzog. Und sie würden sofort wieder auftauchen, wenn sich ein wahrhaft starkes sprachschöpferisches Talent erhübe. Sie sind einfach da, diese Symptome.

*

Betrachten wir einstweilen nur die optimistisch gerichtete Ideologie gewisser französischer Literaturkreise, so spricht allerdings mehr als ein historisches Argument für die Verträglichkeit eines internationalen Radikalismus mit einem gleichzeitigen lateinisch-konservativen Sonderglauben.

Der lateinischen Rasse sind zwei Versuche eines imperialen Weltfriedens zumindest als Versuche geglückt: das Imperium Romanum und die katholische Kirche; und von der Ideologie des dritten, der großen Revolution, wird, so könnte man sagen, auch noch die etwa bevorstehende Weltrevolution ihre wesentlichen produktiven Säfte beziehen. Der lateinische Ordnungsgedanke hat also, wenigstens bisher, als der einzige seine Befähigung zur Konstituierung zumindest der „vereinigten europäischen Staaten" (unter Einbeziehung der angrenzenden asiatischen und afrikanischen Mittelmeerufer) historisch bewiesen. Eine durchaus auf Zukunft eingestellte Welteinstellung könnte also recht wohl neben einer auf Vergangenheit eingestellten lateinischen Nationaleinstellung existieren. Und, gälte das Gesetz der Empirie und der empirisch abgeleiteten Wahrscheinlichkeit, so sei es, könnte man hinzufügen, dieser Rasse also gewiß vorbehalten, den Gedanken des endgültigen friedlichen Zusammenlebens, die Idee der menschlichen Koexistenz, aus höchsteigenen, nationalen Kräften zu produzieren. Der Erwartung einer allgemeinen Krise der europäischen Seele fehle also eine zureichende gedankliche Begründung. Diesen Gedankengang streifende essayistische Ausführungen habe ich u. a. in einer sehr wertvollen Studie des Péguy-Schülers Louis de Gonzague-Truc vorgefunden.

Eine zweite Möglichkeit, und zwar eine dem Deutschen näherliegende, ist die Hypothese, daß die Idee der menschlichen Koexistenz ein durchaus seelisches, im wesentlichen irrationales Phänomen sei und daß der rationalen und empirischen Befähigung höchstens die Handlangerdienste nach einem fremden Diktat zukämen. Diese Hypothese könnte auf die Juden Jesus und Paulus hinweisen, auf Rousseau, den eigentlichen ideellen Vater der Revolution: die ersten zwei ohne einen Tropfen römischen Blutes, der dritte ganz gewiß, schon seiner Mentalität nach, kein reiner Lateiner und von keinem „Lateiner" als Rassegenosse auch nur anerkannt.

Solche Einwürfe sind höchst müßig, wenn sie nur geistige Hegemonieprobleme maskieren wollen; doch sie können allerdings höchst wichtig, ja entscheidend werden, wenn man sich ernsthaft entschließt, die Idee der menschlichen Koexistenz als ein Seelenphänomen zu betrachten, dessen Vorhanden- oder Abhandensein den Menschen je nachdem geradezu biologisch graduiert oder degradiert. Dann stände das Erlebnis des „Wir", die Idee der Koexistenz, als intellektueller Zwillingsbruder vollkommen gleichen Ranges neben dem Erlebnis des „Ich", dem, in der biblischen Schöpfungsgeschichte bezeichneten Augenblick des Erwachens, da „Adam sah, daß er nackt sei".

Welches war der seelische Sinn jener ersten, und welches wäre der seelische Sinn dieser zweiten entscheidenden Erkenntnis? Zweifellos: ein Stärkerwerden der abstrahierenden Fähigkeiten im Menschen. Das seelische Phänomen des „Ich-bin" reiht die abstrakte Idee noch als dienende Erkenntnis ein; das Phänomen des „Wir-sind" aber wird schon Herrin über alles Bestehende; oder: die Idee der Existenz ist bloß eine neue Erkenntniswaffe im Kampfe gegen die Nicht-existenz; die Idee der Koexistenz aber behauptet ihre Realität über der Realität von Allem außer ihr Existierenden. Die Idee der Koexistenz ist nämlich keine gewöhnliche Idee; sie ist die Idee kat' exochen, die Idee der Idee. Sie ist ja das Spiegelbild der Abstraktion, der Vorgang der Abstraktion, Ideenwerdung an sich: denn Ideenwerdung ist doch gerade eben Koexistenz der Individuen zum Zweck der Synthese des Gleichen, den verschiedenen Individuen Gemeinsamen, und der Abstoßung des den Individuen individuell Eigenen; kurz: sie ist Entindividualisierung durch Koexistenz. Die Idee der Koexistenz ist also wirklich ein dialektisch-psychologischer Drehpunkt: ist sie da, dann ist „das Individuum" dialektisch ausgeschlossen. Psychologisch gesprochen: Ist sie, die Idee der Idee, die Idee kat' exochen, dem Bewußtsein des Indivi-

duums immanent, als seelische Realität, dann ist gewiß ein Begriff dem Individuum transzendent und irreal: nämlich die Idee des Individuums. Das körpergewordene Bewußtsein der Koexistenz, das „Gesellschaftstier" schlechtweg, als das Aristoteles den Menschen definierte, würde nie mehr das Individuum schlechtweg, als primäres Erlebnis, erleben können — sondern nur noch durch die Idee hindurch: ganz genau so, wie etwa La Rochefoucauld das Individuum erlebt hat[1]. Die Idee der Koexistenz kann niemals mit dem Begriff des Individuums zusammenfallen: sie tritt nicht in ihn ein, sondern durch ihn hindurch, über ihn hinaus. Und in der Idee des Individuums hebt die Idee überhaupt sich selbst auf.

Hier eben läge aber, wenn wir diesem „Wir-sind"-Phänomen eine entscheidende biologische Rolle zuweisen wollen, wie es die Bibel dem „Ich-bin"-Phänomen, dem Phänomen der Ich-Erkenntnis verliehen hat, der kritisch-dialektische Punkt: der Begriff der „Existenz" überhaupt verlegt sein psychologisches Schwergewicht vom irrationalen Individuum auf die rationale Idee; und das Überschreiten der beiderseitigen Grenze dürfte dann wohl als der Augenblick des geborenen Bewußtseins der Koexistenz bezeichnet werden.

*

Wie stellt sich dieser Weg und dieses Überschreiten, rein historisch gesehen, im französischen Volke dar? Wie im deutschen?

Die Befreiung der französischen Idee vom Dienste am Individuum verläuft nicht ohne Kämpfe; aber diese Kämpfe enden fast immer mit einem großen Sieg. Ronsard, Du Bellay, Montaigne und die Bartholomäusnacht reißen die Dichtung, die Philosophie und den christlichen Glauben aus der Sphäre des ausschließlichen Ich-Erlebnisses im Mittelalter

[1] „Das Ich war dem XVII. Jahrhundert hassenswert..." (Brunetière.)

und weisen sie der Sphäre des Koexistenzerlebnisses zu. Corneille, Racine und Bossuet entscheiden die seelische Prävalenz der Idee über das irrationale Erlebnis für immer. Von nun ab wird der französische Geist, ein paar romantische und naturalistische Einbrüche abgerechnet, immer von der Idee ausgehen und zum Individuum als zu einem imaginären Ziel, in der Unendlichkeit liegend, hinstreben.

Der kritische Punkt der „Grenzüberschreitung", des Hindurchgehens der Idee durch das Individuum, von dem wir oben sprachen, ist die große Revolution. Die äußere Konstellation, der fühlbare Verfall der außenpolitischen Geltung drängte von dem rein egoistisch und imperialistisch orientierten grand siècle weg zur politischen Frage der internationalen Einordnung; seelisch zum Problem der allmenschlichen Koexistenz. Und mit einem Schlage war es ausgesprochen, was die psychologische Entwicklung seit zwei Jahrhunderten vorbereitet hatte: daß die Realität der Idee stärker sei, als die Realität des irrationalen Individuums; daß jene über diese daher zu befinden habe. Und drei Begriffe, drei Worte, drei „Ideen" waren es, die die Koexistenz des gesamten Menschengeschlechtes für immer bestimmen sollten. Dächte man sich das alte kirchliche Dilemma zwischen der Präexistenz der „Idee" vor dem „Dinge" („Realismus", nach der scholastischen Bezeichnung) und der Präexistenz des Dinges vor der Idee („Nominalismus"), von dem wir oben sprachen, bis hierher historisch fortgesetzt, so wäre damit der Sieg des Realismus über den Nominalismus für immer entschieden: denn dieser Streit war nur traditionsmäßig, nur scheinbar temporär gefaßt; in Wirklichkeit war er qualitativ; der von Plato übernommene Begriff der „präexistierenden" Idee deckte schon längst ebenjenen seelischen Gehalt der prävalierenden, stärkeren Realität der Idee, von dem wir hier sprechen.

Damit wäre also, — wenn wir die biblische Dialektik des „Erwachens" der „Erkenntnis" beibehalten und als stufen-

weise sich wiederholende seelische Krise erweitern wollen — die weltgeschichtliche Minute des zweiten Erwachens nach dem Erwachen, dem „Sündenfall" Adams gegeben.

Dieser Eindruck bestätigt sich durchaus, wenn wir die Linie des französischen Geistes von der Revolution bis zur Gegenwart überblicken. Eine fast widerstandslose seelische Durchlässigkeit des Mediums zwischen Welt und Idee ist das Charakteristikum: jedes Ding nimmt, indem es erlebt wird, automatisch schon sein Existenzprinzip in der Gesamtheit, seine „Idee", vorweg; ja, diese „Vorwegnahme" ist beinahe schon die genügende Definition des französischen Begriffes „Erlebnis" überhaupt, mag diese Definition sich als Programm der „Seelenanalyse", der „analyse du moi", der „l'art pour l'art"-Dichtung oder der internationalistischen Clarté-manifeste etablieren. Der ganze Weg vom Auftauchen eines Seelenphänomens bis zu seiner ideologischen Einordnung in's Weltganze wird mit einem Schritt erledigt. Man nenne das etwa „intellektuelle Konsequenz", und man hat ganz genau jenen Begriff, der dem deutschen Geistesleben vor allem fehlt. Es gibt heute Philosophendichter, wie Benda oder die Brüder Tharaud (Beide aus dem Kreise der „Cahiers de la Quinzaine"), deren Problemstellung überhaupt uns Deutschen schwer begreiflich zu machen sein wird: weil, was in Frankreich das Leichteste, Selbstverständlichste ist, die apriorische Einbeziehung jeder koexistenziellen Folgerung in jedes seelische Phänomen, für die deutsche Seele gerade den mühsamsten Weg deduktiver, abstrahierender, mystischer Anstrengungen bedeutet. Demgemäß formt sich auch die Definition des Begriffes „Konflikt" ziemlich eindeutig: das Erlebnis des „Konfliktes" stellt sich für den Franzosen durchaus immer am Punkte der letzten koexistenziellen Konsequenz ein. So etwa stellt Benda in „l'Ordination" die konflikthafte Unvereinbarkeit zwischen mathematischer und erotischer Ordnung dar im Bilde eines — man beachte genau! — religiösen, christlich orientierten

Denkers, dem das Gefühl für sein lahmes Kind, das durch seine Lähmung gewissermaßen zum körperlichen Repräsentanten seiner unterdrückten Liebe zur Frau wird, die Illusion eines „verheirateten Denkertums" entlarvt; im Bilde eines Philosophen also, dem, kurz gesagt, christliches Mitgefühl sein ganzes religiös-denkerisches Werk vernichtet: eine für den deutschen Leser kaum faßbare Manifestation des Konfliktbegriffs! Dasselbe Mitleid mit dem eigenen Kinde — ich habe die Beispiele absichtlich parallel gewählt — ist der Kern des Koexistenzkonfliktes in dem Roman „Dingley, l'illustre écrivain" der Brüder Tharaud: der Tod des eigenen Kindes ist das metaphysische Opfer des Nationalimperialisten Dingley an die Idee der Koexistenz; er verliert es, trotz aller Liebe, durch seinen eigenen, in der Welt der Ideen fortwirkenden Willen, weil (dieses „weil" braucht ein Franzose niemals auszusprechen, ja, es schiene ihm unendlich banal, sich auch nur dieser Kausalität bewußt zu werden) — weil er das Kind eines Anderen aus national-imperialistischen Gründen zu retten sich weigerte. Dieser Zusammenhang bedürfte, um in Deutschland überhaupt seelisch wirksam zu werden, sicherlich einer mythologisch-märchenmäßigen Begründung; in Frankreich spielt er sich wirksam genug im Rahmen eines realistischen Romans ab[1].

*

Wie stellt sich derselbe Weg im deutschen Seelenleben dar?

[1] So stark ist eben heute die Realität der Idee im französischen Bewußtsein, daß ihr Hinüberwirken in die körperliche Realität, ihr Verschieben der Realität, ihr Beherrschen der körperlichen Realität sich als seelische Erlebnis ganz rein in den unbewußten Sphären des Gemütes abspielt, und nirgendwo in die Kontrolle des Bewußtseins greift. In Deutschland, wir sagtens schon, müßte dieser Vorgang zwar causal, zwar logisch, aber mytho-logisch fundiert werden. In Rußland und im Orient wäre er ganz wesenlos-sentimental, ein Kindermärchen.

Die germanische Rasse hat die Koexistenzidee des römischen Imperium dreimal vernichtet: in der Völkerwanderung das erste Imperium, im Protestantismus das zweite, katholische, in den „Befreiungskriegen" das dritte, napoleonische, das Weltimperium der großen Revolution.

Welches waren die seelischen Grundlagen dieser destruktiven Arbeit? Die sogenannte Völkerwanderung ist uns seelisch völlig ferngerückt und undurchsichtig. Aber auch die Reformation ist der psychologischen Analyse kaum leichter zugänglich.

Einwandfrei feststellbar ist die ungeheure Überschwemmung durch ein, in seiner seelischen Zusammensetzung vorerst völlig rätselhaftes, Gefühl der Schuld.

Die Reformation erst hat eigentlich dem Menschengeschlecht die christliche Last der niemals sühnbaren, nur durch „die Gnade" zu behebenden Erbsünde in ihrem ganzen, das individuelle Leben erdrückenden Gewicht aufgebürdet. Jede reale Möglichkeit des Koexistenzbegriffes ist vernichtet: die irdische Moral, Voraussetzung jeder allmenschlichen Ordnung, und die irdische Immoralität vereinigt ein einziger höherer Begriff, als wären beide bloße Synonyma: der Begriff des auf alle Fälle sündhaften Diesseits. Das Genie des Protestantismus, Friedrich der Große, hat nicht eine Sekunde an die Idee der Koexistenz verschwendet. Sein abstrakter, moralischer Rationalismus lebte vollkommen friedlich und konfliktlos neben einer zynischen Verachtung des Diesseits und seines eigenen Lebens, seiner eigenen Genialität. „Cette race maudite" nannte er, streng lutherisch, die Menschheit — dieser Atheist und Voltaireschüler! Und einem Teil dieser Rasse, jenem Teil, den er eingestandenermaßen intellektuell am meisten verachtete, warf er sein ganzes individuelles Genie restlos hin, als könnte dieses Individuelle gar nicht schlecht, gar nicht „lutherisch" genug verwendet werden — — so, wie er sein Körperliches in ein Hundegrab verscharrt wünschte.

Dem zeitgenössischen Repräsentanten der rationalen Koexistenzidee, seinem verehrten Voltaire, stellt er unverhohlen die stärkere Realität seiner Husarenregimenter gegenüber. Das hat etwas Erschreckendes, doch auch etwas Gigantisches: man fühlt eine Naturmacht, rätselhaft und unabwendbar. Mit überwältigender Sicherheit des Blickes ist das Elementare dieser Erscheinung in Thomas Manns Studie „Friedrich und die große Koalition" vor uns gestellt. Eine religiös neutralere Zeit schuf diesen protestantischen Menschen zum Typus des gegenwärtigen Preußen um: die fabelhafte Organisation der Koexistenz ohne jede Realität der Koexistenzidee. Diese Energie hat, in ihren Anfängen schon, das dritte lateinische Imperium, das Imperium der großen Revolution, das napoleonische, vernichtet.

Doch diese „Koexistenzidee", völlig irrealisiert, richtete sich plötzlich, nach dem Weltkriege, als ungeheure praktische Realität, als ein politisch einfach nicht mehr zu umgehendes Problem auf — genau so, wie im Frankreich Louis XVI.

Wie waren die Voraussetzungen für die deutsche Seele?

Zwischen Osten und Westen gelegen, ist sie der Kriegsschauplatz zweier antipodischer Einstellungen.

Auch der Osten nämlich fand eine reine Lösung der Koexistenzidee; nur eben: seine Tendenz zu ihr war diametral entgegengesetzt. Der Westen entindividualisierte und zersetzte das erlebte Individuum um der Koexistenz willen und rettete so das bloß daseiende Individuum, das erlebende, das freie, ja extrem-freie Bewußtsein, die Energie, das Erlebnis, das Individuum als l'art pour l'art (Stendhal). Der Osten dagegen entindividualisierte und zersetzte um der Koexistenz willen das daseiende Individuum, das sich Entfaltende, das Erlebende, die Energie, das Individuum als Kunstwerk, und rettete das erlebte Individuum; ja, sein Sinn, sein Dogma wurde gerade: das irrationale Erlebnis des Individuums durch die programmatische

Vernichtung des erlebenden, vegetativen Individuums, durch Tao oder Nirwana oder durch das Dostojewskijsche Experiment der dialektischen Annihilisierung des erlebenden Ich im peripherischen, extremsten, bewußtesten Bewußtseinsakt.

Durch diese Gegenüberstellung ist die Situation der deutschen Seele klar gegeben: in ihr kämpft sich der Kampf zwischen dem westlichen Individuum, dem Sich-entfaltenden, Erlebenden, zwischen dem extrem-freien Bewußtsein, der Energie, dem Individuum als Kunstwerk einerseits und dem östlichen Erlebten, in der bewußten Entindividualisierung sich erlebenden Individuum aus. Der Deutsche bejaht sein extremes Bewußtsein, seine Aktivität, seine freie Entfaltung — — aber als Sünde. Und er bejaht auch sein irrationales Icherlebnis, sein Individuum-Erlebnis — — aber gleichfalls als Sünde, mit einem schlechten Gewissen. Kurz gesagt: Er ist Protestant, auf alle Fälle Protestant, er protestiert mißtrauisch sowohl gegen den Wert des westlichen, des grenzenlos freien Bewußtseinns wie gegen den Wert des östlichen, des erlebten Ich.

Hier aber wird die Idee der Koexistenz wirklich problematisch, oder vielmehr: sie hört überhaupt auf, Idee zu sein. Man denke: das bewußte, erlebende, westliche Ich negiert sich durch das östliche, das erlebte; das Erlebnis kontrolliert sich also mißtrauisch am erlebten Ich, das Ich am Erlebnis. Das aber heißt Metaphysik, das ist eben Metaphysik: denn dem Erlebnis, dem Bewußtsein, dem Nicht-Ich steht hier ganz rein das Ich gegenüber.

Diese metaphysische Region zwischen Ich und Nicht-Ich aber ist zugleich ganz genau eine charakteristische dialektische Region der Koexistenz: denn Ich und Nicht-Ich nebeneinander ist ja Koexistenz, Koexistenz kat' exochen. Aber diese Koexistenz ist eben nicht mehr Idee, sondern sie ist dialektisches Problem, das heißt Unauflöslichkeit.

Konflikthaft zwischen dem Osten und dem Westen gelegen, hatte also die deutsche Seele die schwere historische Aufgabe, der lateinischen Koexistenzidee vorerst überhaupt eine andere Lösung des Weltproblems entgegenzustellen, nicht weniger richtig, nicht weniger umfassend: die Antwort der „Unauflöslichkeit", die protestantische Idee des Nichtseins als ethisches Ziel und Zweck des Seins. Anders gesagt: das „Sein" als lutherische Schuld des Seienden oder, ganz kurz zusammengefaßt: die radikale, die lutherische Form der Entindividualisierung. Ja man könnte sagen, das Zusammenprallen dieser beiden Lösungen, der lateinischen und der deutschen erst konstituiert eigentlich den deutschen Begriff des Konflikts; jede andere Antithese außer dieser ist in der deutschen Seele einer Lösung durch Kompromiß zugänglich. Niemals stellt sich ihm ein auftauchendes Phänomen a priori in Verbindung mit der Koexistenzidee schlechtweg dar; sondern seine Stellungnahme zu jedem Phänomen bestimmt sich zweifach: durch die Beziehung zur Schönheit der Entstofflichung und durch die Beziehung zur Wahrheit einer in allen Fällen unmöglichen Verantwortung „vor Gott" oder dem Weltganzen. Er liebt Hölderlin: die süße Entstofflichung des Stofflichen. Und er liebt das Militär, das Kaiserreich: die radikalste Ablehnung der eigenen Verantwortung in der Koexistenz. Er fügt, ich möchte etwas skrupellos mein biblisches Bild wieder aufnehmen: er fügt zum Erwachen Adams die rätselhafte Konsequenz der metaphysischen Sünde hinzu.

*

Nun ist aber die Koexistenz nicht nur ein „Problem", sondern auch eine Idee, und zwar, wie wir sagten, die „Idee der Idee"; oder anders gesagt: die Koexistenz existiert dialektisch nicht nur als Problem von Ich und Nicht-Ich, sondern auch als Vorgang und Abbild der Abstraktion, als Werden und Sein der Idee schlechtweg.

Welches aber ist die seelische Rolle dieser Idee, also der Idee überhaupt in einer solchen allgemein-deutschen Konstellation? Ihre seelische Realität wird wahrscheinlich noch stärker sein, als unter den romanischen Völkern: die seelische Negierung der körperlichen Realität kann die ideologische nur stärken. Aber diese „Realität" der Idee, die ja, ihrem Sinne nach, eine seelische Bejahung ist, wird an zwei Stellen streng begrenzt sein: gegen die unendlich, ja unerreichbar geringe äußere Wirklichkeit, das „Sein" hin, und gegen die unendlich, ja unerreichbar hohe innere Verantwortung hin. Von der sündigen Wirklichkeit und von der unerreichbaren Verantwortung abgeschnitten, lebt die Idee als bloßes „nomen", als unweltlicher, kontaktloser Begriff. Die deutsche Sprachphilosophie ist nichts, als der letzte Ausläufer der nominalistischen Schule.

Man stelle neben diese Situation die durch äußeren Zwang diktierte Notwendigkeit, sich mit der Idee der Koexistenz, und zwar der Koexistenz schlechtweg, der unbegrenzten Koexistenz, nämlich der zu verantwortenden, abzufinden: dieser Sprung ist eine eigentliche deutsche Unmöglichkeit. Um dieses Unmögliche möglich zu machen, mußte ein seelisches Korrelat hinzutreten, und dieses Korrelat konnte nur das Erlebnis der Verwandlung, und, in seiner dialektischen Anwendung, das Gesetz der Antithese sein: die Identität des Nicht-identischen und des Antithetischen. Die Verwandlung ist der einzige Weg des deutsch-nominalistisch orientierten Gefühles zur Koexistenzidee: man denke an Goethe, an die naturphilosophischen und monistischen Halbdichter, an die junge Generation bis Werfel.

Wir nannten vorher die Koexistenzidee „den Durchgang der Idee durch das Individuum und ihr Hinaustreten über das Individuum". Das bedeutet aber eben für die deutsche Seele: den Durchgang durch das Nichts, durch das Chaos, die Geburt durch die Vernichtung; und auf einem anderen

Wege kann die Idee offenbar nicht durch die deutsche Seele hindurch- und über sie hinaustreten.

Ebendieses Stadium muß wohl das Stadium der deutschen Seele sein; man darf es zumindest denken, wenn man die neueste, etwas überraschende Definition des Protestantismus liest (Werenwags Chronik, Neue Rundschau 1922/IV) der Protestant sei eigentlich nichts geringeres als Proteus, als Pan, Dionysos und Buddha — — —

*

Wir stellten vorhin das Dilemma auf, ob die Koexistenzidee ein rationales oder irrationales Phänomen sei; ob hier Empirie entscheide oder das problematische Erlebnis von Fall zu Fall. Jene Lösung vertreten die latinistischen Tendenzen des französischen Volkes; diese die expressionistischen östlich-orientierten des deutschen — einerlei, ob sie im Übrigen optimistisch-sozial oder pessimistisch-individuell und konservativ gerichtet sind.

Sprechen wir biblisch: dann ist das französische Prinzip des neuen Erwachens das Luziferische, die Bejahung der „Schlange des Paradieses"; das deutsche die Bejahung der Erbsünde, die Einbeziehung des Todes in das Leben durch den ersten entscheidenden Willensakt Adams.

Dann aber wäre der Konflikt Deutschland-Frankreich wie die Bindung Deutschland-Frankreich, beide im Wesen identisch, durch ein völlig mythisches, ewiges Gesetz diktiert. Wir könnten über dieses Gesetz nichts anderes aussprechen, als daß es das Gesetz der Produktivität, das Gesetz der Schöpfung schlechtweg ist. Und daß der Wechsel zwischen Freundschaft und Widerstand unbehebbar ist als eine Notwendigkeit der Natur schlechtweg.

III.

GLAUBE TRADITION, DICHTUNG

DREI ETAPPEN 1917–22

DER DICHTER DES MÄNNLICHEN JAHRHUNDERTS

(1917)

Im Leben dieses Mannes gibt es einige schicksalsvolle Augenblicke. Er hat als Bildhauer begonnen. Er hatte den Drang, Künstler zu werden. Aber er kannte nicht den besonderen Gegenstand seines Dranges. Er gab die Bildhauerei auf. Plötzlich schrieb er ein Epos, ein sehr klassizistisches Epos. Ein Jahr später war er das erwählte Haupt des jungen Naturalismus. Er begann jene Reihe von naturalistischen Dramen zu schreiben, die ein wertvoller Besitz unserer Literatur sind. Da war der Sozialismus: Gerhart Hauptmann war Sozialist. Da war die Neuromantik: Gerhart Hauptmann war Neuromantiker. Da kam irgendeine zweifelhafte Jahrhundertfeier: Gerhart Hauptmann schrieb, im Auftrage des Breslauer Stadtrates, ein der Bourgeoisie geneigtes, schlechtes Jahrhundertfestspiel. 1914 schrieb er Kriegsgedichte; und mehr als einmal hat er sein Saisondrama geschrieben, nur, um sein Saisondrama geschrieben zu haben. Er braucht Geld. Er schreibt plötzlich, auch mitten in besseren Sachen, die maßlosesten Ungeschicklichkeiten, lebensgefährliche Albernheiten, Naivitäten, Übereiltes, Unmöglichkeiten, bis zuletzt, bis heute; unbegreiflich für unsere jungen Literaten, die von Anbeginn her mit allen Salben der letzten und feinsten Rotüre geschmiert sind.

Es gibt so viele zweideutige und unmögliche Stellen im Leben und im Werke dieses Mannes! Nicht nur obenauf; in jeder beliebigen Fläche oder Tiefe, von der ganz sozialen bis zur ganz geistigen.

Dieser Mann stand eines Tages ahnend vor seinen Bildwerken — — um Dramatiker zu werden. Ist er Dramatiker?

Immerhin, wenn es für Charaktere eine wesentliche geistige Haltung gibt — und das gibt es; es gibt, und immer wieder wiederkehrend gibt es diesen Augenblick, in welchem man sich selbst spielt —: dann ist diese Haltung Gerhart Hauptmanns Wiederkehrendes. Man müßte große Männer in solchen Augenblicken irgendwie chemisch versteinern können; natürlich erst, wenn sie einmal ganz alt sind und gar nichts mehr zustande bringen. Es wären die einzigen guten Monumente. Dieses hier würde „Gerhart Hauptmann oder die negative Ahnung" heißen. Vielleicht auch: „Gerhart Hauptmann oder die Unbestimmtheit."

Von seinen Menschen stehen einige in derselben Situation. Zuweilen schematisiert: zwischen zwei Frauen, die, beiläufig gesprochen, mit der „Entstehung eines großen Werkes", das dieser Held ziemlich zufällig eben tut oder schreibt, irgendwie zusammenhängen.

Wir wollen vorerst von diesem „großen Werk" sprechen. Es ist etwa ein Buch. Noch präziser: Es ist irgendein Buch; sagen wir: „Über den Alkoholismus und die Vererbung." Es ist ein sehr spezielles Buch. Wir erfahren nicht viel darüber. Oder aber: es ist eine Glocke, eine zauberhafte Glocke; es wird versichert, der Klang dieser Glocke sei voller Zauber. Aber eine Glocke redet nicht.

Gerhart Hauptmann hat die stummsten Wesen der Weltliteratur geschaffen. Sie reden unnachsichtlich zur Sache. Zuweilen schreiben sie Spezialwerke. Aber man erfährt, wie gesagt, nichts näheres über diese Spezialwerke. Zuweilen haben sie einen Biberpelz gestohlen. Zuweilen bekommen sie zu wenig Weberlohn. Zuweilen heißen sie schlechtweg: eine Glocke, ein Buch. Und noch sein tiefster Held ist Jener, der irgendeinmal irgendwo irgendwelche leibeigenen Bauern befreien wollte. Alles ist irgendwo, irgendwie, irgendeinmal geschehen.

Und sie sterben bald, sie sterben so bald! Sie sterben einem sozusagen unter der Hand weg, bevor man ernstlich

mit ihnen gesprochen hat. Sie entziehen sich der Debatte durch Tod; noch die tiefsten unter ihnen. Oder aber: das Drama ist zu Ende. Nirgendwo sind Dramen so plötzlich zu Ende wie bei Gerhart Hauptmann. Was die Resultatlosigkeit betrifft, ist er ein sehr genauer Realist. Sie sind einfach irgendwie zu Ende, und Hauptmann schreibt ein neues Drama. „Unvollkommenheit ist die Ursache der schmerzlichen Wiedergeburt" nach der Baghavadgita: eine sehr arische Philosophie.

Auch in einem Drama von Shaw schreibt ein Held ein Buch: „Der Katechismus des Umstürzlers".

Nachdem der Held, die Handlung, der Dichter, den Sinn dieses Buches in fünf Akten nach allen Richtungen hin gründlich erörtert haben, beweisen sie es zum Schluß noch dadurch, daß sie es alle zusammen desavouieren. Der Held stirbt nicht; immerhin, er heiratet.

Danach kommt natürlich noch etwas: das Buch, vollständig abgedruckt. Der Held hat es geschrieben: da ist es. Es gibt keine schlagendere Logik.

Die Bücher, die die Helden Gerhart Hauptmanns schreiben, hängen, ganz mathematisch gesprochen, mit der Handlung seiner Dramen nicht gerade enger zusammen, als diese Dramen mit dem Menschlichen Hauptmanns zusammenhängen. Er schreibt in demselben Maße spezielle Bücher wie seine Helden. Sie haben Tiefe, alle haben sie ihre Tiefe, der Dichter und seine Helden. Aber ihre Tiefe ist vorerst nichts, was mit ihren Worten oder Gedanken viel zu tun hätte. Man denkt an Parzival: sein Weg ist weit und beschwerlich. Er wandelt ihn, mühsam, stumm und voller Ahnung. Er führt irgendwohin; kann sein, an den Ort der Wahrheit. Sicherlich nicht zur Wahrheit selbst; denn selbst zum Orte, wenngleich er einmal gefunden wäre, selbst zur Burg Montsalvat, wenngleich wir einmal darin säßen, müßte ja noch das Wunder hinzukommen, die Extase, die Vision. Denn es könnte ja sein, wir könnten einigemal darin gewesen sein und

ahnungsvoll wieder weitergewandert, darüber hinaus — wenn nicht das Wunder hinzukäme.

Gerhart Hauptmanns Augen sind klar, aber weit ins Leere gerichtet: der sehend blinde Tor. Dieser tiefe Mensch ist von seinem Zeitalter, vom wissenschaftlichen Zeitalter, vom männlichen Jahrhundert bis zutiefst orientiert und bis zutiefst desorientiert. Unter allen Typen bedarf zum Begriffe einer letzten Wahrheit nur ein einziger unbedingt des Wunders, der Übersinnlichkeit schlechtweg, der Vision: das ist der Materialist.

Visionen und Extasen ..... in keinem Werke eines neueren Dichters gibt es so viele Bewußtseinsstörungen, von der leichten Halluzination des Wortes bis zum vollen Traumwandeln, vom bloß Hingesungenen bis zum völlig Entrückten, wie bei Hauptmann.

Die Vision im Werk — das ist ja vor allem die vollkommene Freiheit des Dichterischen. Sie ist noch etwas, etwas Unbewußteres: Sie drückt formell den Glauben des Dichters an sein Dichtertum aus. Wenn ihr Inhalt auch nicht sein tiefster Inhalt wäre, ihre Form ist sicher die tiefste Form seines Dichterischen. Sie hat einen phantastischen und einen psychologischen Sinn. Und schließlich: sie hat einen religiösen Sinn.

Visionen im Werk: da ist Dostojewskij. Jeder denkt vorerst an Dostojewskij. Verweilen wir also einen Augenblick bei den Visionen Dostojewskijs.

Ihre spezifische Form ist, wenn ich nicht irre, eine extatisch, pathologisch gesteigerte Gewißheit. Etwa das Visionäre des Kiriloff in den „Dämonen"; das Visionäre des Iwan Karamasoff. Die Form seiner Vision ist, medizinisch ausgedrückt, die Epilepsie. Dostojewskij selbst beschreibt in den Memoiren der Sonja Kowalewska seinen ersten epileptischen Anfall. Jemand leugnete in einer Debatte auf eine lasziv und zweideutige Weise die Existenz Gottes. „Es gibt einen Gott!" ruft Dostojewskij. In diesem Moment

hat er die selige, unermeßliche, nicht auszusprechende Gewißheit. Er fällt nieder, der Schaum tritt ihm vor den Mund. Nihilisten können solche Augenblicke haben.

Wir wollen damit natürlich andeuten, wie die Vision Gerhart Hauptmanns eben nicht beschaffen ist.

Zuweilen stehen sich in seinen Dramen — in „Pippa" oder in der „Winterballade" — zwei visionäre Menschen einander gegenüber. Der Inhalt solcher Visionen ist das unendliche Ungewisse hinter dem Begriff: „Gegenüberstehen". Gegenüberstehen zweier endlosen Menschen in dieser weiten, endlosen Welt: Ahnung. Das sind vielleicht die meisterhaftesten Stellen seiner Dramen.

Gerhart Hauptmanns Visionen sind die Visionen des Positivisten: Trancezustände, Hypnosen; nicht und niemals die Epilepsie; grenzenlose Verbreiterung, aber Schwächung des Bewußtseins; Verflüchtigung, nicht Konzentration. Mit seiner ganzen wunderbaren, deutschen Seelenhaftigkeit liebt er diese Verflüchtigungen des Bewußtseins.

Vergessen wir nicht: Gerhart Hauptmann hat über das Thema der Vision seine zarteste Dichtung geschrieben: „Hannele Matterns Himmelfahrt"; die Verklärung, ich möchte sagen, des engsten, dumpfsten Raumes zum allerweitesten, allerreinsten, allerendlosesten Raum. Dieser Raum ist zugleich eine kleine lebende Seele: die Seele eines gequälten Kindes. Dieses Kind stirbt; diese dumpfe Luft durchbricht ihre engen Wände und löst sich in diesen allerweitesten Himmel auf. Die dunkle und reiche Altstimme einer erzählenden Mutter: zuweilen hat auch Andersen solche Töne.

Gleichwohl, es ist etwas Disparates mehr fühlbar als erkennbar. Zwar, Christus hat zuvörderst die Gestalt von Hanneles gutem Dorfschullehrer. Aber, wie lang behält er sie? Es beginnen Verse. Fügen wir sofort hinzu: bezaubernde Verse; der offene Himmel ist darinnen. Aber eben dieses Schwellende, diese Flut, diese stille Unaufhaltsamkeit durchbricht das Drama als geschlossenen Raum ebensosehr, wie

der Himmel in den engen Raum einbricht. Ja, das ist es: der innere Sinn bricht in die äußere Form ein; zum Schluß gibt es ein Drama und ein Gedicht; nebeneinander; dazu ein ästhetisches Problem. Auch in anderen Dramen; sehr ähnlich. Psychologisch ausgedrückt: die anekdotische Psychologie wird zerrissen. Das Drama hat seine Dimensionen verloren. Es hängt mit der Nabelschnur am Chaos, aus dem es entstanden ist.

Das sagt bei Gerhart Hauptmann ungeheuer viel. Diese Dramen, diese chemischen Körper, deren Substanz jede andere chemische Ingredienz eher in sich zu haben scheint als den Stoff, welcher der Stoff des Chaos ist; kaum einen Klang von dorther; nur das Element der Anekdote: das Element des ganz unbedingten, ganz strikten, ganz unnachgiebigen Sich-an-die-Sache-haltens, noch in der chemischen Zusammensetzung jedes Wortes; und plötzlich dieser Klang, von weither! Diese Dramen standen doch sonst, wie Dinge im Raum, nebeneinander, mit dem schärfsten Kontur; niemals hatte ein Irgendetwas an ihrer glatten Fläche irgendeine allergeringste Beziehung zu Irgendetwas außerhalb, zu Etwas, was wir einfach summieren und dann im Ganzen eine Weltanschauung, eine politische Anschauung, eine soziale Anschauung oder ich weiß nicht was nennen könnten? Niemals haben sie im Leser oder Zuhörer an irgendeine weitere Kenntnis irgendeiner anderen, zusammenhängenden Äußerung apelliert, wie etwa jedes Drama von Shaw. Niemals sonst sind sie, nicht im allergeringsten Maße oder in der allerübertragensten Bedeutung so etwas wie ein Mittel zum Zweck. Sie sind es so wenig, wie es, in der ganzen deutschen Literatur, vielleicht nur noch die Dramen Grillparzers sind.

Nochmals: der Sinn von etwa zehn Shawschen Dramen, summiert, ergäbe vielleicht so etwas, wie das Wesentliche an Bernhard Shaw. Der Sinn von zehn Hauptmannschen Dramen, summiert, ergäbe garnichts. Dieselbe charakterologische Absicht Gerhart Hauptmann gegenüber wäre, um

im mathematischen Bilde zu bleiben, eine komplizierte Vektorrechnung.

Und nun, diese überströmende, unmittelbare Aussprache! Dieser unbedingte Gegensatz gewissermaßen zu einem Kapitel der Ästhetik, in dem sich Gerhart Hauptmann besonders gut auszukennen schien!

Ästhetik, das ist der Anteil der Bewußtheit an der künstlerischen Produktivität. Bewußtheit, allgemein, das ist der Mensch, den wir handeln und handeln machen. Bewußtheit halten wir fest, mit der äußersten Kraft. Niemals, um keinen Preis wollen wir uns verlieren; vielleicht, weil wir uns niemals, um keinen Preis, gewinnen wollen. Ästhetik ist vielleicht nur im negativen Sinn charakteristisch; ich meine, es ist vielleicht nur charakteristisch, wann und inwiefern sie unwirksam ist.

Strenge: das ist die Stärke des schwachen Menschen. Starke Menschen sind nicht streng. Man kann sagen, ein Mensch ist gegen sich umso strenger, je katastrophaler sein Sich-Loslassen wäre. Das ist gewissermaßen die „Ethik des ästhetisch Disparaten" an einem Kunstwerke.

Dem Schwächsten gelänge vielleicht nur das alleräußerste in der Form: die Anekdote; oder das alleräußerste gegen die Form: die Konfession. Grillparzer und Rousseau sind die beiden genialen Schwächlinge der Weltliteratur.

Gerhart Hauptmann ist nicht der Schwächste, aber er ist ein allermenschlichster Mensch, eher ein Schwächerer: sein ästhetisches Schicksal ist die disparate Nuance in der Anekdote: Hannele, Pippa.

Wir sprachen vom Anekdotischen. Sprechen wir nun von der Konfession, sprechen wir vom Erlebnis, sprechen wir vom Schicksal. Erinnern wir uns: in diesem Werke zeigt sich zum erstenmal so etwas wie ein christliches Bekenntnis. Von hier aus teilt sich die Linie seiner Werke in zwei Äste; man könnte kurzweg sagen: in die Linie seiner großen, im weitesten Sinn religiösen Werke, und seiner kleineren,

sozialen; in jene Linie, die über Florian Geyer, Emanuel Quint, Kaiser Karls Geisel und das Wiedertäuferfragment führt; und in diese andere, mit vielen kleinen Stationen und Wächterhäuschen einer Vicinalbahnstrecke.

Man sagt, daß den Menschen zu jener Zeit furchtbare innere Erschütterungen heimsuchten. Er hatte Anfälle von Taubheit.

Was ist Taubheit? Taubheit ist mancherlei. Taubheit ist vorerst ganz einfach eine Trübung des sensorischen Apparates, eine Minderung der Möglichkeiten des Bewußtseins. Taubheit ist ein wenig eine Groteske: Taubheit ist noch nicht ganz tragisch, etwa an Blindheit gemessen. Taubheit kann ein Erlebnis sein; ein wesentliches Erlebnis. Taubheit kann der kurze organische Abriß eines Schicksals sein: Wir sehen es an Beethoven und Smetana. Jedes Ereignis könnte vielleicht verstanden werden. Und jedes Ereignis kann, für Irgendeinen, die spezifische Verkörperung von Gottes Brennspiegel sein: Die Gnade ist für jedermann da, aber für jedermann in seiner eigenen Form; für jedermann durch die Intensität eines mythisch über ihn hinaus gesteigerten Bildes seiner selbst.

„Taubheit" braucht nicht gerade wörtlich genommen zu werden. Taubheit könnte, in einer anderen Kategorie, die Möglichkeit folgender Situation eröffnen:

Man denke sich einen Mann, der sozusagen jeden Tag aus der Zeitung eine sehr wichtige, bedeutsame, ja wesentliche Wahrheit über sich erfahren kann. Zehn Jahre lang. Etwa die Wahrheit, daß er eigentlich garkein Dramatiker ist. Daß die typische Möglichkeit des Erlebnisses in ihm sozusagen novellistisch gerichtet ist. Man denke sich weiter, daß dieser Mann nach zehn Jahren diese so primitive, so leicht faßliche, so evidente Wahrheit doch offenkundig noch immer nicht weiß. Das wäre doch gewiß Taubheit?

Und eine solche Taubheit könnte eine noch viel tiefere Taubheit überdecken. Und diese wiederum eine noch viel

tiefere. Und so weiter: wie die Wasserrose, die doch auf der Wasserfläche zu schwimmen scheint, aber tief und fest im nährenden Schlamm verankert ist. Eine solche Taubheit könnte schlechtweg ein Gewächs des élan vital sein, durch welchen die Natur sich schöpft und fortschöpft. Eine so absurde, so unbegreifliche, so tiefgewurzelte Taubheit — müßte sie nicht einmal eine zeitlang körperlich werden?

Ist jene oberste Schicht der Taubheit schon unbegreiflich? Und ist denn das Leben begreiflicher? Denn es wäre doch möglich, daß ein Mensch einmal eine Stunde lang spazieren ginge. Es wäre möglich, daß er auf diesem Spaziergange vielleicht fünf oder zehn Bekannte träfe, übrigens ganz flüchtige Bekannte. Es wäre möglich, daß Jeder dieser zehn flüchtigen Bekannten (die ja gar kein Geheimnis daraus machen) ihm eine Wahrheit über ihn selbst in einem einzigen Worte anvertraute, aber eine wesentliche, nein, eine allerletzte, eine ganz entscheidende Wahrheit, solch eine Wahrheit des Spiegels, die mit einemmale alles, und noch den letzten Winkel seines Innern spiegelte; Etwas, das den Menschen zu einem vollkommenen Wissenden veränderte und sein weiteres Leben in der vollsten, durchsichtigsten, doppelgängerischesten Dreidimensionalität einer allervollkommensten Bewußtheit verbringen ließe; aber: es würde sich zum Schluß herausstellen, daß er von dieser Wahrheit nichts weiß, garnichts, daß er keine Ahnung hat; ja, es würde herauskommen, daß man ihm dieses mystische Wort immer wieder sagen könne, unzählige Male, daß man nicht im geringsten nötig habe, es irgendwie geheim zu halten (wenn jemand, wie der Gott der Schöpfungsgeschichte, etwa doch ein Interesse daran hätte, es geheimzuhalten): denn er vergäße es ohnehin sofort wieder, als ob er es nie gehört hätte.

Wäre das nicht möglich? Und wäre es nicht möglich, daß solch ein einstündiger Spaziergang ein ganzes Leben dauerte, ein ganzes Menschenleben? Wäre es nicht unbegreiflich?

Ja, wäre es nicht grotesk? Und würde dieses Unbegreifliche begreiflicher werden, wenn wir hinzufügten, daß dieser Spaziergang vielleicht jedermanns kleine Mittagspromenade ist?

In einem arabischen Märchen wird erzählt, wie einem liebenden Jüngling, nach langer schwerer Sehnsucht, die ihn fast zu Tode quält, eines Abends die Erfüllung winkt. Er soll in der Dämmerung vor dem Hause seiner Geliebten warten, bis sie ihm öffnet. Er kommt lange vor Abend und setzt sich auf den Stein vor das Tor.

Aber es ist ein lauer, schlaffer, langer Abend. Er hat vor Freude zu viel gegessen und getrunken. Er schläft ein. Er schläft bis in den späten Morgen des nächsten Tages.

Als er erwacht, ist er verzweifelt. Schon am frühen Nachmittage des zweiten Tages sitzt er wieder allein dort. Allein, wer will gegen Allahs Willen handeln? Er entschläft wieder. Und auch zum drittenmale, am dritten Abend, schläft er ein. In der vierten Nacht zwar wacht er: aber es ist zu spät. Das Tor der Geliebten bleibt ihm verschlossen; endgültig und für immer verschlossen.

Diese einfache Erzählung eines unbekannten Arabers, vielleicht irgendeines Kameltreibers, die nachher in die Märchen der 1001 Nächte aufgenommen wurde, ist wahrscheinlich der tiefste Traktat über das menschliche Leben, den es überhaupt gibt.

Aber wir sprachen von der Taubheit als Erlebnis. Was ist ein Erlebnis? Was ist vor allem ein wesentliches Erlebnis?

Ein wesentliches Erlebnis ist die Zusammenfassung eines Schicksals in einer Situation.

Ein Mann, der eine Stunde lang taub ist, kann fürchten, daß er in dieser Stunde das letzte Wort der Wahrheit versäumt hat, wie der Jüngling des Märchens im Schlafe. Taubheit kann eine Metapher sein für Vergeßlichkeit, Vergeßlichkeit ist Taubheit in der Kategorie des Zeitablaufes, Taubheit ist Situation: Taubheit und Vergeßlichkeit können

eine Form der Erbsünde sein, welche ist, weil wir irdische Körper sind.

Wirklich, man kann furchtbar vergessen. Man kann so furchtbar vergessen, daß man gar nicht mehr wiedererinnert werden kann. Man muß es immer wieder von neuem erfahren. Und auch das ist umsonst: denn man vergißt es ja wieder, man vergißt es doch immer wieder. Man kann das Bild eines etwas stupiden Tauben bieten, in den ganz nutzlos hineingeredet wird: man kann auf Leben und Tod vergessen.

Man vergißt vielleicht immer auf Leben und Tod? Das Vergessen ist vielleicht überhaupt ein Akt unseres tiefsten Willens, des Lebenswillens? Immer ein Akt des Lebenswillens, und zuweilen ein Akt des ganzen Lebenswillens? Und wirklich, es gibt keinen zweiten so tiefen, ursprünglichen, völlig undeutbaren psychischen Akt wie das Vergessen. Er entzieht alles dem Bewußtsein; sogar sich selbst.

Ich habe irgendwo gelesen, daß „jedes Erlebnis eine Art Erinnerung sei". Möglich, das Urbild des Affektes, den wir Erlebnis nennen, ist der Schrecken, daß man so sehr, so auf Leben und Tod vergessen kann. Und gewiß, jedes Erlebnis hat irgendein gewissermaßen objektlos gewordenes, gewissermaßen freischwebendes Element der Erinnerung, eine Art Vorgang der „Erinnerung an sich" in seiner seelischen Substanz; es hat irgendeine unmittelbare Prädisposition zur Erinnerung schlechtweg: nämlich die Prädisposition, sich an sich selbst zu erinnern. Und das Schicksal wäre dann nichts anderes als eben jene „taube" Situation vor Gott „angetan mit der Qualität des Zeitablaufes", wie es die Veden etwa ausdrücken würden. Und wir lebten nur deshalb, weil eine unendliche Weisheit — „denn Allah ist weise", wie jener arabische Kameltreiber am Schlusse seiner Märchen zu sagen pflegt — uns in tiefen Schlaf versenkt, sobald eine wesentliche Bewußtheit von außenher durch ihre objektive äußere Realität unsere objektive innere Reali-

tät, das ist unsere Existenz zu neutralisieren droht: denn auch die Realität, vor allem die Realität, ist nur als Antithese, nur als Reaktion von außen und innen faßbar; sie kann nicht außen und innen zugleich sein: der Wissende existiert um so viel weniger, um so viel mehr er wissend ist. Der wesentlich Wissende existiert nicht.

Wir aber, wir leben. Wir leben: denn jedes Wort, das an unsere Realität apelliert, ist, durch höhere Bestimmung, in die leere Luft gesprochen. Darum leben wir. Darum können wir Gedanken haben.

Sollte das eine dialektische Definition der menschlichen Existenz sein? Aber dann ist Vergessen Lebendig-werden, — ist Produktivität; und der Taube ist, auf geheimnisvolle Art, ein Ding vom Stoffe der zeugenden Natur.

Vergessen ist Wissen und Nichtwissen. Keineswegs nur Nichtwissen: Dieses wäre vegetabile Existenz, nicht Vorgang des Vergessens.

Vorgang des Vergessens, durch die analytische Reaktion des inneren Menschen gesehen, heißt negative Ahnung. Ahnung kann sich in zufälligen Bildern verwirklichen; negative Ahnung, in irgendeiner beispielsweisen Verwirklichung, mag die Ahnung sein, daß man ein Irgendetwas nicht ist: Ein Bildhauer. Ein Naturalist. Ein reiner Mensch. Ganz spezifisch (und daher ganz undeutlich): Ein Dramatiker. Dann wäre auch Das noch von der Substanz der produktiven geistigen Natur.

*

Wir wollten von Gerhart Hauptmann sprechen, und sprachen vom Menschen überhaupt? Auch dies ist eine Charakteristik. Vielleicht die allerfruchtbarste; ich kenne wenig große Menschen, die so sehr, so bloß deshalb, so einzig und allein deshalb große Menschen genannt werden müssen, weil sie ganz einfach ein wenig mehr Mensch sind, als andere Menschen; ein wenig deutlicher Mensch als andere; ein

wenig unverbogener Mensch als andere; ein wenig .... der Komparativ von Mensch. Wir können sein Bild ganz ohne Pathographie entwerfen: Wenig Dichter, bei denen sich dasselbe auch nur versuchen ließe.

Aber er ist nicht nur ein Mensch; er ist ein Mann. Auch das muß ganz eigens gesagt werden. Er macht sozusagen vom ersten Augenblick an den Eindruck eines Mannes. Vielleicht ist die Seele seines Knabenalters in seinen Bildwerken. Wir kennen sie nicht. Vielleicht auch sind fast alle, die um das Jahr 1860 herum geboren wurden, als Männer geboren worden.

Er besitzt Erlebnisse. Jeder Mann besitzt Erlebnisse. Und nur der Mann besitzt Erlebnisse. Ein Mann hat sich nach außenhin, sozial — im weitesten Sinne — schon irgendwie verständigt. Er hat sich schon ein wenig für sich selbst freigemacht. Er hat insofern Erlebnisse, insofern er sich für sich selbst freigemacht hat. Das Knabenalter hingegen konzentriert sein Inneres sozusagen mit der größten Hartnäckigkeit gegen die Wand hin, die das Innere vom Äußeren scheidet. Es bindet unaufhörlich alles in sich an alles außer sich. Es ist metaphysisch in jeder Weise, und noch in der praktischsten äußeren Form. Es erlebt nur einmal: sich selbst als Mittel und Zweck. Das Mannesalter erst erlebt sich und seine Erlebnisse an sich.

Gerhart Hauptmann ist unmetaphysisch. Die Metaphysik will immer Alles auf einmal, und ganz ohne Wissenschaft. Niemals wandert ein Knabe Schritt vor Schritt. Gerhart Hauptmann hingegen liebt die Wissenschaften, die sozialen Wissenschaften, die Naturwissenschaften. Er hat seinen Bölsche und wohl auch seinen Häckel und Ostwald, so wie Zola seinen Tristan Bernard, und nicht unähnlich dem, wie Voltaire seinen Newton hatte. Seine Religion gleicht nie im Entferntesten so etwas wie einem metaphysischen Gedanken: er könnte recht wohl eines Tages einen Renan schreiben, allerdings einen Renan ganz ohne Ironie und

Metaphysik. (Übrigens: ein furchtbarer Gedanke!) Er setzt in seinen Dramen zuweilen das Schreiben eines Spezialwerkes — etwa über den Alkoholismus und die Vererbung — kurzerhand für einen Begriff ein, den man etwa so paraphrasieren könnte, daß dieser Held „an der Erlösung der Menschheit irgendwie mitarbeitet."

„Mitarbeiten an der Erlösung": das ist ein Wort des männlichen, wissenschaftlichen Jahrhunderts. Der metaphysisch-zeitlose Mensch kennt es nicht; niemals glaubt er an eine andere Erlösung, als an die Erlösung durch sich selbst. Der metaphysische Mensch kennt nicht die Reihe, die Tradition, den Vorfahren und Nachwuchs, den Mitarbeiter, den Erzieher und Kostgeber — er kennt nicht die Reihe, er steht nicht in der Reihe. Gerhart Hauptmann steht in einer Reihe. So unbefangen a priori, wie man Gerhart Hauptmann in die Reihe der großen deutschen Männer eingereiht hat, wird man den Metaphysiker nie einreihen. „Die Reihe" dankt dem, der sie achtet, wenn er sich sonst auch noch so revolutionär gebärdet: sie macht ihn repräsentativ. Niemals nimmt sich der Metaphysiker als solcher repräsentativ aus. Gerhart Hauptmann nimmt sich sehr repräsentativ aus. Der Metaphysiker hat die Unendlichkeit und Wahrheit auf seiner Linie: denn er hat auch die Unmöglichkeit auf seiner Linie; aber er hat keine Möglichkeit der Tradition. Der Metaphysiker kennt nicht das Wunder und die Vision, auch nicht der Metaphysiker als religiöse Macht. Spinozas ganze Religion ist die Religion gegen das Wunder. Der Mensch Gerhart Hauptmanns kennt es, muß es kennen: wir wissen schon, warum. Seine letzte Wahrheit liegt außerhalb seines Weges. Nicht unbewußt oder zufällig. Sondern, im höheren Sinne, programmatisch.

Er geht diesen Weg. Irgendeinen ganz bestimmten Weg. Er hat Erlebnisse, er hat Abenteuer: eines neben dem andern. Wie der wandernde Parzival. Seine Erlebnisse sind so mannigfach, wie die Erlebnisse eines Mannes sein können.

Und so eindeutig, wie die Erlebnisse eines Mannes sein müssen: eines neben dem anderen, an den Rändern einer Landstraße. Das ist ihre Eindeutigkeit.

So auch liegen seine Bücher; dies auch ist die Gemeinsamkeit seiner Bücher, die männlich sind, und daher Eines nicht sein können von all dem vielen, was ein Buch sein kann: Mittel zum Zweck.

Jedoch, ihre Gemeinsamkeit? Der materielle Inhalt dieser Gemeinsamkeit?

Das ist das erotische Erlebnis.

Das erotische Erlebnis ist typisch in doppelter Hinsicht: in seiner formellen Intensität und in seiner ethischen Intensität.

Man messe die formelle Intensität: sie ist sehr groß. Sein erotischer Typus, jene sprichwörtlichen „ersten Lieben, zu denen man immer zurückkehrt", ist von schärfstem Kontur, fast a priori körperliches Bild; selbst körperliche Tatsache: denn diese Intensität hat eine ganze Generation von lebenden Frauen mit ihrem Frauentalent geschaffen, fast so (und doch ganz anders), wie die Erotik Ibsens: Es ist jene Generation von Schauspielerinnen und Nichtschauspielerinnen, die eigentlich nur noch Hannele, Rautendelein und Pippa sein können, die Töchter jener, die Nora und Hedda Gabler waren. Denn die psychische Intensität einer Frau, das ist doch wohl die formelle Intensität, mit welcher sie von einem bestimmten Manne begehrt wird oder einen bestimmten Mann (dessen wirkliche Existenz ja irrelevant ist) begehrt; und ihr Schauspielerinnentalent: das ist, wenn ich nicht irre, haargenau dieselbe Sache.

Die formelle Intensität einer Erotik, das ist zugleich die Intensität ihrer Gefahr. Dieser Mann muß sehr wesentlich in seine erotischen Abenteuer verstrickt sein; ihm sind die Frauen, wie man es auszudrücken pflegt, „um so gefährlicher", je schärfer sein „Frauentypus" seine Leidenschaft spiegelt. Sie sind es. Sie sind fast immer, von außen gesehen,

der handgreifliche Gegenstand seiner Dramenkonflikte. Er ist im Wesentlichsten an sein erotisches Erlebnis gebunden: mit seinem Leben. Mit seiner Schöpferkraft. Und, vor allem, mit seiner Ethik.

Dreimal in seinem Werk ist es buchstäblich ausgesprochen, und weit öfter angedeutet: die Idee des Guten und die Idee der Versuchung durch das Böse, ganz primitiv nebeneinander verkörpert durch zwei Frauen — nochmals, wie vorher die „Vision", ganz auffallend außerhalb der ästhetischen Linienführung einer anekdotischen Psychologie und Handlung[1]. Zwischen diesen Beiden ist auch die innere Situation seines geistigen Werkes sehr scharf und charakteristisch fixiert und übrigens zweimal nicht ganz identisch fixiert: Das könnte für eine geistige Entwicklungsgeschichte Gerhart Hauptmanns (die wir hier nicht geben) wertvoll werden.

Dies aber ist die ethische Intensität seiner Erotik: Realität der Erlöserin und Versucherin; genauer: Realität der Liebe als Reinigung und der Liebe als Verdammung.

„Reinigung" — selten hat ein Begriff einen so wirklichen Klang, wie im Kreise dieser Erotik. Vielleicht nur noch in der erotischen Atmosphäre Strindbergs und in der erotischen Atmosphäre von Claudels „Partiage du midi".

Ach, wir können ja nichts anderes von einem Menschen aussagen, als ganz einfach Dieses eine: auf welche Begriffe in ihm ein gewisses Wirklichkeitsgefühl zu antworten scheint. Oder wie anders wollen wir einen Menschen kennen? Wie anders wollen wir ihn beschreiben? Wo gibt es denn Eigenschaften? Gibt es auch nur Möglichkeiten?

Je ungewisser eine geistige Lebensführung ist, desto überwältigender ist ihre Gewißheit von der Existenz des Guten

[1] Oder ist der Bühnenkonflikt an sich und immer ein Element außerhalb der realistischen Psychologie, wenn er nicht einfach in den Begriff der „Katastrophe" fällt?

und Bösen. Das ist die subjektive Antithese von innen und außen, angewandt auf Ethik. Innen und außen: das ist ja nur ein anderes Wort für Möglichkeit und Nichtmöglichkeit. Ein Begriff ist genau so sehr wirklich, wie sehr er unmöglich ist. Was wir nicht sind, das ist unser ganzer Besitz. Wir besitzen alles: nur uns selbst nicht. Deshalb brauchen wir das Wesen, das uns besitzt.

Dies aber ist Religion, Religion als subjektive Tatsache, subjektive Religion; Religion gegen den Klerus.

Gerhart Hauptmann ist antiklerikal. Zuweilen antiklerikal bis zu einer gewissen leisen Komik, die er (zum Unterschied etwa von Zola) vielleicht selbst fühlt. Er hat seinen Antiklerikalismus ausdrücklich eigentlich nur mit dem historischen Vorbehalt ausgesprochen: in Florian Geyer, etwa auch noch im Jahrhundertfestspiel; und seinen Klerikern im übrigen das harmlose Lichtchen einer gewissen philisterhaften Milde gelassen, die sich nur, im gegebenen Falle, instinktiv gegen den Geist kehrt (z. B. in der „Versunkenen Glocke").

Dennoch, wir wollen uns mit dem Historischen und Anekdotischen nicht beruhigen. Ein Gefühl ist niemals historisch, ein Haß am allerwenigsten. Von allen Wirklichkeitsgefühlen ist der Haß sogar der stärkste und tiefste; er bezieht sich immer nicht nur auf eine Gegenwart, sondern auf die allerunmittelbarste Gegenwart. Noch der nebensächlichste Detailhaß.

Was nun ist Klerikalismus? Klerikalismus ist vorerst die Bejahung einer wissenden Geistlichkeit und eines unwissenden Laientums. Klerikalismus ist die Lehre vom vorbehaltenen Dogma, einer erwählten Kaste vorbehalten. Klerikalismus ist überhaupt Vorbehalt in jedem Sinne: Klerikalismus ist der Vorbehalt einer dogmatischen Realität vor der Wahrheit, sogar vor dem Suchen nach der Wahrheit. Klerikalismus ist die Vorwegnahme von etwas, was man nicht haben kann: sein psychologischer Kern ist immer

irgendwie Beruhigung. Nietzsches „Wille zur Macht" ist Klerikalismus.

Die metaphysischen Menschenalter und die metaphysischen Weltalter, Jugend und Greisentum, neigen manchmal zu Klerikalismus. Er ist ihre Form für das handgreifliche Wunder, ihre Möglichkeit des notwendigen Irrationalen. Das Mannesalter, die männliche Zeit, neigt niemals dazu.

Der Klerikale ist für Parzival ein schlechter Weggenosse. Er geht neben ihm mit der tückischsten Absicht eines Weggenossen: demnächst abzubiegen. Denn Abbiegen: das ist der letzte Atemzug seines Denkens; Abbiegen, vom Anbeginn her, seine unendliche Perspektive, der Mut seines Blickes.

Parzival fühlt die Absicht; und ist, sozusagen, im höchsten Grade verstimmt; er liebt ihn nicht sehr. Parzival liebt den Weggenossen Häckel eigentlich viel mehr, als den Weggenossen Nietzsche.

Dafür haßt auch Nietzsche den Parzival mit einer fast hysterischen Intensität. Er möchte ihn so gern wegerklären... und es kann ja nicht schwer sein. Parzival ist ja so bescheiden und still und so ganz unbestimmt....

Aber es ist doch schwer. Es ist sehr schwer. Es ist sozusagen unmöglich.

Denn eben: gerade das Unbestimmte ist zäh. Und das Bestimmte ist hinfällig.

Parzivals Blick ist nun nach diesem Verrate ganz nach innen gerichtet: Wird man ihn verstehen? Wird man verstehen, daß ein stummes Leben, ganz nach innen gerichtet, von allen Taten vielleicht die schwerste ist?

Meiner Frau Jarmila.

DER DICHTER DES AHASVERISCHEN PROBLEMKREISES

(1920)

I. DIE WAHL DES PROBLEMKREISES

„Der Mensch nährt sich nicht vom Brote allein"; aber gewiß, und eben darum werden wir ihn am ehesten an seiner Nahrung erkennen. Und den geistigen, dessen spezifische innere Lebensfrage auf eine desto längere Lebensdauer ausgeht, je weiter ausgreifend jene Geistigkeit sich selbst fühlt, werden wir als um so geistiger empfinden müssen, als auf einen je weiteren Umfang von Zeitmaß und geistigem Weltmaß ausgemessen sich der Instinkt seiner geistigen Problemwahl bei der Untersuchung herausstellen wird. Nur diesen Umfang zu finden aber kann den Wert einer solchen Untersuchung ausmachen: denn der Mensch ist nicht wichtig; die Analyse ist nicht wichtig; und sogar das Interessante an einem Menschen ist vielleicht nicht wichtig genug, um aufgezeichnet zu werden; wichtig aber ist die Lebensfrage einer weiteren oder engeren Epoche, die sich als der Problemkreis und die Problemwahl des genialen Menschen darstellt.

Hofmannsthals Problemkreis ist auf den ersten Blick von einer subjektiven Enge ohnegleichen; als ob er fast nur auf die schwierige innere Erhaltung eines einzelnen schwierigen Menschen ausginge. Die Probleme scheinen nicht gruppiert, ja in keiner Weise gruppierbar: das würde hinweisen auf die seelisch-therapeutische Notwendigkeit des Erkrankten, von Minute zu Minute Gefährdeten, auf veränderliche Diätkost Gewiesenen; eine seelische Diätetik, wie

sie etwa die Literatur in einer Gestalt vom Typus des Dichters Maurice Barrès konstituiert hat.

Derartige Eindrücke trügen oft genug. Das welthistorische Beispiel eines solchen Sehfehlers ist Goethe, dessen literarischer Problemkreis, allem Anscheine nach ganz frei gewählt, kosmisch, umfassend, ja allumfassend, doch wohl das nur materiell ins Gigantische gewachsene, genetisch auf das engste Maß des den Körper, und nur ihn schützenden Kleides eingeschrumpfte Heilungs- und Schutzbedürfnis ist; und vielleicht das Heilungs- und Schutzbedürfnis des Schutzbedürftigsten, Wehrlosesten, am höchsten gefährdeten seelischen Lebens, seit überhaupt Menschen sind. Seine zeitweise auftauchende und wieder verschwindende Antipathie gegen gewisse Ideenkreise, Themen, Personen, von einer fast pathologischen Heftigkeit und Unerklärlichkeit, sind diktiert von dem unergründlichen Gesetz der von Stunde zu Stunde zu rettenden rein persönlichen Lebensmöglichkeit.

Genau entgegengesetzt liegt der Fall Hofmannsthal (wir stellen hier keine Rangvergleiche an). Das Therapeutische an seinem Problemkreis ist wirklich ein Therapeutisches; — doch niemals, oder fast niemals therapeutisch mit Bezug auf einen persönlichen Kontur, die herzustellen, zu festigen, zu erhalten wäre. Das Unorganische, das wir erblicken, ist unser eigener Sehfehler, das Personelle ist ein Sehfehler; und alles zusammen, das sei gleich hier vorweggenommen, bedeutet im Grunde genommen nichts weiter als die große Schwierigkeit, unseren Gesichtswinkel auf so weite Distanzen einzustellen.

*

Doch muß man schließlich darangehen, die Probleme dieses Problemkreises zumindest katalogisch und im Groben aufzuzählen — so peinlich diese Aufgabe ist, so unzulänglich ihre Lösung notwendig sein wird.

Die „Altkluge Weisheit"; eine seltsame Ahnung urältester Existenz; „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten"; die noch

erlebnislosen Hände sogleich aufgetan dem großen Abrechnenden, dem Tode, mit aller Bereitheit und Trostlosigkeit; dann die seltsame Konzeption einer Figur voll Hochmut aus Ekel, voll eines unnatürlichen Farbenhungers, Formenhungers, Nervenhungers, voll maßloser Verschwendungssucht des ohnehin dem baldigen Tode Geweihten, voll der etwas hieratischen Skurrilität des gestrandeten Sonderlings, voll der überhitzten und ungeduldigen Fragestellung dessen, der keine Zeit hat zu warten, und der lieber die Schönheit des Geheimnisses für etwas Endgültiges hinnimmt, als auch nur einen Tag bis zur Lösung verstreichen zu lassen: das sind die ersten dichterisch-seelischen Tatsachen, die dieser Dichter der Welt gezeigt hat.

Noch das Dienende ist hochmütig, noch das Liebende ist von einer egoistischen, fast ängstlichen Distanzierung, noch das Hingegebene ist bloße Nervennahrung, gierig geraffte, und das Moralische gar ist in Wirklichkeit von jenem extremen, diabolischen Antimoralismus, der das Erlöserproblem in „Der Kaiser und die Hexe" dem paradoxen Katholizismus Baudelaires, dem dogmatischen Calderons annähert. Formell sind alle diese Äußerungen dem persönlich Bekenntnishaften noch sehr nahe, das Weiterweisende an ihnen spiegelt sich ahnungsweise zuerst in einer merkwürdig fernen, fast unheimlichen Farbigkeit, in einer qualvollen Fremdheit, später in jener streng traditionalistischen, klassischen Haltung, die ein sicherer gewordener künstlerischer Instinkt als eine dem bevorstehenden problematischen Wurf Adäquate sich vorerfand.

Hier aber setzt schon eine zweite Gruppe von Problemen ein, und vielleicht die entscheidende. Die musikalische Form wandelt sich zum Relief ab, das musikalische Gemälde zur ineinandergreifenden Terzinenreihe, die Vision zur gleitenden, assoziativen Kette von Ahnungen, die erglühenden Mono-Arien der Versoper zum Wandelbild der „figures et choses, qui passent"; eine merkwürdige Prosa der

Abenteuer tritt hinzu. Das bisher völlig fremde, völlig ferne, nur als verschleierte Seltsamkeit gesehene Geheimnis enthüllt sich als ein Vorübergleiten der Welt am Subjekt, des Subjektes an der Welt. Räumlich und zeitlich. Und gerade jenes Gleitende, die ungeheure problematische Verwunderung des „Hinübergleitens" in das Fremde, Künftige, das Rätsel des Zeitablaufes, Sterbens und Geborenwerdens, von Minute zu Minute, des Kommens und Gehens, Begegnens und Abschiednehmens wird sich schließlich zu jenem höchst geistigen Komplex zusammenschließen, der ein Grundton fast aller Werke sein wird. Rein mechanisch gesehen: etwas vertieft sich, etwas enthüllt sich als Problem, indem etwas, etwas Stabiles, eine stabile, geistige Materie zu einer gleichmäßig Bewegten wird.

Dieser problematische Zustand wächst schließlich bis in sein absolut kritisches Stadium; und es entsteht als Endpunkt eine Situation, die wir als die „Krise des Objektes" und die „Krise des Subjektes" bezeichnen möchten:

Das Problem der zeitlichen Labilität, Heraklits „*Παντα ῥεῖ*" hat nämlich das Subjekt zur bloßen Funktion der Zeitverwandlung, zum bloßen Durchgangspunkt des Lebens zersetzt, zum bloßen Abstraktum aller Impressionen und Expressionen umgebildet; es zersetzt parallel auch das Objekt, und zwar Beide über die erste Vorstufe der noch rein organisch gedachten Wandlung von Geburt, Altern, Absterben und von jener tieferen und doch noch organischen Auferstehung, welche im Erlebnis des periodischen Zeitablaufes in der Natur begründet ist, über dieses bloß zeitlich-organische Problem hinaus bis zur Fragestellung an der Existenz des Subjektes oder Objektes überhaupt; eine Fragestellung, die, nun auch auf das Anorganische übergreifend, sekundenweise schon die bloße Tatsache irgendeines Subjektes oder Objektes wie vom Blitze eines ganz unergründlichen Problematismus beleuchtet erscheinen läßt: eine Art primitiver Erkenntniskritik der Ahnung. Hiermit hat sich

allerdings das Labile wieder stabilisiert, aber es hat sich zugleich vernichtet, „annihilisiert". In dem „Briefe" des Lord Chandos ist diese dialektische Auflösung des Objektes als eine Problematik der Augen, der Nerven, die sie ist, zwischen den beiden Polen einer merkwürdig mikroskopischen und makroskopischen, ja teleskopischen Blickeinstellung ausgespannt; im „Gespräch über Gedichte" ist die Annihilisierung des Subjektes sehr deutlich als ein zwar Unbegreifliches, aber auch Unzufälliges, Schicksalsmäßiges, dem dichterischen Movens Lebensnotwendiges ausgesprochen; der „Tor und der Tod" bereitet, noch im Rahmen einer konfessionellen Problematik, jene egotistische Annihilisierung des Subjektes; die besondere Art des lyrischen Anschauens in mehreren Gedichten die vergeistigende Auflösung des Objektes vor. Das „bewegte" Objekt zeigen zuerst die „Terzinen über Vergänglichkeit", die „Ballade des äußeren Lebens" und wiederum der „Tor und der Tod"; das bewegte Subjekt das „Märchen", die „Reitergeschichte"; und beinahe ein jedes Werk, vom „Abenteuer" angefangen bis zur „Cristina" zum „Rosenkavalier", zur „Ariadne auf Naxos" wird diese beiden Themen in seiner Art aufgreifen und variieren.

Eine Krise, sagten wir. Und diese Krise hatte sich auszufiebern. Und diese Fieberphantasien, immerhin so ansehnlich wie die „Elektra", wie „Ödipus und die Sphinx", wie „Das gerettete Venedig" brachten ihm den Erfolg eines verberlinerten träg-masochistischen, dem kommenden „Expressionismus" sich vorbereitenden Publikums, und werden als Dokument eines zeitweilig in die Zeit Versinkenden, als Versinkenden noch auf seine Art die Zeit Vorwegnehmenden weiterbestehen.

*

Die letzte und gegenwärtige Epoche ist theoretisch nicht leicht zusammenzufassen. Ein scheinbar ganz freier Subjektivismus des Auges und der ganz fernen, ganz beiläufigen

Problemwahl verbindet sich mit einem scheinbar ebenso strengen, bis ins Unwägbarste verfeinerten Objektivismus der künstlerischen oder essayistischen Bewältigung: ein unerhört zartes Verfahren mit der Materie, das, zwischen dem Zeichnerischen und Musikalischen schwebend, sich immer mehr dem Zeichnerischen zu nähern scheint. Die ganze Kraft, möchte man sagen, verlegt ins Auge; dieses Auge nun vollkommen beruhigt, in der richtigsten Distanz zum Objekt. Daher die Äußerungen zur Zeit, etwa die politischen, von einer Anti-Ideologie ohnegleichen, im Gegensatz zur gesamten jüngeren „Intellektualität" Deutschlands.

Technisch betrachtet, hat sich der formelle Klassizismus wie etwas ganz Notwendiges, nicht Aufzugebendes erhalten: aber er schafft sich, wenn wir näher zusehen, seine Ahnherren selbst. Denn die „Cristina" etwa stammt weder von Goldoni noch von Casanova her, sondern sie hat sich, durch ihre bloße Existenz rückwärts wirkend einen neuen Goldoni, eine neue, tausendmal tiefsinnigere, zartere, geistigere Inkarnation des Menschen nicht nur, sondern eben auch des Literaten Casanova samt seiner ganzen Literatur geschaffen. Für eine bezaubernde Sache, wie den „Lucidor", hascht man überall nach irgendeiner literarischen Vorform; man glaubt sie sehen zu müssen; aber sie zerrinnt immer wieder, sie ist einfach nicht vorhanden, sondern gewissermaßen bloß „ihrer Möglichkeit nach" mit der Schöpfung des Werkes selbst mitgeschaffen: eine Art von abstraktem Klassizismus, die bloße gestalt-gewordene Schicksalsnotwendigkeit der klassizistischen Äußerung. „Silvia im Stern" scheint schon irgendwo geschrieben zu sein und ist doch in alle Ewigkeit niemals geschrieben worden; hinter dem „Schwierigen" sehen wir eine höchst kulturelle, uralte, soziale Theatertradition, wir glauben sie mit Händen zu fassen; dennoch ist sie rein imaginär, und keinesfalls die Wiener Theater-Tradition seit Heinrich Laube. Ein dichterisches Schaffen, augenscheinlich unwidersprechbar zube-

stimmt dem Traditionalismus, doch schöpferisch genug, um über das primär Schöpferische hinaus sich auch noch die eigene Tradition zu schaffen: eine jener nur scheinbaren Absurditäten, die überall und immer auf das Unentrinnbare eines Schicksals hinweisen.

*

Nichts fürchterlicher, als in einen Menschen eine Theorie hineinzugeheimnissen.

Hofmannsthal als Jude? Unter den Vätern Hofmannsthals gibt es Juden; man erzählt von einem Löw Hofmann, dem Kaiser Joseph II., als einem der ersten Juden, ein Adelsprädikat, „von Hofmannsthal" verliehen haben soll. Das alles ist wenig interessant; und die Nachfrage, wann er oder seine Vorfahren zum Christentum übergetreten sind, nicht die Anstrengung wert, die sie kostet[1]. Fragt sich aber, und dieses ist das einzig Wesentliche, ob wirklich ein Gewaltakt notwendig ist, um dieses Jüdische zu finden. „Ganz vergessener Völker Müdigkeiten kann ich nicht abtun von meinen Lidern" heißt es in einem seiner schönsten Gedichte. In den Gedichten großer Dichter gibt es keine Phrasen, auch keine Gefühle, und vielleicht nicht einmal Träume, sondern nur Wahrheiten; man erlaube mir den etwas scharfen Ausdruck: es gibt in ihnen in einem allerdings höchst erweiterten Sinne nur historische Tatsachen, die sachlich zu kontrollieren nicht Sakrileg, sondern im Gegenteil Beweisschaffen ihrer dichterischen Wahrheit ist. Nun also: welcher vergessenen Völker Müdigkeiten?

Das ist eine durchaus haltbare Betrachtungsweise des

[1] Die genauen Tatsachen seien dennoch wenigstens angedeutet: der letzte Jude war der 1759 geborene väterliche Urgroßvater des Dichters. Dessen Sohn wurde schon früh Christ, „einer höchst natürlichen, ja wohl der zu Anfang des XIX. Jahrhunderts einzig möglichen Tendenz folgend, aus einer nicht mehr begreiflichen Absonderung in die als die menschliche und allgemeine erkannte Sphäre zu treten" (Angaben des Dichters).

dichterischen Werkes. „. . . und wußte, daß auf ihn die Weltgeschicke sich bezogen": dieses Wissen ist ganz nüchtern zu bestätigen — oder zu negieren.

Wir sprachen im Anfange vom Werke als „therapeutischen Akt". Wir erklärten das Werk Hofmannsthals, therapeutisch in gewissem Sinne, wie schließlich jedes schöpferische Werk, gleichwohl als therapeutisch für einen zeitlich wie örtlich viel weiteren Umfang, als es den Anschein hat. Aber welche lokale Peripherie, welche historische Perspektive wird das Heilende dieses Werkes aus sich deutlich machen? Welchen völkischen Schicksalskreisen wäre dieser scheinbar so lose Komplex von schicksalsmäßiger Problemwahl organisch einzuordnen?

Doch wohl einem um so weiteren, je loser dieser Komplex auf den ersten Blick scheint. Also vielleicht dem weitesten; jenem, auf den sich tatsächlich, wie auf keinen anderen „die Weltgeschicke" bezogen haben. Und höchst zwanglos assoziiert sich schon hier unser sicherer Glaube an das „auserwählte Volk", als an ein tatsächlich aus seinem unbegreiflichen Charakter heraus und immer wieder um den Preis der eigenen Krise, um den Preis der eigenen temporären Zersetzung und allotropischen Neukristallisation von Jahrhundert zu Jahrhundert die Menschheit Regenerierendes, eine Art „reaktives Antitoxin" der Menschheit in ihrem eigenen Körper.

*

Das tatsächliche Material dazu im Werke Hofmannsthals zusammenzustellen, hat allerdings auf den ersten Blick etwas Vages. Es gibt schließlich überall verstreute und verarbeitete Zitate aus dem Alten Testament in seinen Büchern. Aber was sagt das? Weniger als nichts.

Dennoch: es gibt einen ganzen Traktat von Hofmannsthal über ein alttestamentarisches Thema. Allerdings, es ist nicht leicht aufzufinden; denn der eigentliche Quellpunkt jener

Betrachtungen, ein Zitat, verhüllt sich wie absichtlich hinter tausend Nebelschleiern. Eine genaue Analyse ist hier notwendig, denn gerade von jenem Traktat oder Versuch oder wie immer wir dieses merkwürdige Prosastück nennen wollen, werden wir ausgehen, zu ihm zurückgelangen:

„Die Wege und die Begegnungen" ist jenes Prosastück betitelt. Eine französische Bemerkung in einem Reisebuch über Toscana, mit Bleistift vom Dichter selbst irgendeinmal an den Rand des Buches geschrieben, doch längst vergessen, gibt die Veranlassung. Sie lautet: „Je me souviens des paroles d'Agur, fils d' Jaké, et de choses, qu'il déclare les plus incomprehensibles et les plus merveilleuses: La trace de l'oiseau dans l'air et la trace de l'homme dans la vierge." Dieses Zitat scheint eine ungeheure Unruhe auszustrahlen; sein Ursprung ist vergessen, unauffindbar; Agur wohnt „bei den Geheimnissen meiner dunkelsten Träume, bei den Gedanken, die ich hinter meinem eigenen Rücken je gedacht habe, bei den Dingen, die ich erlebt habe, bevor ich drei Jahre alt war, und von denen mein waches Erinnern nie etwas gewußt hatte."

Und nun setzt ein Suchen nach diesem Agur ein, fieberhaft, unheimlich. Von allen Seiten starren die Metaphern, die Ideen, die Möglichkeiten, die Worte der unnennbaren Verwunderung, der unnennbaren Sehnsucht, des namenlosen Erschreckens — durch nichts anderes aneinander gebunden, scheinbar, als durch die magnetisch allgegenwärtige Kraft dieses unendlich fernen Zieles „Agur". Die Worte haben einen merkwürdigen Klang wie von ganz ferne her: Über das Gehen, Suchen, Begegnen; die tiefe Erotik des Wanderns, die tiefste, tiefer als die Vereinigung. Über die Liebesbegier im Vorwärtsgehen, denn „wir werden nicht nur von unseren Taten vorwärtsgestoßen, sondern immer gelockt von etwas, das scheinbar irgendwo auf uns wartet und immer verhüllt ist." Über die Begegnung: denn die Begegnung scheint „einer höheren Ordnung der Dinge anzugehören, jener, nach

der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten". Und immer wieder die Frage nach Agur; immer wieder. Doch plötzlich, mit einer gleichsam übermenschlichen Überanstrengung, ist eine Art Synthese da: Ein Traum von Agur. Ein Traum: Morgendämmerung; Aufbruch eines ungeheuren Urvolkes auf einer Wanderung. Im halbdunkeln Lederzelt, dem barbarisch gemalten, Agur, ein riesiger Greis, doch schlank wie ein Knabe; er erhebt sich vom Lager einer Frau; er tritt zum Ausgang des Zeltes. Das Zelt wird abgebrochen. And alles geschah „wie unter der Gewalt eines Befehls, gegen den es keinen Widerspruch gab. Und ohne weiteres wußte ich, daß das Zelt, an dem ich arbeitete, ein Teil von seinem Zelte war, von dem Zelte dessen, der den Aufbruch befohlen hatte, und von dem alle Befehle kamen". Alles ist gesehen mit der unerhörten Genauigkeit des Hellsichtigen: Jede Farbe, jede Falte, jedes Stoffmuster; und dieses sonderbare Gesicht des Agur.

Und dennoch: Wer ist Agur? Wer ist sein Volk, das aus Zelten zur Wanderung aufbricht? Es ist nirgendwo gesagt. Der wirkliche Agur ist nicht gefunden. Er ist unauffindbar — für den Dichter.

Wer ist Agur?

Agur ist, um die Frage einstweilen oberflächlich zu beruhigen, Agur ist nicht die Erfindung irgendeines altfranzösischen Autors, wie in jenem Essay vermutet wird, sondern Agur, der längst vergessene Agur der Kindheitsträume, der Agur der „Gedanken hinter meinem Rücken": Agur, Sohn des Jake, ist ein alter jüdischer Stammes-König; einer der ganz Fernen, Unbekannten; und jener Ausspruch des Agur, Sohn des Jake, ist eine von den königlichen Urweisheiten in Sprüchen, die das Alte Testament uns aufbewahrt hat.

„Dies und kein anderer ist Agur."

II. DER AHASVERISCHE PROBLEMKREIS

„. . . dieses merkwürdige Volk, das der ganzen Welt eine Religion gegeben hat, an die es selbst nicht glaubt . . . .“ (Rémy de Gourmont.)

A. Die Hypothese der beiden Entscheidungen

Die Schlange des Paradieses war nicht immer giftig; sie ist erst dadurch giftig, ja, sie ist überhaupt erst dadurch zur Schlange geworden, daß der Sündenfall erfunden wurde. Genauer ausgedrückt: jeder Religion, sicher dem alten jüdischen Testament, liegt noch dokumentarisch ein ethischer Dualismus zugrunde: der Kampf des Guten mit dem Bösen. Hier ist die spätere „Schlange“ noch vollberechtigter Gegner Jahves. Aber schon in der ältesten aufweisbaren Schicht dieser Dokumente ist der Kampf gewissermaßen von vornherein entschieden, zugunsten des „Guten“ entschieden.

Doch noch dieser vorjahvistischen, moralischen Schichte der Schöpfungsgeschichte, der ersten dokumentarisch nachweisbaren, muß zweifellos eine allerälteste, vormoralische zugrunde liegen: Der Gesang des zu sich erwachenden Lebewesens. Etwas Allerfernstes — und doch von einer seelischen Allgegenwart, Nähe, Unmittelbarkeit, von einer rätselhaften Leichtigkeit der inneren Reproduktion in uns ohnegleichen: Die unennnbare Lust des ersten Erwachens, und der unnennbare Schmerz des ersten Erwachens; die unbezwingliche Lust, weiterzuschlummern; und die ganz unwiderstehliche Lust, aufzuspringen, sofort, die Fenster aufzureißen, in der scharfen Luft der Morgendämmerung den schlafheißen Körper zu baden; eine Entscheidungsmöglichkeit; mehr: die eine, die endscheidende Entscheidungsmöglichkeit, die Entscheidung über sich und über die Welt.

Seltsam, das Paradies in sich nachzuträumen: etwas Organisches, das Einzelwesen; doch dieses organische Einzelwesen ohne Kontur, ohne Bruchstelle übergehend in ein

immer höher Organisches, bruchlos übergehend in eine organische Harmonie des Zusammenlebens: Der Flug der Vögel, in einer strengen Ordnung der Marschgruppe und der Zeit; der Ameisenbau, der Bienenstaat, die Monogamie gewisser Gruppen von Lebewesen, das unergründliche Verbot, sich von dem Fleische der gleichen Gattung zu nähren ...

Zwischen ihnen aber der Erwachende, der sich sah, sich „nackt" sah, wie die Metapher der Bibel sagt; mit seiner ungeheuren Frage, seiner ungeheuren Entscheidungsmöglichkeit. Er muß den Anfang und das Ende aller Weltmöglichkeiten zugleich in sich besessen haben: denn gewiß, gerade das ist das Rätsel jeder großen Entscheidungsmöglichkeit, daß in ihr alles enthalten ist, das Erste und Allerletzte, der erste Anfang und das letzte Ende ihrer selbst; in ihr, in ihrer Weltsekunde — und niemals wieder.

Das mythische Bild von Prometheus sagt, daß er „Menschen schuf nach seinem Ebenbilde", gegen die Götter. Mit jener Großartigkeit des mythischen Bildes, das immer und überall mehr sagt als Worte, ist hier der dem ersten immanente letzte Schritt bezeichnet. „Sich nackt sehen", sich nackt vor sich selbst sehen, bedeutet sich verdoppeln; „den Menschen nach seinem Ebenbilde formen": dasselbe gesagt, nur mit dem großen Einblick in die reflektorischen und reaktiven Beziehungen von außen und innen, Wissen und Realität. Aber indem Adam „sich selbst wußte", indem er sich selbst zum zweiten Male geschaffen war, war das Paradies zum zweiten Male geschaffen. Und das ist der Horizont des Erwachenden: von Paradies zu Paradies.

Aber die Sekunde nach diesem Entschluß, nach diesem Erwachen: Die Geburt der Angst. Denn nun war er plötzlich wieder blind, fast blind. Nur dieses allerkleinste Stück sah er: sich selbst, und daß er „nackt" war; nicht mehr, wie er nackt dastand vor sich selbst. Nur noch dieses: daß eine Grenze seines Blickes da war, er selbst, sein Umriß, die Grenze gegen die unbekannte Welt.

Das war die Geburt der Angst. Und ich wüßte nicht, ich wüßte wahrhaftig nicht, aus welcher Gemütsbewegung irgendein Lebewesen zu schreien, zu brüllen, zu singen anheben sollte, wenn nicht aus diesem unerhörten, unbegreiflichen Nebeneinander von Allwissenheit und Blindheit, von ungeheuerster Kraft und ungeheuerster Angst. Ich wüßte nicht, wozu sich irgendein Laut der Verständigung in seinem Munde sollte gebildet haben, wenn nicht aus dem unerträglichen Zwang, dieses Nebeneinander von Allmacht und Hilflosigkeit aus sich herauszuschleudern . . .

So denke ich mir die Entstehung der ersten Schöpfungsgeschichte und so denke ich mir die überzeitliche Allgegenwart des Schöpfungsaktes in dir, in mir, in Allen; zu jeder Sekunde: denn jede Sekunde ist irgendwie die Sekunde jener letzten Entscheidung, bis in die Unendlichkeit.

*

Nun denn: Adam erschrak. Doch gleichzeitig erschrak auch Jahve. Denn zugleich mit dem ersten Schritt hatte doch Adam auch den immanenten letzten getan; indem er sich „sah", hatte er sich doch auch geschaffen, und mit sich das Paradies: so hatte er denn Jahve vernichtet, den Begriff des Menschenschöpfers, des Paradiesgottes. Indem er vom Baume der Erkenntnis gegessen hatte, war er daran — wie es in der Bibel heißt — auch „vom Baume des Lebens zu essen". Darum erschrak auch Jahve. Doch Adam erschrak mehr.

Denn, was stärker war, was die Welt entschied und irgendeinmal aufgezeichnet wurde, war eben nicht die Angst Jahves, sondern vor Allem die Angst Adams, meine und deine Lebensangst. Diese Angst redigierte und redigiert den Augenblick des Erwachens im Testament: indem sie ihn ethisch klassifizierte und bestätigte. „Gut" war die Angst Adams; und „Böse" war das Erwachen mit seiner ungeheuren Lust. Und alles war ethisiert, auch jenes Erwachen selbst

war ethisiert, denn es war kein Erwachen mehr, sondern es war die „Erkenntnis von Gut und Böse"; und jene Erkenntnis von Gut und Böse war böse, ja sie war sogar der Begriff des „Bösen", sie war der „Sündenfall": ein Paradox.

Und wirklich: im Begriff des „Sündenfalles" liegt jener höchste, schwindelnde Mut, der sich nur von der höchsten, schwindelnden Angst herleiten kann: der Mut zum Paradox. Mit diesem Begriffe war jenes erste Paradox jener ersten jüdischen Ecclesia geschaffen, deren Ethik absolute Willensfreiheit voraussetzt und gleichzeitig als den Begriff des Bösen verwirft.

*

Also war dies eine Entscheidung? Die Entscheidung des Schreckens zu sich selbst? Die Entscheidung des erwachenden Menschen gegen sein Erwachen, gegen sich, eine ewige Entscheidung, von Sekunde zu Sekunde?

Hier eben scheint mir die Berufenheit und Auserwähltheit des jüdischen Charakters zu liegen: daß in ihm niemals jene Entscheidung erfolgen durfte; sondern, daß dieses Volk, als einziges unter allen, zu der übermenschlichen Aufgabe bestimmt war und ist, diese Frage als Frage auf seinem Rücken zu tragen, diese Frage als Antwort offen zu halten, der ganzen Welt offen zu halten: Denn es hatte ja nicht nur die Angst Adams in seiner Heiligen Schrift aufgezeichnet, sondern auch die Angst Jahves; es hatte in sich nicht nur Gottesfurcht, sondern auch Gottesmut, Gottesobjektivität. Es hat, um mich heiter auszudrücken, es hat Gott nicht zu jeder Stunde überschätzt. Es hat die Frage offengehalten; es muß sie also offenhalten.

Und zwar als Antwort offenhalten; und zwar von Jahrhundert zu Jahrhundert. Denn diese ewig offengehaltene Frage muß der Welt in jedem Augenblick zwar nicht die unerreichbare und unmögliche Antwort der letzten Wahrheit geben, aber in jedem Augenblick doch jene provisorische Antwort, die die Welt jeweils braucht, um weiter zu existie-

ren: die Antwort, die sich bewußt ist, immer noch die offene Frage zu sein[1].

Und dieses Volk hat diese provisorische Antwort gegeben, von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Minute zu Minute, mit der ganzen Kraft einer schicksalsmäßigen Berufung: mit seiner eigenen Existenz, mit dem Einsatz seiner eigenen Existenz oder Nichtexistenz. Deshalb scheint mir die Hofmannsthalsche Vision, „daß alle Weltgeschicke sich auf ihn bezogen", wenn sie überhaupt in einen geistigen Volkskreis einreihbar ist, nur einreihbar in die geistigen Kreise des jüdischen Volkes.

Doch ist im Anbeginn schon dieses Volk von der ungeheuren Schuld belastet: daß es sich selbst im Augenblicke der verzweifeltsten Angst eine Antwort gab, die Antwort der Angst, und daß es selbst das Beiläufige dieser Antwort aufhob, indem es diese Antwort als eine Antwort, also als ein Endgültiges akzeptierte, indem es sich selbst entschied, gegen seine Weltberufung entschied, gegen seine Weltberufung und für die Angst, für die jüdisch-jahvistische Ecclesia.

Gleichwohl scheint die jüdische Weltberufung immer wieder die Schalen des jüdischen Dogmas durchbrochen zu haben: denn die ganze Geschichte des Judentums ist nichts anderes als eine unendliche Reihe von Rückfällen aus dem Jahvismus, immer wieder unternommen, trotz allen Drohungen unternommen, wie aus einem allertiefsten Zwang heraus immer wieder unternommen; die Chroniken dieses Volkes sind fast die Chroniken eines „verewigten Sündenfalls".

*

[1] Der Jude antwortet immer „mit einer Frage": diese typische Frage-antwort des jüdischen Argot (Frage: „Du warst gestern in X.?" Antwort: „Warum soll ich gestern in X. gewesen sein?") entspringt eben dem historischen Gerichtet-sein der jüdischen Seele.

Aber der welthistorische Beweis seiner Weltberufung liegt doch wohl außerhalb jener aufgezeichneten und kanonisierten testamentarischen Nachrichten: es ist jener entscheidende Augenblick der menschlichen Seele, den wir als den „Beginn des Christentums" bezeichnen.

Seine Ursache war die ungeheuerste und unbegreiflichste Energie der Fragestellung vielleicht nach dem Sündenfalle überhaupt: eine drohende seelische Diaspora der gesamten Menschheit, die noch in ihrer Rekonvaleszenz jenes grandiose Ereignis in die Welt der Wirklichkeit warf, das wir als „Völkerwanderung" zu bezeichnen pflegen.

Die Bestimmung der Juden war, auf jene unbegreifliche weltzerstörerische Frage zu antworten. Das Judentum hatte die Antwort zu geben, seine Antwort, die provisorische Antwort.

Aber man muß sich vor allem klar sein über den Begriff der Provisorität; man muß vor allem wissen, welche wesentlichen Merkmale der Begriff einer „provisorischen" Antwort enthält. Ihr bestimmendes Merkmal ist: daß sie sofort erfolgt; daß sie sofort erfolgt, um die Welt zu erhalten; daß sie von jener Art ist, ganz genau von jener Art, so daß durch sie die Welt erhalten werde. Daß sie wahr ist, absolut wahr, ist nicht ihr Hauptmerkmal; ihr Hauptmerkmal ist, daß sie therapeutisch ist.

Wir haben gesagt: das Judentum gab jede Antwort mit der ganzen Kraft einer schicksalsmäßigen Berufung: mit der eigenen Existenz, mit dem Einsatz seiner eigenen Existenz oder Nichtexistenz.

Und aus einer Gerechtigkeit heraus, deren Tiefe fast erschreckend ist, bedeutete diese Antwort, die Antwort, die heilende Antwort auf die Frage der drohenden seelischen und sozialen Diaspora der Menschheit: die seelische und soziale Diaspora des Judentums selbst. Der entschiedene Augenblick der abgedämmten Menschheitsdiaspora war zugleich der Augenblick der entschiedenen see-

lichen und sozialen Diaspora des jüdischen Volkes als der neuen, von der neuen Konstellation der Menschheit geforderten Konstellation des Judentums.

*

Die Geburt des Christentums ist die Geburt der zweiten jüdischen Ecclesia. Nochmals hat das Judentum das Provisorische seiner Antwort aufgehoben, indem es nochmals eine Antwort als Endgültiges normierte, indem es nochmals Provisorium und Endgültigkeit identifizierte. Aber dadurch hatte es sein zweites Paradox in die Welt gesetzt, das christliche Paradox.

Das Paradoxe dieser zweiten Entscheidung war, daß sie wieder keine Entscheidung war, daß sie ebensowenig eine Entscheidung war wie die erste, weil sie, aus dem Judentum geboren, ebensowenig eine Entscheidung sein durfte, wie die erste, oder wie überhaupt irgendeine Entscheidung des Judentums eine Entscheidung sein darf. Wir wissen, daß die christliche „Erlösung", das „Gottesreich" und der „Jüngste Tag" als tatsächlich unmittelbar bevorstehend von den frühchristlichen Judenpropheten prophezeit, von den frühchristlichen Völkern erwartet wurde. Aber sie kam nicht; nichts kam. Denn hier war ja nichts Endgültiges geschaffen, nur ein Provisorisches mit einem Endgültigen identifiziert worden; hier war ja nur die Lüge geschaffen worden, die sich um jeden Preis als Wahrheit bestätigen mußte; kurz gesagt: hier war ja nur ein Paradox geschaffen worden, das christliche Paradox: die prometheïsche Neuschöpfung des Menschen durch die bloß imaginäre „Erlösung", die Neuschöpfung des Paradieses durch das bloß imaginäre „Jenseits".

Jedes neue Paradox bedeutet eine neue seelische Einstellung. Jedes Paradox, das in seinem eigenen Ursprunge die Begriffe „Provisorium" und „Endgültigkeit" dialektisch identifiziert, fordert natürlich die seelische Identifizierung von „Provisorium" und „Endgültigkeit" für alle Fälle und

für die ganze Dauer seiner Wirksamkeit. Dieses Postulat erfüllte und erfüllt die christliche Welt durch die christliche Ideologie, die die jeweilige provisorische Antwort auf die jeweilige Weltfrage als endgültiges Gesetz, als Realität setzt; mit allen Forderungen und aller blinden Grausamkeit der Endgültigkeit und Realität; heiße diese Antwort nun religiöses Dogma, Krieg, Staatstheorie, philosophisches System, naturwissenschaftliche Forschung, technische Errungenschaft, Patriotismus, Nationalismus oder wie immer.

*

Und dies ist das neue Problem, die neue ungeheure Frage, die die provisorische christlich-jüdische Antwort auf die letzte ungeheure Frage aus sich geboren hat.

Das Judentum hat, aus seiner Berufung heraus, auch diese neue Frage zu beantworten, auch dieses neue Problem zu stillen. Es hat den Begriff des Provisorischen, den es selbst vernichtet hat, selbst wiederherzustellen; und zwar mit der ganzen Kraft seiner schicksalsmäßigen Berufung: mit der eigenen Existenz, mit dem vollen Einsatz seiner Existenz als Judentum. Geistig und sozial. Und der einzige Dichter dieser geistigen und sozialen Schicksals-Diaspora scheint mir eben Hofmannsthal zu sein.

B. Die Situation und ihr dichterisches Bild

Soviel Vorbereitung war notwendig, um den durch den Dichter Hofmannsthal in unvergleichlicher Weise repräsentierten Problemkreis, den wir einstweilen den „Ahasverischen" nannten, in sich zu begründen.

Die mythische Zusammenfassung der jüdischen Bestimmung nach Christus in der Gestalt des ewig lebenden, ewig wandernden jüdischen Schusters, der Christus verflucht hatte, ist ziemlich späten Ursprungs; aber sie hat die umfassende Ausdeutungsmöglichkeit eines jeden mythischen Gebildes.

In jenem ersten Buche über den „Wandernden Juden" aus dem Jahre 1602 sagt das in der Figur des Christus symbolisierte Christentum zu dem in Ahasverus versinnbildlichten Judentum: „Ich werde ruhen; aber du wirst wandern" — und das überwältigende Nebeneinanderstehen jener beiden Sätze bekommt, wie aus sich selbst heraus, den tiefen Untersinn: „Du wirst wandern, damit ich ruhe."

Der Ahasverische Problemkreis ist also nichts anderes als der Problemkreis der jüdischen Bestimmung nach Jesus Christus.

*

Wir repräsentiert sich dieser Problemkreis in den Werken des Dichters Hofmannsthal?

Das Judentum erfüllt seine zeitliche Bestimmung zur Wiederherstellung des Provisorischen trotz und gegen die christliche Ideologie als der beste Kritiker, der witzigste Satiriker, der radikalste Kommunist, der fähigste Journalist, der lustigste Literatur-Improvisator, Glossator, Frondeur, Meister des Aperçus, als der destruktivste Operettenkomponist, die es in seinen temporären Verkörperungen der Welt hergibt. Aber schon der bloße Begriff der Provisorität scheint dem Begriff des Dichters und dem Begriff der Dichtung, als einer Formung des Endgültigen, die sie ist, zu widersprechen. Und wirklich: der seelische Kampf, der diesem jüdischen Dichtergenius den Weg in die Wirklichkeit bahnte, muß jedesmal von einer unerhörten, an Wahnsinn grenzenden Grausamkeit gewesen sein. Hinter dem offiziösen Hofmannsthal, der der zarteste und soignierteste Zeichner neben Anatole France ist, verbirgt sich jener inoffiziöse, von vielen Krämpfen durchschütterte, der den „Brief" des Lord Chandos, den Dialog „Furcht", gewisse Partien der „Briefe des Zurückgekehrten", der „Augenblicke in Griechenland" wie mit geschlossenen Augen hingewühlt hat. Nicht das Problem irgendeiner Dichtergeneration von 1890 oder 1900, sondern das ganz subjektive Problem Hofmannsthals, über-

nommen nur, als Phrase übernommen von einer gewissen Generation, war jene ungeheure Annihilisierung des Subjektes und Objektes, von der wir gesprochen haben, und die der genau abgemessene Kaufpreis an das Schicksal für die eingetauschte Möglichkeit einer dichterischen Formung war.

Hofmannsthal hat jedes seiner Werke dem Nichts abringen müssen, jener absoluten Verneinung, die das Gebot der Provisorität allem Endgültigen, also auch der dichterischen Form, entgegenzusetzen hat. Sein Produktives ist eine Aufhebung, eine Selbst-Aufhebung; sein Vorgang der dichterischen Weltschöpfung ist der katastrophale, nicht der evolutionäre: auch hierin, wie in vielem Anderen, unterscheidet er sich wesentlich von Goethe, als dessen Epigone er oft bezeichnet wird. Er schafft Dichtung, wie das Judentum Religionen schuf: gegen sich selbst, gegen seine Bestimmung, als Sünde. Schon in diesem Punkt ist er repräsentativer Jude.

Doch war dieser dichterische Prozeß eine immer wieder wiederholte Annihilisierung des Objektes und seiner Selbst, so war jene Dichtung der Krisenzeit ein immer wieder wiederholtes, immer wieder geformtes, ungeheuer erschrockenes Sich-Wiederfinden mit der Realität und mit sich selbst; ein ungeheurer Schauder des Aug-in-Aug-stehens einer inneren mit einer äußeren Realität. Und dieser Schauder, bis zum pathologischen Ausbruch gesteigert, dies, und nichts Anderes, sind die seltsam bekenntnishaften Krankheitsbulletins des Lord Chandos und des „Zurückgekehrten"; auf das großartigste zusammengefaßt in jenem Erlebnis des Rama Krishna, das dem „Zurückgekehrten" im Anblick der Gemälde von Van Gogh einfällt.

*

Über allen jenen „krisenhaften" Werken schwebt etwas, was wir mit irgendeiner beiläufigen Bezeichnung als „Uner-

lösthеit" bezeichnen könnten; aber diese Unerlöstheit scheint sich mit einer übermenschlich-fatalistischen Kraft, mit jener rätselhaft gesteigerten Kraft, die überall und immer nur dem geistigen Existenzwillen selbst entspringt, gegen irgend eine seltsam nahe, seltsam mögliche Erlösung zu wehren. Ihr Symbol ist die „Elektra", die bis zum Wahnsinn ihre Unerlöstheit gegen die überall und immer sie umschwebende natürliche und nächste Erlösungsmöglichkeit, die natürliche Erlösungsmöglichkeit der Jungfrau und des Christentums, die Erlösung durch die Liebe, verteidigt. Und wirklich, welches deutlichere Bild könnte es geben für eine gegenwärtige seelische Volkssituation, die nichts anderes bedeutet als den Kampf gegen eine zu nahe, zu leichte, zu fiktive Erlösung, diesen tief durch eine Weltgerechtigkeit ihr zubestimmten Kampf, und vielleicht diesen Kampf bis zum eigenen Untergange? Welche andere Gestalt könnten den Ahasveros in dieser tragischen Schicksalsform vollkommener verkörpern, als die Frondeurin inmitten des Hauskreises, die geächtete, gehaßte, die ihr Schicksal in jeder Minute aufruft, den König dieses Hauses zu ermorden? Bis zu jenem geweihten Augenblick des Mordes aber seinen Hausstand bis aufs Blut zu verhöhnen? Die Vereinsamte, fast mit Lust, mit einer unheimlichen Lust Vereinsamte, der die Schwester fremd und der helfende Bruder ferne ist? Welches deutlichere Bild gibt es für Ahasveros?

*

Aber wir sprechen von Symbolen, wir sprechen von der Psychologie und haben von Problemen zu sprechen.

Der seelenhaft gegebene Problemkreis Ahasvers charakterisiert sich durch die zwei Merkmale Ahasvers: Ahasver ist der wandernde Jude und Ahasver ist der ewige Jude.

Dem wandernden Juden ist das Problem seiner Existenz: das Wandern, die Wege, die Begegnungen; sein Gleiten an der Welt vorüber und das Gleiten der Welt an ihm

vorüber; dieses Gleitende wird an seine Seele anrühren mit der ganzen Faszination des Schicksalsproblems. Und vor diesem Gleitenden steht fast das gesamte Werk Hofmannsthals, beschwörend, wie der chinesische Kaiser vor den verschlossenen Toren der Unterwelt, aus der er die Weisheit aller Weisheiten zu holen gedenkt. Auf dieser problematischen Stelle gründet sich schon sein Erstlingswerk „Gestern"; auf ihr der Kampf um eine merkwürdig vertiefte Casanova-Figur, den Hofmannsthal augenscheinlich jahrzehntelang geführt hat, und dessen drei sichtbare Stadien der Baron Weidenstamm des „Abenteurers" und der Florindo der beiden Cristina-Dramen bezeichnen. In einer absolut bezwingenden Formulierung ist fast alles Klingende, Verklingende des Ahasverischen Problems im „Abenteurer" klingend geworden; dem „Florindo" hat die wundervolle, neue Kraft des Hofmannsthalschen Auges genau so viel von der Musikalität weggenommen, wie sie ihm von dem Zauber der Besonderheit, der besonderen Zeichnung und der besonderen Luft um diesen Kontur zugegeben hat.

Wie jedes wahrhaft dem Schicksal entrungene Problem ist auch dieses durch alle dichterische Formung hindurch zur Form des Kunstwerkes selbst geworden: und diese neue Form ist jene fast panoramamäßige Fassung des Tragischen, jenes Reliefhafte, jene feierliche Bewegung der figures et choses, qui passent, die zuerst im „Tor und Tod" zu finden ist, die im „kleinen Welttheater" den ganzen Rahmen der Dichtung ausfüllt, die in den sonderbaren Waldbegegnungen des Kaisers in „Der Kaiser und die Hexe" und in den Visionen des sterbenden „Jedermann" fortgeführt wird und noch in der letzten einaktigen Fassung des Florindo-Dramas ihren dramaturgisch-technischen Ausklang findet.

*

Ahasverisch ist weiter der rein gegenständliche, nationale und landschaftliche Stoffkreis. Zwar hat der Mensch Hof-

mannsthal seine Wahlheimat: das venetianische Oberitalien; aber auch dieses Landschaftliche spiegelt sich im Kunstwerk kaum zweimal gleichartig wider. Die Luft um den sterbenden Tizian ist nicht die Luft, die um Baron Weidenstamm weht: denn jene ist malerisch, diese musikalisch gespiegelt; und das Atmosphärische um diese Beiden wieder scheidet sich streng von der hellen, durchsichtigen Luft des Cristina-Dramas, die das neue Auge Hofmannsthal, das Auge des Zeichners, in ihm gespiegelt hat. Sonst aber gibt es, wenn wir die Prosaschriften einbeziehen, schlechtweg keinen Erdteil, ja vielleicht kein Land der Erde, über dem sich nicht irgendein dramatischer, erzählter oder im Essay angespielter Vorgang abwickelte.

Seine Helden sind ziemlich oft national identifiziert; aber nicht Einer von Denen, die das geringste Bekenntnishafte fühlen lassen, ist anders identifiziert wie als Heimatloser, als Reisender, Wandernder, ewig Heimkehrender, doch nie Heimgekehrter.

Auch der Orte seiner Handlungen sind viele; aber der Orte seiner Bekenntnisse ist nur einer: die Straße und der Kreuzungspunkt der Straße, der Kreuzweg des Ödipus, an welchem die Sphinx des Welträtsels gelagert ist:

„Und Straßen laufen durch das Gras, und Orte
Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen,
Und drohende und totenhaft Verdorrte . . .“

*

Aber Ahasveros ist nicht nur der wandernde Jude, sondern auch der ewige, der Alterslose. Staunend öffnen sich die Augen des Alterslosen im Alternden vor dem Altern und Sterben, vor den Verwandlungen der organischen Natur im Altern und Sterben und Wiedergeborenwerden. An ihm, dem Alterslosen, gleitet das Alternde, Sichverwandelnde als großes Wunder vorüber; auch das Alternde, Sichverwandelnde des eigenen, körperlichen Ich:

„Und Kinder wachsen auf mit tiefen Augen,
Die von nichts wissen, wachsen auf und sterben,
Und alle Menschen gehen ihre Wege.

Und süße Früchte werden aus den herben
Und fallen nachts wie tote Vögel nieder
Und liegen wenig Tage und verderben."
(Ballade des äußeren Lebens.)

— — — — — — — — — — — —

„Dies ist ein Ding, das keiner voll aussinnt,
Und viel zu grauenvoll, als daß man klage:
Daß alles gleitet und vorüberrinnt.

Und daß mein eigenes Ich, durch nichts gehemmt,
Herüber glitt aus einem kleinen Kind
Mir wie ein Hund unheimlich stumm und fremd.

Dann: daß ich auch vor hundert Jahren war,
Und meine Ahnen, die im Totenhemd,
Mit mir verwandt sind wie mein eigenes Haar,
So eins mit mir, als wie mein eigenes Haar."
(Terzinen über die Vergänglichkeit.)

Dieses Einssein von Ahnherr und Enkel, dialektisch aufzubauen als die Existenz des ewigen Juden im Zeitlichen, kann nur eine einzige Form der künstlerischen Gestaltung finden: die klassizistische. Denn die klassische Form ist ganz genau Dieses und nichts anderes als die formale, sinnbildliche Identifikation von Ahnherr und Enkel.

*

Das letzte und geheimnisvollste Problem Ahasvers ist: die Erde. Sie öffnet sich nur dem Sterblichen; dem Ahasveros, dem das Grab versagt ist, öffnet sie sich nicht. In ihr ruht für Ahasveros das letzte Wunder, das Wunder des Endgültigen, des Versagten, das Wunder des letzten Ge-

heimnisses. Denn wo anders sollte für Ahasveros, dem seine provisorische Schicksalsbestimmung die Lust des letzten Geheimnisses verbietet, wo anders sollte ihm dieses Wunder aller Wunder ruhen, wenn nicht dort, wo es ihm unerreichbar ist? Und dieses bedeutet die dramatische Konzeption „Die Bergwerke von Falun": Der Seemann Elis, der Wandernde, ist heimgekehrt. Vater und Mutter ruhen im Grabe. Mit der letzten Erschütterung eines letzten Rätsels rührt ihn Dieses an: daß sie in der Erde ruhen, und er über ihr weilt. Und mit der übermenschlichen Kraft des vom übermenschlichen Rätsel Berührten beschwört er diese Erde, ihm ihre Pforten zu öffnen. Die märchenmäßig gesehene Figur der Bergkönigin, in der ohne viel Umschweife und in der angemessenen kindlichen Form das Wunder der Erde ausgedrückt ist, schließt den Fragment gebliebenen Entwurf ab.

*

Das Bild des heimkehrenden Elis scheint metaphorisch eine innere Epoche abzuschließen, eine neue und die letzte zu eröffnen.

Der heimgekehrte Ahasveros hat sich zu sich selbst gefunden: zu seiner Berufung. Mit seiner eigenen gesamten Existenz hat er den Begriff des „Provisorischen" zumindest in sich hergestellt.

Diese Wiederherstellung des Provisorischen aber ist nichts anderes als die Wiederherstellung des Augenblicks, der Gegenwart, der Unmittelbarkeit, der Realpolitik des Lebens, der Anschauung, der Konzentration aller dichterischen Kraft im Auge. Das Auge ist das auserwählte Organ des Provisorischen: denn es vermittelt den Begriff der Verwandlung. Der neueste Hofmannsthal ist vor allem Augenkünstler.

Von großer Vollkommenheit ist die Sensitivität dieses Auges. Sie erblickt überall jenes zauberhafte Etwas-mehr und nicht Zu-viel, das ganz genau die Zeichnung ist und nichts anderes.

Denn was ist „Zeichnung"? Zeichnung ist, etwas beiläufig ausgedrückt, ein Aperçu zur Wirklichkeit. Der Begriff der Zeichnung, und keine andere künstlerische Ausdrucksform außer dieser, wird präzise bezeichnet durch jene Definition der Provisorität, wie wir sie oben gesehen haben: Die Zeichnung ist die durch den Augenblick eines Kunstwollens und Kunstwerdens augenblicklich geforderte Antwort. Und so ist denn die Zeichnung, genau gesagt, jener Einfall zur Wirklichkeit, ganz genau jener augenblickliche Einfall zur Wirklichkeit von Sekunde zu Sekunde, dessen das Kunstwerk zu seiner transzendentalen Wirklichkeit als Kunstwerk der augenblicklichen Wahrheit und Weltharmonie bedarf.

Doch ebenso stark, wie die Sensitivität dieses Auges, ist auch die Klugheit dieses Auges. Die letzten Essays sind nichts anderes, als gesehene Situation, gesehene Beziehung des Menschen zum Menschen, wenn sie von Menschen, des Staates zum Staat, wenn sie von Politik sprechen; nichts anderes als gesehenes Kunstwerk, wenn sie das Kunstwerk analysieren. Überall scheinen sie ganz genau und unbestreitbar das entscheidende rationale Aperçu zur Wirklichkeit zu sein, in demselben Sinne, in welchem das Zeichnerische das entscheidende überrationale Aperçu zur Wirklichkeit ist.

*

Kunstwerke, Kunstwerke: wir haben über sie gesprochen. Doch eine Vision steht hinter ihnen; und eine Vision steht für Den, der zu lesen versteht, hinter jedem unserer Worte. Es ist die Vision von Agur, dem Sohne des Jake, die Vision der „Wege und Begegnungen".

Hier ist alles vereinigt zu einem Bilde von unvergleichlicher Großartigkeit: alles, restlos.

Wer ist Agur? Aber wir wollen nicht antworten. Wer vermöchte zu antworten!

Ist er das Suchen selbst, jenes Vorwärtsgetriebenwerden nach einem Fernen, Unauffindbaren? Ist Agur das Suchen

nach Agur? Ist Agur der ewig Ferne, der zum Ab- und Aufbruch befiehlt, der die Wanderung befiehlt? Denn er kennt ja das Geheimnis der Wege, er kennt das Geheimnis der Bahnen. Und er ahnt das Geheimnis des Paradieses, da er das Wunder des Vogelfluges ahnt, das Wunder der höheren Ordnung, jener Ordnung, die den Schwarm der Vögel ordnet, die dem Schwarm der Vögel zu fliegen befiehlt. Aber das Geheimnis dieser Ordnung ist zugleich das Geheimnis jener anderen, höheren, nach der die Sterne sich bewegen und die Gedanken einander befruchten.

Wer ist Agur? Ist er „Das Geheimnis der dunkelsten Träume, thronend bei dem Gedanken, die ich hinter meinem Rücken je gedacht habe?!"

Wer ist Agur?

Aber es gibt vielleicht nur eine Antwort — wenn wir diese Antwort überhaupt als Antwort gelten lassen wollen: Agur ist die offene Frage.

ZUR MORPHOLOGIE DES DICHTERISCHEN SELBSTHASSES

(DER FALL RUDOLF BORCHARDT)

(1922)

„. . . . Manchen Tag und manch Jahr
Hauseten diese Knechte
Nach Sarazenen Rechte
Mit heidnischen Weibern.
Man sah's an ihren Leibern,
Ohrenringen und Locken,
Man fings aus ihren Brocken
Und sah's an ihren Sitten:
Frankengeblüt inmitten
Der Heiden kann nichts taugen.
Was frommen lichte Augen,
Wenn die Seele verwelschet
Und ihren Sinn verfälschet . . "

Der rassestrenge Hüter der „lichten Augen" und des „Frankengeblütes inmitten der Heiden", der diese Verse schrieb — offenbar ein dichtender Kreuzfahrer, der seine ritterlichen Streitgenossen davor warnt, ihr christliches Adelsblut durch die leibliche Vermischung mit inferioren orientalischen Weibern zu besudeln — muß für seine Zeit, man rät auf das XI. bis XIII. Jahrhundert, außergewöhnlich reaktionär gewesen sein. Gab es doch damals schon die unendlich menschlichere, seelisch unbefangenere Legende vom Grafen von Gleichen, der seine orientalische Mätresse wie eine Ebenbürtige auf die Burg bringt!

Schließlich — das dunkle Mittelalter . . .

. . . Erheiternd der absurde Einfall, daß etwa ein Berliner Jude diese rassereinen Verse im Jahre des Heils 1905 ge-

schrieben, im Jahre 1920 im Rowohlt-Verlag, Berlin W., Potsdamer Straße, herausgegeben haben könnte.

Er heißt Rudolf Borchardt.

„Der Dichter ist Bewahrer und Anwalt des Hergekommenen," sagt dieser mittelhochdeutsche Berliner Jude irgendwo. Und an einer anderen Stelle: „Es ist das Recht der Welt, zu vergessen; aber die Pflicht des Dichters, zu gedenken."

Nun, dieser jüdische Dichter hat das Recht der Welt, zu vergessen, für sich und sein Judentum in einem nicht unerheblichen Maße als sein eigenes Recht in Anspruch genommen. Dieser Bewahrer des Hergekommenen hat sein Hergekommenes zu allerletzt bewahrt[1]. Und die Verse von der „Verwelschung der Seele" konnte er seelenruhig aufschreiben, ohne sie auch nur eine Sekunde lang als auf einen gewissen Anderen, wie auf fränkische Kreuzfahrer, bezogen zu fühlen.

Sein traditionalistisch-germanisches Oeuvre wirkt also einigermaßen Don quixotesk. Doch entbehrt es, andererseits, auch nicht der Großartigkeit Don Quixotes: Dies Nichtzurückschrecken vor der völligen, nackten Absurdität! Hier ist nicht Dummheit — Borchardt ist einer der klügsten Schriftsteller der Gegenwart —; hier wäre im Gesamtkomplex einer auch nur normalen geistigen Selbstkontrolle schon so etwas wie eine pathologische Stelle, ein partielles von Gott Geschlagensein. An Borchardts formstrenger Unverwundbarkeit ist dieser kleine Irrtum der Natur sozusagen die Achillesferse: ein Witz, abgeschnellt auf diese Stelle, könnte absolut tödlich wirken.

„Verrucht ist, wer mit sich eine neue Welt zu beginnen versucht!" ruft der echte Traditionalist: Achim von Arnim.

---

[1] Der „Joram" scheint ein Gegenargument; er ist in Wirklichkeit das stärkste Argument. Nicht einmal zur eigenen biblischen Quelle findet dieser Traditionalist zurück ohne ein germanisch-christliches Medium, die geistige Allotropie der Martin Lutherbibel!

Das versucht Borchardt. Aber auch Verruchtheit ist eine Form der Weihe; nur eben: eine höllische. Viele unserer großen Geister hatten diese Weihe.

Nun denn: die dichterischen Werke Borchardts sind mit Hölle gewürzt, wie nur noch etwa die Bücher Weiningers, jenes anderen unter den neueren jüdischen Geistern, der „mit sich eine neue Welt zu beginnen versuchte".

Überall in seine großen Gedichte droht die Hölle hinein; mit einer Stärke, Gegenständlichkeit, dichterischen Unmittelbarkeit der Vision, die fast körperlich wirkt.

Ja, er kennt die Hölle, dieser Rudolf Borchardt; er kennt sie wahrscheinlich in jeder ihrer tausend irdischen Erscheinungsformen; er kennt sie auf dieselbe Art, als diesseitige Hölle, wie Swedenborg und Strindberg sie gekannt hat.

Eine besondere irdische Erscheinungsform der Hölle aber, Borchardts persönlichste, suggestivste irdische Vision der Hölle kehrt immer wieder, wie durch einen seltsamen Assoziationszwang immer wieder herbeigelockt: die Vision der orientalischen Sphäre als Sphäre des Inferno oder Purgatorio.

*

Von welcher Art aber ist die Weihe der Hölle? Es ist der Fluch, sich in sich selbst, in seinem Unaufhebbaren aufheben zu wollen. Das Werk Borchardts wie Weiningers, richtig gelesen, ist das Furioso des Juden, dessen Seele besessen ist von dem Fluch des Sich-in-sich-aufhebens. Bei Weininger in der Urform: das Judentum in sich aufheben. Bei Borchardt in sublimierten Formen. Bei Beiden aber ist der Begriff des Himmels ganz abstrakt und streng antithetisch aufgebaut: er ist bedingt dadurch, daß die Hölle da ist, und daß sie aufgehoben ist. Der Gott ist das Tier, das das Tierische in sich aufgehoben hat. Das Tier ist der Gott, der in der Aufhebung des Tierischen zusammengebrochen; ethischer Angelpunkt ist die Möglichkeit oder Unmöglichkeit des In-sich-aufhebens.

Weininger gibt, wie schon gesagt, sozusagen den nackten Tatbestand. Weiningers These: Der Jude ist amoralisch, verbrecherisch. Der allerpersönlichste Heiland Weiningers also, sein „Christus", ist der Jude, der das Judentum in sich aufgehoben hat. Das ist, sozusagen, das psychologische Skelett.

Ebenso streng antithetisch gebaut sind die Heiligen Rudolf Borchardts. Nur eben: Sie bringen das zentrale, das jüdisch-orientalische Problem in den verschiedensten peripherischen Sublimationsformen. Der Cherub der „Halbgeretteten Seele" bekommt seine beiden Schwingen erst wieder, als er die Hölle des orientalischen Halbtieres in sich aufgenommen und dadurch dialektisch aufgehoben hat. Der „Durant" bricht als Geistiger zusammen — und wird sofort zum „Tier": ein Opfer der orientalischen Sphäre, von der er sich reinzuhalten gerungen hatte. Die Geburt des „Heilands" — im „Joram" — ist antithetisch bedingt durch die animalische Hurerei seiner orientalisch gesehenen Mutter vor der Empfängnis. Überall muß der Heiland, der Heilige, der Held erst durch das „Tier", durch die orientalische Sphäre hindurchgehen, um Heiland, Heiliger, Held zu werden: so, wie Christus bei Weininger erst durch das Judentum in sich selbst hindurchgehen muß, um Christus zu werden. Und der Heilige, der an dem Problem des Hindurchgehens, des „Sich-in-sich-selbst-aufhebens" scheitert, sinkt sofort in die Tiefen der Hölle, der Tierheit, des Judentums zurück.

Die Zusammenstellung der Gedankenwelt Borchardts und Weiningers ergibt, wie mir scheint, und wie hier nur angedeutet werden konnte, einen Querschnitt durch die Psychologie des Apostaten und der Apostatie überhaupt[1].

*

[1] Das grandioseste Schauspiel einer solchen inneren Umstellung, die dieser Versuch der Aufhebung von unaufhebbaren, naturgegebenen Elementen im eigenen Innenleben, dieses Einbrechen rätselhafter selbsthasserischer Leidenschaftswellen in die

Das formale Spiegelbild dieses ethischen Problems ist der streng abstrakte ästhetische Traditionalismus, die Klassizistik, der Archaismus: denn die Klassizistik ist die radikalste ästhetische Formel unter Allen, die mit der Dialektik der Produktivität durch Aufhebung eines Ich in sich selbst spielen.

Borchardt definiert diesen Archaismus als eine „allgemein europäische Stilform, die Versöhnung und Einswerdung einer modernen seelischen Verfassung, die außer jener Stilform keine Möglichkeit der Äußerung gehabt hätte, mit der inneren Verfassung einer längst verschollenen Seele, von der nichts geblieben zu sein scheint, als ihr Stil."

Man ist einigermaßen erstaunt. Diese Definition weist so sehr auf eine sekundäre Form des dichterischen Prozesses hin, daß sie eher für eine höhere und höchste Art von Umdichtung oder Übertragung zutreffen könnte, als für das, was wir überhaupt noch „Dichtung" nennen.

Und in der Tat: Borchardt ist ein ausgezeichneter Umdichter; der beste seit den Schlegels, seit Tieck, seit Hölderlin. Sein Pindar steht vielleicht über Hölderlins Pindar-Übertragungen. Er hat Gedichte von Swinburne, Stellen aus Dantes „Commedia" und die ganze „Vita nuova" in ein archaisierendes Deutsch übertragen — „und als dann gefalle

---

Bewußtseinsphäre letzten Endes bedeutet, bietet allerdings weder Rudolf Borchardt noch Otto Weininger, sondern der geniale Amerika-Assimilant Johannes V. Jensen. Aber dieses rein germanisch-asketische Problem liegt viel zu weit ab von dem parallelen Judenproblem, als daß es hier mehr als bloß gestreift werden könnte, gerade nur, um der Möglichkeit einer rassentheoretischen Ausdeutung in den Weg zu treten. Erinnert sei noch an Werfels leidenschaftlichen „Bocksgesang". Hier überall beweist die suggestive darwinistische Ausdeutung des Höllenbegriffes als „missing link", als niedrige, biologisch-untermenschliche Daseinsstufe die ungeheuer affektbetonte Aktualität dieser Vision im Denken jener Dichter. Man halte daneben etwa den grundverschiedenen Höllenbegriff Strindbergs, der durchaus nicht misautisch oder asketisch, sondern im Gegenteil hypochondrisch begründet ist.

es IHME der der Herre ist aller Hövischheit, daß die seele mein moege anschauen gehn die glorien ihrer Frauen, das ist dieser benedeieten Biatrîsen, welche glorificieret blicket ins angesichte dessen, qui est per omnia saecula benedictus" —: seinem Vorbilde Rosetti folgend, der Dante im Sprachstil Chaucers umgedichtet. Und von den Übertragungen und Umdichtungen zu den eigenen Werken ist ein allmählicher Übergang, keine bestimmte Grenze; fast alle sind diese derivative „Einswerdung einer modernen seelischen Verfassung mit der inneren Verfassung einer längst verstorbenen Seele"; fast alle gehören jener „allgemein europäischen Stilform" an, als die er den Archaismus definiert.

Allgemein europäisch; international also — wie das Judentum. Das ist nicht als bloßer Einfall hingeschrieben. Die psychologische Situation des Juden in der Diaspora begünstigt die Apperzeption eines Sprachtraditionalismus, der erst durch das philologische Experiment hindurch zu sich selbst kommt, weil er eben nicht der Nation angehört, sondern der „Weltliteratur" (dieses Wort in seinem humanistisch-kosmopolitischen Sinne, so, wie es etwa Herder oder die deutsche Romantik angewendet hat): denn das Judentum der Diaspora ahnt in der seelischen Voraussetzung eines solchen Experimentativ-Traditionalismus etwas Verwandtes; sich selbst; seine eigene zerbrochene, ewig schmerzlich-aktuelle, ewig problematische Seelentradition. Zugleich aber seine national-abstrakte Neutralität. Die nationale Sehnsucht Dessen, der seine Nation verloren hat, wird zum traditionalistischen Ressentiment.

Kurz: der internationale Archaismus ist die typische Theorie des Immigranten mit einem tiefen und unglücklichen Heimatsgefühl für das nationale Immigrationsgebiet. Auch Dante Gabriele Rosetti, nach Borchardt der „Begründer des Archaismus", war kein Engländer, sondern der Sohn eines Italieners und einer Halbengländerin.

Dasselbe abstrakte Verhältnis zur eigenen Sprache ist

oft der Vater des genialen Umdichters. Fast alle jüdischen Literaten sind ausgezeichnete Umdichter; die Unverwachsenheit, die wesentlich gleichartige, distanzierte Beziehung zu allen Sprachen, die Möglichkeit, parallele Sprachwerte verschiedener Sprachen aneinander zu messen, macht sie dazu.

Und diese Ausdeutung des jüdischen „Umdichters" ist wohl auch die imaginäre Brücke zu jener anderen, soeben angedeuteten geistigen Allotropie, die Borchardt „Archaismus" nennt: Übertragungen Beides, wenn man den Begriff einer zufällig aktiven Sprache vertauscht mit dem Begriff einer stummen, nicht existierenden, die nicht das Jiddische ist und keinesfalls das Hebräische: mit dem fernen und beiläufigen Begriff einer Muttersprache des Juden; jener kaum geahnten Sprache, in der, direkt und ohne jede Vermittlung, seine Seele zu sprechen vermöchte.

*

Wir nannten Borchardt den Immigranten mit einem tiefen und unglücklichen Heimatsgefühl für das nationale Immigrationsgebiet.

Tief sicherlich. Was Liebe, was menschlicher Wille und menschliches Bewußtsein überhaupt leisten kann, eine Beziehung zu verstärken und zu vertiefen, ist hier geschehen.

Borchardts deutscher Sprachschatz ist vielleicht der größte, den irgendein deutscher Dichter seit Goethe gehabt hat. Unzählige verlorengegangene Vokabeln und Wendungen sind wiederaufgenommen. Ihm dient nicht nur das zufällige Deutsch der Gegenwart, sondern die gesamte historische Klaviatur gehorcht seinen Fingerspitzen, das Deutsch eines Herder ebensowohl wie das Hans Sachsens oder Walthers von der Vogelweide. Niemals hat es ein vollkommeneres dichterisches Sprachinstrument gegeben, als das Borchardts. Wenn die enorme quantitative Breite einer Beziehung die qualitative Enge und Verwachsenheit ersetzen könnte, wenn ein Gefühl der Kontrapunkt unendlich vieler sprachlicher

Nüancen wäre, dann wäre Borchardt der größte deutsche Dichter seit Hölderlin, Claudius, Stifter. Aber nur in der Mathematik ist durch die Kurve gleichzeitig ihr Brennpunkt bestimmt: nicht in der Sprache.

Ein tieferes nationales Heimatsgefühl — doch auch ein unglückliches . . .

Denn gerade der Archaismus, der Traditionalismus, die Klassizistik setzt eine ungeheure Identität des Begriffs und der Außenwelt voraus, eine ungeheure Realität des Wortes, einen wahrhaft religiösen Sprachrealismus, wenn anders er sich nicht im Duft eines bloßen philologischen Spieles verflüchtigen soll.

Jede abstrakte Sprachbeziehung bedarf dieses religiösen Identitätsglaubens als eines Gegengewichtes, um die beiden entgegengesetzten Gefahren des literarischen Cartesianismus und Wagnerianismus, der mathematischen Dialektik und der nebelhaften, ungegenständlichen Musikalität zu vermeiden. Karl Kraus etwa hat diesen Glauben; Borchardt nicht.

Der ersten Gefahr ist ein großer Teil der deutsch-jüdischen Literatur verfallen: die Essayisten und Klassenkampfklerikalen. Borchardts Egozentrik eher der zweiten. Seine Gedichte sind musikalisch, koloristisch wundervoll; doch von einer dialektischen Unbezüglichkeit, Ungegenständlichkeit ohnegleichen.

*

Wo sind die historischen Verbindungsfäden von Borchardts Archaismus zu dem Expressionismus und Dadaismus, dem fast die ganze übrige deutsch-jüdische Literatur der Gegenwart verfallen ist?

Gemeinsam allen diesen Bewegungen ist ihr unbewußter Sinn in der Sprachevolution. Ich glaube nämlich, die jüdische Dichtung aller Sprachen ist nichts anderes, kann einfach, aus dem Sinne des Begriffs „Dichtung" heraus, nichts anderes sein, als ein unterbewußtes Mitschaffenhelfen an jener, allerdings unendlich fernen, jüdischen Mutter- und

Seelensprache, deren wir vorhin Erwähnung getan. Und in diese zwangsläufige Entwicklung gehören die Sprach-Destruktion und die Sprachallotropie der Expressionisten und Dadaisten ebenso, wie der Sprach-Archaismus Borchardts: Beides ist der durchaus unbezwingliche und unkontrollierbare Drang des Dichters nach seinem ganz gemäßen Instrument, der nur eine gegenständlichere Form ist der allgemein-menschlichen Sehnsucht nach sich selbst.

Diesem unausweichlichen Schicksal unterliegt Borchardts Sprachentwicklung beinahe exemplarisch: die sprachlichen Stimulantien verschärfen sich ganz genau in der Richtung des von Werk zu Werk pikanteren, doch gleichzeitig abstrakteren philologischen Sprachexperimentes. Und nicht unbegründet ist die Befürchtung, daß die Zukunft seiner eigenen Dichtung nicht mehr die bloße „archaische" Umdichtung ist, sondern Umdichtung von Umdichtung der Umdichter, Übertragungen Dantes aus dem Altenglischen Chaucers, in das der Neu-Engländer Rosetti den Dante aus dem Altitalienischen übertragen hat, in das Mittelhochdeutsche Walthers von der Vogelweide — durch den neuhochdeutschen Originaldichter Rudolf Borchardt. Immer weiter rückt das Genie des deutschen Dichters mit dem deutschesten aller jüdischen Bekenntnisse von der lebenden deutschen Sprache ab.

Auch der Dichter-Philosoph Nietzsche war philologisch aus einem tiefen seelischen Zwang: aus Haß gegen das deutsche Blut, das sein Blut war, und das er in sich zu distanzieren rang. Aber er blieb nicht Philolog. Sein gut germanischer Christenhaß, sein Renaissancepositivismus war das seelische Antitoxin. Der jüdische Dichterrenegat wird von Buch zu Buch mehr Philologe; aus unglücklicher Liebe zum deutschen Blut, das nicht seines ist, und aus Ressentiment gegen das jüdische, das seines ist. Eine problematische Natur, für die es vielleicht kein Heilmittel mehr gibt.

*

Er war während des Krieges natürlich annexionistisch gerichtet; er hat öffentlich für die völlige Vernichtung Frankreichs plädiert — als eines Landes von Dégénérés, dessen geistige Existenzberichtigung aufgehört hat. Das Erstere mit dem eines Görres oder Adam Müller würdigen Hinweise darauf, daß die römischen Kaiser deutscher Nation den Titel „allezeit Mehrer des Reiches" getragen haben. Das Letztere wahrscheinlich im beruhigenden Bewußtsein, daß ein mittelhochdeutscher Nationalist jüdischen Blutes kein Dégénéré ist.

Aber der fremdrassige, eingewanderte nationalistische Traditionalist ist gerade französisch und französisch-décadent wie nichts sonst auf der Welt. Keine Nation der Welt außer dieser wird sich einen Papadiamontopulos als Jean Moréas und Begründer des klassizistischen Latinismus einreden lassen.

Borchardt ist so etwas wie der deutsche Jean Moréas. Doch in seiner unbeirrbaren intellektuellen Konsequenz einer der merkwürdigsten jüdisch-deutschen Geister aller Zeiten.

IV.
DIE GESTALT DES MENSCHEN IM FILM

DER FILMDICHTER

Man sagt, daß unter den Filmautoren ziemlich viel gestohlen wird; und es ist wahr, daß ein Filmschreiber besser daran tut, seine Taschen zunähen zu lassen, sonst könnte es ihm geschehen, daß er eines Tages ohne Rockfutter zuhause anlangt. Ich glaube nicht, daß es bloßer Zufall ist, wenn ich, so oft ich derartige Klagen höre, an Molière denken muß. Der arme Heinrich von Kleist mußte ein paar Wochen länger als nötig auf dem Fort Joux hungern und frieren, weil er dem Nationalstolz eines hysterischen französischen Offiziers nicht mit dem Dementi der erweislichen Tatsache schmeicheln konnte, daß der große Molière den „Amphytrio" von Rotrou gestohlen habe; und wer den bekannten Reißer von Edmond Rostand kennt, weiß, daß in Molières „Fourberies de Scapin" der schönste Vers Cyrano de Bergeracs aus dessen „Pédant joué": „Que diable allait il faire à cette galère?" im Wege des glatten Plagiats der Weltliteratur einverleibt worden ist.

Daß hinter diesen, zufällig den Laien bekannten Tatsachen, eine ganze Welt von widerspruchslos übernommenen traditionellen Komödienfiguren aus dem Menander, Plautus, Terenz, der italienischen commedia dell' arte steht, eine ganze Welt widerspruchslos übernommener, längst mechanisch gewordener, angeblich „komischer" Intriguen, eine ganze Welt von bloßer Handwerkerroutine und Schreiberei auf Bestellung, ohne Lust, ohne jede schöpferische Initiative: das wird der einigermaßen Literaturkundige hinzufügen müssen. Und wie oft hat Molière sich selbst im Thema wiederholt, wenn aus dem Plautus und Terenz gar kein neues Thema mehr zu holen war? Wie oft hat er den „Cocu" auf die

Bühne gestellt, wie oft den Humor des „Herrn aus der Provinz" in der Hauptstadt ausgeschlachtet, wie oft die groteske Unfähigkeit der Ärzte, bevor er plötzlich mit einem „genialen Ruck" (wie der Literaturhistoriker sagt) diese drei Themen aus der ewigen Leier der Komödientruppen in die unglaublich neue tragisch-komische Lebensatmosphäre des „George Dandin", des „Misanthrope", des „Malade imaginaire" gerissen hatte? Fast so oft, wie ein armer Filmschreiber, dem nichts, aber auch garnichts mehr einfallen will. Und wie oft noch nachher, nachdem dieser Ruck schon geschehen war — wie oft und wie traurig ist Molière nachher wieder zurückgesunken in die mechanische Rotüre des geschäftstüchtigen Theaterdramaturgen, um so trauriger, wenn ein schwaches Wetterleuchten von jenen Werken her die Ödigkeit dieser Wiederholungen melancholisch erleuchtet! Er hat die „Précieuses ridicules" geschrieben — als Dichter oder als oberster Vorgesetzter seines Theaterkassierers? Denn sie waren im Vorhinein — dem „Sujet" nach — das, was man heute „einen sicheren Kassenschlager" nennt: man konnte sich an den fünf Fingern ausrechnen, daß keiner von den Herrschaften des Hotel Rambouillet versäumen würde, sich das Stück anzusehen. Er läßt zwölf Jahre später dasselbe Sujet in den „Femmes savantes" wiederholen, die, man möchte sagen: zufällig, ein Kunstwerk sind. Er verwendet Szenen aus dem langweiligen, durchgefallenen „Don Garcia de Navarre" im „Misanthrope" — der ein großes Kunstwerk ist. Er war nicht das, was die Idioten „produktiv" nennen, wenn sie daran denken, daß ein Dichter Werk nach Werk aus der Tiefe seiner Seele ausspeit. Er mußte sparsam wirtschaften, der große Molière. Ich muß unwillkürlich an einen ebenso freundlichen wie talentloesn Filmschreiber denken, der in jedem seiner sehr zahlreichen Filmmanuskripte, gleichgültig, ob Posse, Spielfilm, historischer Film oder Kammerspielfilm, eine kleine dumme Szene anbringt, die er für besonders gelungen zu halten scheint, und

mit der er, da sie ihm bisher immer noch gestrichen wurde, wahrscheinlich bis an sein seliges Ende jedes seiner hochkünstlerischen Produkte „strecken" wird.

Aber er hatte — ich möchte mich recht vorsichtig ausdrücken — er hatte Glück; Molière hatte Glück. Es gelang ihm manchmal etwas, plötzlich, inmitten dieser industriellen Komödienschreiberei, inmitten dieser Rotüre, inmitten dieses scheußlichen Berufes, von dem er sich, seine ehebrecherische Xantippe von Ehefrau und seine Truppe ernähren mußte.

Was gelang ihm, alles in allem, etwa fünf bis sechsmal? Er hat, durch diese fünf bis sechs Glücksfälle, die Komödie seiner Zeit in die Linie des abendländischen Denkens eingereiht. Auch Plautus und Terenz haben den cocu geschrieben, den Trottel aus der Provinz, den lächerlichen Geizigen, den Menschenfeind — aber wer hat George Dandin geschrieben, wer den „Avare", den „Misanthrope"? Man möchte sagen: Molière war ein wenig mehr Mensch, als Diese, als er diese Komödien schrieb: anständiger, klarsichtiger, skeptischer — und deshalb gerechter. „George Dandin" steht in der einen Szene, da Dandin vor seiner ehebrecherischen Frau auch noch knien muß, um ihre Vergebung zu erlangen, dem Strindberg des „Totentanzes" näher, als Irgendeiner; der „Amphitryo" hat leise Töne, die an den Problemkreis von Hebbel rühren; und die Abdankung des Misanthrope, traditionell-komisch wie irgendeine Szene aus Plautus, gehört zugleich zum Tragischsten der Weltliteratur, einfach, weil auch der Misanthrope spricht, sich selbst, seine unabänderliche, vielleicht physiologisch begründete Wahrheit, seine Wahrheit, die Wahrheit seines unveränderlichen Schicksals, — — nicht nur die Umwelt, die genesend, aufatmend, lachend einen Fremdkörper aus ihrem Körper ausscheidet — — — —

Molière hat dem Misanthropen und Dandin ein Recht gegeben, gegen ihre koketten Celimènen, das Recht auf den Schmerz, und dieses Recht scheint unantastbar angesichts

der Demütigungen, des Spottes und der Niedertracht, die sie zu leiden haben. Aber wer wird Celimène recht geben gegen den Misanthropen oder gegen Dandin, das Recht der anarchischen Sinnlichkeit, noch in ihren blödesten Äußerungsformen als Koketterie und feiger Flirt? Strindberg wird es vergeblich versuchen; Mérimée, Flaubert, Wedekind werden es tun. Molière ist in ihrer Reihe; die Komödie ist, durch Molière, in der großen Linie des abendländischen Denkens eingereiht.

Der Film ist es nicht. Er ist vielleicht sogar vorsintflutlich seiner Mentalität nach. Seine dramaturgischen Formen sind streng handwerklich bestimmt, bis auf die Art, wie Doppelhandlungen ineinandergeschnitten und Blenden verwendet werden müssen. Die Charaktere — Charaktere? — sind streng gegeben. Er hat seine Handwerkstradition, eine recht dumme Handwerkstradition. Er wird von Handwerksschreibern bedient, schlecht und recht. Aber da gibt es einen Filmschauspieler namens Chaplin. Ist er genial, ist er es nicht? Einerlei. Mit einem Schlage kommt uns die Einsicht: das ist der uralte „cocu", der Sonderling, der Ordnungsstörer, vom Schicksal als Ordnungsstörer eingesetzt, um die Möbel umzuwerfen, sobald er nur eine Wohnung betritt, das Geschirr zu zerschlagen, in den Nebenmenschen hineinzustoßen, ihn im Stolpern mitzureißen. Mit Jubel wird er schließlich aus dem Hause geworfen — damit wieder Ordnung sei. Mit Jubel? Aber man liebt ihn doch! Man muß ihn doch lieben! Es ist ja kein Possengesicht, das er hat — sondern das Gesicht eines bemitleidenswerten Kommis aus der Konfektionsbranche! Es geschieht ihm — zum Teufel, es geschieht ihm doch Unrecht! Und — sehr charakteristisch — er endet nicht mehr als blamierter, begossener Pudel, wie sein genialerer Vorgänger André Deed, sondern die Schönste der Schönen, der weibliche Star der Chaplin-Film-Corporation muß ihm den Verlobungskuß auf den Mund drücken, damit der Kinobesucher auch wirklich beruhigt nach Hause gehe... und der bildhübsche, elegante, fesche, reiche, tadel-

lose Nebenbuhler hat das Nachsehen! Er hat, plötzlich, mit einem Schlage, nicht nur die Pflicht, uns zu amüsieren, sondern auch das Recht, getröstet zu werden, zu heiraten, Nachwuchs zu erzeugen, kurz: das Recht, in der Welt zu existieren, wie andere auch.

Es gibt einen Film „Hintertreppe" — einen Henny-Porten-Film, von Carl Mayer. Hier gibt es nur eine Hintertreppe, eine Bedienungsmaschine namens „Stubenmädchen". Sie bekommt von den Menschen zur Gesellschaft tagsüber, was eben einer Maschine zur Gesellschaft taugt: eine zweite Maschine; oder ein zweites Haustier; ein ganz scheußliches, kleines, das sich an der Küchenwand festkrallt und alle fünf Minuten wie wahnsinnig schrillt: die Küchenglocke. Das ist Alles, was die Menschen, die an der Vordertreppe wohnen, ihr geben können. Aber mit einem Male ist es gar nicht natürlich, daß die Herrschaft mitten in einer hochtragischen Szene läutet und das Stubenmädchen maschinell-präzise erscheint — Akt 3, Bild 126! — sondern mit einem Male ist das Gegenteil natürlich, nämlich, daß die Herrschaft vorne bloß mechanische Puppe ist (der Regisseur Leopold Jessner hat das ausgezeichnet herausgebracht) und das Stubenmädchen ein Mensch, inmitten einer gräßlich belebten Welt mit-handelnder Kobolde, die „Zimmerglocke", „Stiefel", „unaufgeräumte Betten" und „liegengebliebene Lorgnons" der „Gnädigen" heißen. Und ihr Liebhaber, den man doch im Film bisher für eine bloße soziale Institution zur Verbringung von Sonntagsnachmittagen hielt, wird ermordet — welche Umstände! — und dies obendrein von der allmorgentlich funktionierenden Briefabgabemaschine in Uniform. Dieser Schritt, diese vielleicht nur geistreiche Umdrehung der altererbten und scheinbar unabänderlichen Film-Zoologie und Film-Physik ist schon ein weit kühneres Wagnis: es reiht in den mechanischen Teil der Filmhandlung ein, was bisher sozusagen in den zoologischen gehörte, und in den zoologischen, was bisher bloß mechanischen Gesetzen ge-

horcht hat. Das Resultat? Das Stubenmädchen wird natürlich wegen unpünktlichen Erscheinens auf das Glockenzeichen hin (infolge Mordes an besagtem Liebhaber) entlassen. Aber daß die Entlassung eines Ordnungsstörers aus dem Hause und jener Welt, die doch durch Ordnung existiert und weiterexistiert, nicht nur ein komisches Motiv ist, diese Tatsache ist im Film bisher noch nicht ausgesprochen worden. Es geschieht hier — ich nannte das vorhin, bei Molière, einen glücklichen „Zufall" — zum erstenmal, durch einen „glücklichen Zufall" ...

Ich möchte um Gotteswillen nicht die Respektlosigkeit wagen, den geweihten Namen Molières in diesem Zusammenhang nochmals in den Mund zu nehmen. Ich möchte nur sagen, daß es ein Gesetz gibt, nach dem ein Handwerk zu einer Kunst werden kann, wenn dieses Handwerk irgendwo, an irgendeiner Stelle einen empfindlichen Punkt hat, auf den jenes Gesetz einwirken kann. Die Pantomime hat diesen empfindlichen Punkt nicht — sie kann keine Kunst werden. Die Photographie hat ihn nicht — sie kann keine Kunst werden. Der Film, eine Kombination von Photographie und Pantomime, hat ihn. — Dieses Gesetz? Es ist das Gesetz der Gerechtigkeit, der Skepsis, der skeptischen Gerechtigkeit: jener Gerechtigkeit, die niemals ist, sondern ununterbrochen wird, sich verändert, um einmal den Feinden Misanthropes, dem „Zoon politikon", rechtzugeben, einmal Misanthrope selbst, einmal Celimène, und ein anderesmal vielleicht Sganarelle oder Valère oder ich weiß nicht Wem; es ist die Welt mit ihrem ganzen Gesetz, mit jedem ihrer unzähligen Rechte und Unrechte, das sie in ihrem eignen Rechte zusammenfassen möchte ...

Wir haben versprochen, von dem zufälligen Menschen Molière nicht mehr zu sprechen. Wir möchten aber von einem Punkt sprechen, einem Entwicklungspunkt in der Geschichte eines Künstlerhandwerkers — und wir wollen diesen Punkt kurzweg „Molière" nennen.

Nun denn: Molière ist das Recht dessen, der nicht hineinpaßt. Das Recht dessen, der sich krank fühlt, obgleich er gesund ist, und der bisher nur komisch war — — nun aber nicht mehr nur komisch ist, sondern auch besessen und elend und unglücklich. Das Recht dessen, der den Noblen spielen wollte, und dafür büßt, indem er komisch ist; das Recht, daß über ihn gesagt werde: er büßt durch seine Komik; nicht etwa nur: er ist komisch. Und vor allem, vorAllen das Recht dessen, der von der Frau geschunden, betrogen, ausgelacht wird. Seit Molière gibt es nicht mehr das brüllende Gelächter über den „Cocu" — sondern es gibt nur den cocu in allen Spielarten menschlicher Lächerlichkeit und menschlicher Tragik, bis hinab zu dem dämonischen Alkoven-Pessimismus, auf den Tolstoi in einem Gespräch mit Gorkij angespielt hat. Molière, einer der größten Lustspieldichter aller Zeiten, hat dem Lachen ein „Halt!" geboten, ebenso, wie Hebbel dem Weinen „Halt!" geboten hat. „Molière": das ist der Augenblick, in dem ein Kunsthandwerk zum erstenmal sich selbst zu reflektieren beginnt, in dem eine Kunstbetätigung zum erstenmal sich selbst zersetzt und zerstört, um Kunst zu werden — um sich immer wieder, in jedem großen Manne, selbst zu zersetzen und zu zerstören, um immer wieder Kunst zu werden. Molière ist die Minute, in der die Komödie nach Jahrhunderten wieder Geist wird.

Der Film von heute hat keinen Molière. Der beste Film von heute dreht etwa einen Tatbestand um — das ist nur geistreich, nicht radikal. Er spricht nur ein Rätsel der Welt aus — das ist nur der Schritt zum Leben, zu sich selbst; noch nicht: der Schritt durch sich selbst hindurch, über sich selbst hinaus, der reflexive auflösende Schritt. Aber dies Alles weist auf einen großen Hunger hin, auf eine unbewußte und unstillbare Sehnsucht, auf ein Suchen. Dieses tolle, direktionslose Industrie-chaos muß vielleicht noch toller sein, noch direktionsloser, noch weniger existenzmöglich. Es gibt vielleicht überhaupt kein Gesetz der Entwicklung mehr,

keinen glücklichen Zufall, kein Genie, keinen „Molière“ für den Film — sondern nur den Schritt über sich selbst hinaus durch die Katastrophe hindurch, durch den Zusammenbruch, den vollkommenen, restlosen, den wirtschaftlichen und moralischen. Der Film als Kunstwerk wird kommen — aber vorher vielleicht die Sintflut.

DIE UNMÖGLICHKEIT DES DRAMATISCHEN FILMS

Alfred Kerr hat einmal, in einer mehr humoristisch gedachten Systemisierung aller möglichen Filmgattungen, den Begriff des „Just"-Filmes eingeführt, der nachher auch von anderen Kritikern gebraucht und mißbraucht wurde.

Er meint jene auf dem Theater so peinlichen dramatischen Antithesen, die nur durch den Zufall einer rein tatsächlichen, innerlich unnotwendigen Gleichzeitigkeit herbeigeführt sind: Just in dem Moment, da dies und jenes vorgeht, tritt unerwarteterweise ein Ereignis ein, das eine überraschende dramatische Situation hervorruft.

Beispiel (aus einem eigenen Film): Der Ort der Handlung ist eine Pariser Gesellschaft, von der der Held, Herr Rochefort, nichts weiß, wissen kann und wissen darf. Das oppositionelle Kammermitglied, Mr. X., kommt erregt in diese Gesellschaft, stürzt auf den Besitzer des „Figaro", Mr. Villemessant zu: „Mein Herr, der gestrige Artikel des „Figaro" hat die Regierung gestürzt. Ich bin am Ruder. Nennen Sie mir den Verfasser, damit ich ihm die Hand drücke . . ."

Villemessant: „Der Verfasser ist der Herr, mit dem ich eben sprach. Erlauben Sie, daß ich vorstelle: Herr X., Herr Redakteur Flourens . . ."

Mr. X.: „. . . ich werde Sie für das Portefeuille des Innern vorschlagen, Herr Flourens . . . ."

Rochefort (eben eintretend, die Situation überblickend): „Herr Villemessant irrt. Ich bin der Verfasser . . . ."

Allgemeine Verblüffung und Ratlosigkeit . . . .[1]

[1] In der weiteren Entwicklung stellt sich heraus, daß Rochefort ganz zufällig, etwa weil er ein Rendezvous mit einer Dame hatte, in jenes Haus gekommen ist.

Wer je einen Film geschrieben hat, weiß, daß solche Konstruktionen zu vermeiden einfach Wahnsinn wäre. Sie sind schon technisch ganz unzweideutig geboten durch die Möglichkeit der sogenannten „Großeinstellung" des Aufnahme-Apparates auf eine bestimmte Person, eine Apparatstellung, die die ganz präzise photographische Hervorhebung eines besonders starken mimischen Momentes bewerkstelligt.

Diese „Just"-Konstruktionen mögen manchmal dumm und peinlich sein; aber sie sind von einem ganz richtigen dramaturgischen Instinkt diktiert. Film ist Mimik; die dramatisch stärkere Mimik mithin der dramatisch bessere Filmmoment; daher erlaubt à tout prix ....

À tout prix? Ich meine: heute; im heutigen Entwicklungsstadium der Filmliteratur.

Der Film hat einmal, vor Jahren, angefangen, dramatische Wirkungen überhaupt zu erstreben. Diese Entwicklung muß zwangsläufig weitergehen; ein Widerstand ist vergeblich, so lange die Sprechbühne, die große Konkurrentin, dramatische Wirkungen hervorbringt.

Die dramatische Sprechbühne erreicht die große tragische Antithese durch die Antithese des Wortes, d. h. der Ideen, durch den Aufeinanderprall antithetischer Welteinstellungen. Der Film hat nur eine Möglichkeit der Antithese: die Antithese des individuellen physiognomischen Gestus, der individuell-antithetischen Körperrhythmen. Das plötzliche Auftauchen einer Person hat also gar nicht die psychologische Gültigkeit eines deus ex machina auf der Sprechbühne, sondern nur die psychologische Gültigkeit einer starken und überraschenden dialektischen Antithese, und wird vom Beschauer unbewußt auch nur in diesen Rang eingereiht (— solange er eben auf dramatische Wirkungen im Film überhaupt eingestellt ist, was gegenwärtig der Fall ist —).

Das obengenannte Beispiel würde also, auf den psychologischen Grad der bühnenmäßigen Sprechdramatik zurückgeführt, etwa so lauten:

Herr X., Führer der Opposition, zu Herrn Rochefort: „Herr Rochefort, Ihr gestriger Artikel im „Figaro" hat die Regierung gestürzt. Ich bin am Ruder. Ich werde Sie für das Portefeuille des Innern vorschlagen . . ."

Rochefort: „Herr X., mein gestriger Artikel war ein Irrtum. Ich widerrufe ihn hiermit. Die Regierung ist im Recht, Sie sind im Unrecht . . . ."

(Allgemeine Sensation unter den Gästen.)

Findet jemand an dieser Konstruktion dramaturgisch etwas auszusetzen? Herr Rochefort hat eben innerhalb 24 Stunden seine Meinung geändert; dies bringt er in einem dramatisch wirksamen, nämlich überraschenden Augenblick zum Ausdruck; die Gründe für diese Meinungsänderung werden sich offenbar bald herausstellen; richtige oder falsche, aufrichtige oder erlogene Gründe: das ist dramaturgisch gleichgültig. Aber der dramatisch allein wirksame Zeitmoment dieser überraschenden Replik ist nicht weiter zu begründen: er ist eindeutig gegeben durch die eben erfolgte Äußerung des Herrn X.

Wir haben also im dramatischen Film eine Art Stilisierung der Wirklichkeit, die eine konstruktive Notwendigkeit des dramatischen — nur des dramatischen! — Filmes ist, und gleichwohl dem Begriffsinhalt der dramatischen Notwendigkeit, d. h. der mit Notwendigkeit gegebenen, just in diesem Moment notwendig gegebenen dramatischen Antithese ins Gesicht schlägt. Allerdings: auch diese dramatische Notwendigkeit ist eine bloße Konvention, oder, wie man ehemals sagte, eine „poetische Lizenz": denn wer verlangt etwa eine mehr als oberflächliche Begründung dafür, daß sich jene Beiden, Herr X. und Herr Rochefort, just an dem Abend trafen? Doch diese Lizenz ist sozusagen die der Wirklichkeit nähere Stilisierung des Lebens: die Wahrscheinlichkeit, daß Herr X. Herrn Rochefort, den er an jenem Abend in ganz Paris sucht, irgendwo in einer Gesellschaft findet, viel größer, als die Wahrscheinlichkeit, daß Herr Rochefort just in dem

Augenblick eintritt, da man einen anderen als den Verfasser seines Artikels nennt. Die dramatische Antithese auf der Sprechbühne wird also normalerweise durch eine geringere psychische Konzession an die Unwahrscheinlichkeit erreicht, als im Film.

Der tiefste Grund für diese beiden ungleichen psychologischen Positionen? Die dialektische Wendung bestimmt sich durch ganz freie assoziative Reaktion auf das vorher gesprochene Wort eines Andern; der dialektische Konflikt stellt sich, wenn er einmal psychologisch gegeben ist, durch eine contradictio ein, die ihr tatsächliches Ideenmaterial durch eine, dem Leben entsprechende, freie Auswahl innerhalb des gesamten Bewußtseinsinhaltes des Partners nach dem psycho-physischen Gesetz: „actio par est reactioni" bezieht. Niemand verlangt von Herrn Rochefort, der eine, der Meinung des Herrn X. kontradiktorische Meinung hat, daß er in diesem Augenblick etwa vom Wetter spricht, weil er im Augenblick vorher die Möglichkeit eines Ausfluges nach Fontainebleau erwogen hat. Im Gegenteil: täte er das, so müßte das Ausbleiben der psychologisch gegebenen Replik auf die Worte des Herrn X. als Mentalreservation seinerseits eigens begründet werden.

Der rein mimische Konflikt des Filmes aber hat über sich noch ganz andere, weitaus hemmendere Gesetze: die von Sekunde zu Sekunde diktierten Gesetze der mechanischen Körperbewegung. Das Gesetz „actio par est reactioni" gilt hier nur für zwei aneinandergrenzende oder durch stoßübertragendes Medium verbundene Körper; aber eben das Aneinandergrenzen verlangt in der Welt der Körper seinerseits eine zureichende mechanische Begründung, die, um das Gefühl voller Wahrscheinlichkeit zu erzeugen, das Aufeinanderprallen der Körper so streng deteriminieren muß, wie etwa die Bewegung der Billardkugel auf dem Billardbrett streng mechanisch determinierbar ist.

Für die Sprechbühne gelten zwar, streng gesehen, diese

rein mechanischen Gesetze des Zu-einanderführens ebenso wie für den Film; aber diese Gesetze gehören einer ganz anderen Sphäre an, wie jenes dramatische Reaktionsgesetz, dessen Wirkungssphäre von rein dialektischer Art ist. Nur dieser Wirkungskreis aber entscheidet die dramatische Intensität; er ist dem Wesen nach superior und kann jene ander mechanische Sphäre vollkommen überdecken. Die ungeheuren, antithetisch gebauten Szenen „mit vollem Ensemble" z. B., die Dostojewskij in jedem seiner großen dramatischen Romane hat, sind in der rein mechanischen Begründung des Zueinanderführens, der zufälligen Präsenz aller Personen im antithetisch-entscheidenden Augenblick von einer Fadenscheinigkeit und Sorglosigkeit ohnegleichen — die zu bemängeln gleichwohl niemandem einfallen wird.

In der Welt des mimischen Konfliktes aber, des dramatischen Filmes, gehört jene mechanische Begründung des körperlichen Zu-einander-führens als eine psychologische Forderung des Zuschauers in den gleichen Rang wie die psychologische Forderung des dramatischen Konfliktes, der Antithese nach dem Gesetz der Reaktion, wenn und solange diese Forderung überhaupt aufgestellt wird.

Tatsächlich setzt der rein mimische Zusammenstoß des Filmes jenen ganzen Auftrieb der Zu-einander-Führung voraus, um Energie zu entwickeln und dem Zuschauer zu übermitteln. Die mimische Situation kann niemals bloß aus sich selbst heraus dramatische Stärke entwickeln; ihre dynamischen Faktoren sind gewisse proportionale Verhältnisse zwischen den Stationen auf dem Wege der mechanischen Zu-einander-führung. Der Filmfachmann drückt das so aus: „Der Zuschauer wird nicht bewegt, weil er die Person zu wenig kennt"; und geschickte Filmhandwerker (Krählys „Dubarry" und „Cameliendame" für Pola Negri) kennen sehr wohl den mechanischen Wert dieser Proportionen, wenn sie ihre Heldinnen aus dem „Volke" in den

„höchsten Glanz" steigen lassen. Daß ein Mensch, vom Schlage gerührt, tot umfällt, dieser Gestus hat keinen psychisch-dynamischen Wert; wohl aber einen sentimental-dynamischen, daß „ich ihn noch gestern sprach, und er war noch ganz munter und gesund".

Dieses sentimentale Moment — das einzige dramatische, das dem Film erreichbar ist — entscheidet aber das Wesen des Filmdramas überhaupt: es kann nur realistisch gedacht werden; denn die menschliche Teilnahme kann nur wieder den Menschen treffen, höchstens noch das Tier; und die menschliche Sentimentalität ist eine partielle Teilnahme, die sich an gewissen biographischen oder charakterologischen Details festklammert, und sie, aus der Spannung der oben angedeuteten Proportionen heraus, mit Affekt betont.

Diese biographische oder charakterologische Proportion möglichst extrem, d. h. ausdrucksvoll zu gestalten, bedeutet aber die Konzession an jede Verkürzung, an jede Kraßheit der Situation zugunsten des starken Kontur. Die konstante theoretische Forderung an den „dramatischen" Filmautor ist, von Sekunde zu Sekunde, die krasseste aller krassen Situationen, nämlich die streng antithetische. Das Filmdrama wird nicht durch ein antithetisches Moment von seinem Zentrum her in Bewegung gesetzt, sondern es bewegt sich durch einen peripherischen Antrieb von Antithese zu Antithese.

Das Resultat? Eben der „Just"-Film. Er schwindelt in den stark pointierten Stellen die mechanischen Gesetze der Körperbewegung alle weg, bis auf eines: das Gesetz „actio par est reactioni", das Einzige, das er mit dem antithetischen ductus des Sprechdramas teilt. Er läßt Körper sich so bewegen, wie sich in Wirklichkeit nur der Geist bewegt: in einer Gruppierung aus freier, nur durch das Gesetz der Antithese gegebenen Auswahl von Menschen innerhalb seines Fonds von handelnden, mimenden, agierenden Kör-

pern. Rochefort ist körperlich da im Filme, als Reaktion auf die Worte des Herrn X.; so, wie im Sprechdrama etwa die kontradiktorische Meinung des Herrn Rochefort als Reaktion auf die Worte des Herrn X. da ist.

Fragt sich, ob der Preis dieser erhöhten „poetischen Konzession" durch die gelieferte Ware gerechtfertigt ist?

Keineswegs; denn die gelieferte Ware ist nicht einmal gleichwertig; sie ist geringer. Die dramatischen Konflikte des Filmes sind doch nur Antithesen der Physiognomie; sie reichen nur so weit, wie die deskriptiven Möglichkeiten des photographischen Bildes reichen, sind also reine Deskription der physiognomischen Oberfläche. Sie könnten also etwa vielleicht noch die dramatische Höhe eines Hogarth'schen Charakterkupfers erreichen (— man beachte den auch wirklich ungeheuren Prozentsatz an folkloristischen Kultur- und Sittenfilmen, die hinter Hogarths Sittenbildern nur so weit zurückstehen, wie eben zufällig irgendeine Frau Annie Bess hinter Hogarth zurücksteht, also zwar eine Welt weit, aber immerhin nicht weiter); doch schon die Antithese eines Labruyière, des strengsten Physiognomien-Deskriptors, der die Sprache, auch den Dialog, niemals ideell-antithetisch, immer nur streng zeichnerisch verwendet hat, können sie nicht mehr erreichen. Niemals steht im Film hinter dem Menschen eine Welt. Während im großen Sprechdrama der Mensch, jeder Mensch, als Schnittpunkt aller Komponenten einer Welt, seiner Welt, also gewissermaßen repräsentativ vor dieser Welt steht, gibt der Film, und das nicht einmal im Bild, sondern nur im gedruckten Filmtitel armselig genug ein paar dramaturgisch-mathematisch bedingte Komponenten dieser Welt. Denn der dramatische Film ist tatsächlich eine Maschine, streng konstruiert nach den mechanischen Gesetzen der geringsten Reibung: eine Schraube, will sagen ein Filmtitel, darf nur dort sein, wo ein dramatischer Drehpunkt nicht anders als durch den Titel zu konstruieren ist; und ein dramatischer Drehpunkt ist wieder nur

dort berechtigt, wo er mathematisch notwendig ist, um die dramatische Maschine in Gang zu bringen.

Nun gibt es allerdings Dramen, und sehr große Dramen, deren technisch-geistiger Ursprung anscheinend auch a priori ein mimischer ist — dieser Begriff wieder im weitesten Sinn gebraucht. Man nehme etwa Büchners „Woyzeck": dieses Drama ist augenscheinlich durchaus aus der Antithese von Physiognomie zu Physiognomie herausgearbeitet. Die allgemeine Antithese des Sprechdramas: Antithese der Ideen, ist hier, mit einem wahrhaft genialen Trotz surrogiert durch eine Antithese stummer, bloß da-seiender und als bloß Da-seiende sprechender Menschen. „L'homme machine": alle Personen dieses Dramas sind bloße physiologische Maschinen. Ihr Sprechen ist ein physiologischer Akt gleichen Grades wie ihr Verdauen oder ihr Koitieren oder ihre Vater- und Mutterfreude (— auch diese Gefühle sind ja schon in der animalischen Welt begründet —) oder ihr tierischer Imperialismus nach dem zoologischen Prinzip, daß der Wolf eben die Schafe frißt und ein Hauptmann und ein Medikus zusammen den armen Woyzeck. Niemals war die Sprache stummer als im „Woyzeck". Wäre ich Freudianer, so würde ich hinzufügen: die Karikatur auf das physiologische Experiment, verkörpert durch den Medikus, ist Büchners Haßliebe gegen Bruder und Vater. Georg Büchners „Woyzeck" aber ist selbst nur ein physiologisches Experiment in der Geschichte des Sprechdramas, ein Familienerbstück der Physiologenfamilie Büchner; nur zu verständlich, daß sich diese Haßliebe gerade in dem erblich am stärksten belasteten Drama Büchners besonders stark ausspricht.

Gleich die rein äußere Struktur, die Einteilung in viele kleine Szenen, belehrt uns über das Film-nahe eines solchen Versuches. Die seelische Situation Woyzeck ist in sehr viele äußere Situationen gesetzt, um sich eindeutig auszusprechen; in um so viel mehr äußere Situationen, je weniger ein stummer Mensch, wie Woyzeck, seine innere Situation nach dem

Gesetz des Widerstandes — actio par est reactioni — direkt auszusprechen vermöchte. Das Verfahren ist gewissermaßen exemplifizierend: an den äußeren Situationen wird die tragische Situation Woyzecks peripherisch bestimmt. Setzt man etwa auf die eine Seite den „Danton", auf die andere das novellistische Fragment „Lenz", in die Mitte zwischen diese beiden Werke den „Woyzeck", so stellen sich die dramaturgisch-technischen Linien folgendermaßen dar: der Ideenkonflikt des „Danton" ist ersetzt durch eine Art kontinuierliche Präsenz der Figur Woyzeck, die Technik des Aufeinanderprallens durch die Technik eines Vorübergleitens an einem stabilen Punkt, eben an Woyzeck, vorbei; das Gesetz des Widerstandes ist durch ein dramatisches Verfahren ersetzt, das etwa dem Phänomen chemischer Zersetzungsprozesse nahesteht, die mechanische Reaktion wird also gewissermaßen surrogiert durch die chemische Reagenz. Das „Lenz"-Fragment ist, im Sinne des Lessing'schen „Laokoon", ein Bild, das stärkste Bild, das vielleicht jemals aus einer menschlichen Biographie gezogen wurde; es malt die „fruchtbare Situation", die Lessing für das „Bild" fordert. Das Verfahren des „Woyzeck" ist ein Versuch, dieses fruchtbare Bild zu verlängern, durch Überschneiden mehrerer fruchtbarer Situationen nach Art der ineinandergreifenden Glieder einer Kette; und dieses Kettenähnliche, die Tendenz zu einer biographischen Kontinuität, der Versuch, durch diese möglichst enge, möglichst kurz bemessene biographische Kontinuität die Unendlichkeit eines Individuum ineffabile auszudrücken, ist das technische Charakteristikum des „Woyzeck".

Nun ist ein physiologisches Drama aber noch kein physiognomisches. Das Physiologische hat alle Möglichkeiten physiologischer Äußerungen; das Physiognomische nur Eine: die Bewegung. Ein Filmbild, d. h. ein Stück bewegten Filmbandes, vermag zwar mehr an Ausdruck in sich zu konzentrieren, es kann, im Lessing'schen Sinn, „fruchtbarer" sein als ein stehendes Bild; doch niemals so fruchtbar, wie eine

Szene aus „Woyzeck". Das aber ist eine bloße Quantitätsfrage: Die Kette muß eben größer sein, die Glieder enger geschmiedet, ja sogar, wie wir gleich sehen werden, unendlich groß und unendlich eng. Aber die Technik der peripherischen Bestimmung einer inneren Situation durch viele äußere (genau gesprochen, durch unendlich viele) ist dieselbe, die Technik des Vorübergleitens an einem festen Punkt schon im Typus des an der Lichtquelle vorübergleitenden Filmbandes gegeben.

Daraus folgt aber, daß nur eine einzige menschliche Charakterform durch den Film voll gestaltet werden könnte: nämlich die passive, durch die Welt affizierte; niemals die selbst die Welt affizierende. Das ist, wie jeder Filmschreiber weiß, buchstäblich wahr: die Aktivität des Filmhelden, ich meine die äußere Aktivität, die nicht nur um ihrer selbst willen oder in usum psychologicum da ist, sondern zugleich eine innere Aktivität bedeutet, bietet einen fast unüberbrückbaren Widerstand. Es gibt keinen Film„helden", im Sinne etwa wie Macbeth ein Held ist; noch eher eine Filmheldin, und zwar deshalb, weil der Frauenpsyche die engere Gebundenheit an vegetative Gesetze des Triebes noch zur Aktivität zugerechnet wird. Der Filmheld ist entweder der geborene Pechvogel, dem auf der Welt jedes Malheur passiert, das einem Menschen überhaupt passieren kann; oder seine tief-innerliche Passivität ist überwunden durch die exzentrische Aktivität des Detektiv- und Abenteurerschunds, der dann der Aktivität um jeden Preis die Figur a priori aufopfert; oder seine Scheinaktivität dient nur einem gewissen psychologischen Impressionismus.

Die Technik des realistischen Filmes — und anders als realistisch könnte das Filmdrama, wie wir gesehen haben, gar nicht sein — wäre also die konstante passive Anwesenheit des Helden vor einer Reihe wechselnder Situationen, durch die er affiziert wird. Illustrativ gesehen:

Fig. 1:
Bühnendrama

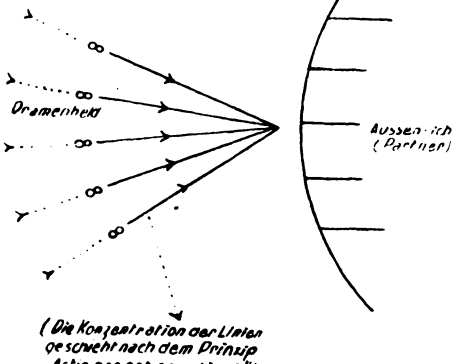
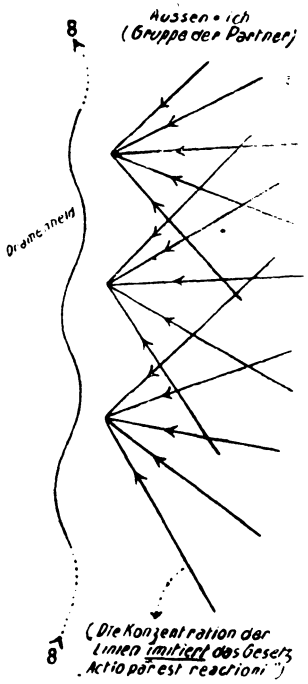


Fig. 2:
Filmdrama



Wir sehen schon an dieser Illustration und könnten geometrisch leicht nachweisen, daß der Filmheld als Figur keinen Anfang und kein Ende hat, während der Dramenheld als Figur zwar scheinbar keinen Anfang, aber doch ein Ende hat, und zwar ein solches, in welchem der unendliche Anfang zusammenläuft, d. h. mitenthalten ist („der Mensch wird, was er ist", sagt der Tragiker Hebbel; dieser Glaube ist die wesentliche Voraussetzung jedes Dramas). Der Filmheld hingegen kommt aus der Unendlichkeit und verliert sich

in der Unendlichkeit. Das heißt: der Sprung aus der zweiten Dimension der Filmleinwand in die volle Realität der allseits umrissenen dreidimensionalen, vollen Körperlichkeit, ist nur in der Unendlichkeit möglich. (Nicht etwa unmöglich.)

Summarisch: das Filmdrama müßte also realistisch sein; doch Realismus im Film ist an eine durchaus undramatische Struktur gebunden. Das „Filmdrama" ist also ein in sich widersprechender Begriff.

Wie es dennoch erreicht wird? Durch eine in sich widersprechende dramaturgische Konstruktion. Eine Art dieser Konstruktion sahen wir schon: den „Just"-Film. Er ist, im Kern, eine künstliche Überkonzentration: so, wie im dramatischen Konfliktpunkt des Sprechdramas nach dem Gesetze „actio par est reactioni" alle jenen ideellen Linien konzentriert werden, deren reaktiver Widerstand durch den Angriff aufgerufen ist, werden hier alle jenen menschlichen Figuren im Konfliktpunkt konzentriert, die einen Widerstand produzieren könnten. Die tragische Prämisse Hebbels: der Mensch wird, was er ist, verwandelt sich in die rein motorische: der menschliche Körper bewegt sich in der Richtung dorthin, von wo aus er durch einen Widerstand magnetisch angezogen wird; ein natürlich ganz falsches Gesetz.

Man bemerkt übrigens, daß dieses Gesetz nur in seiner mehrfachen Anwendung eine dem „Drama" ähnliche Form ergibt, in seiner Singularität höchstens eine dramatische Überraschung. Ebenso, wie die Replik noch kein Drama ist, sondern nur der Konflikt, d. h. die Reaktion eines ganzen Menschen in allen reaktiv angegriffenen Punkten, entsteht etwas Dramenähnliches im Film nicht durch die bloße „juste" Anwesenheit eines Menschen, sondern durch eine künstlich-reaktive Hyperkonzentration von Figuren und mimischen Tatsachen überhaupt. Die dramatische Intensität des Filmdramas trägt also einen wesentlich quantitativen Charakter.

Künstliche Hyperkonzentration — hier haben wir den entscheidenden Begriff[1]. Sie entspricht naturgemäß nicht dem vorübergleitenden Filmband, sondern sie wird durch einen gewaltsamen Eingriff in das Gleit-Prinzip erreicht: durch das Schneiden und Kleben des Negativbandes, das eigentlich nichts weiter ist als die Konzentration mehrerer Filmkontinuitäten an charakteristisch-pointierten Stellen; dann durch den an manchen Schnittstellen eingeklebten Filmtitel. Diese drei mechanischen Eingriffe ermöglichen erst das mechanische Konzentrationsprinzip, indem sie einerseits der notwendigen zentripetalen Bewegung ihre primäre Voraussetzung liefern: die Mehrheit der Angriffspunkte für den zentrischen Stoß, ohne die der Begriff des „Zentripetalen" überhaupt unmöglich wäre: Schneiden und Kleben; und andererseits den zentripetalen Weg durch das gedruckte Wort verkürzen. Die umstehende Illustration möge auch dies erklären (S. 172).

Inwiefern das Schema dieses geschnittenen Filmes zugleich überhaupt der künstlich-dramatischen Hyperkonzentration unserer noch tragisch sein wollenden Zeitseele, der das Tragische doch im Entschwinden ist, entspricht, darüber zu reden, ist hier nicht der Ort[2].

---

[1]) Um zu verstehen, was ich unter „Hyperkonzentration" verstehe, lese man ein sogenanntes „Schicksalsdrama" aus dem Kreise Müllners, Houwalds oder Zacharias Werners. Auch hier ist das „Drama" nur durch Hyperkonzentration erreicht; das Prinzip dieser rein mechanischen Hyperkonzentration ist die abergläubische Setzung von „Unglückstagen", an denen die Personen zum Punkte irgendeines tragischen Konfliktes zusammenfliegen, wie die Motten zum Feuer. (Etwa Müllner, „Der 29. Februar", „Die Schuld"; Werner, „Der 24. Februar"; Houwald, „Der Leuchtturm"). Die überrationale, etwa durch mythische Kräfte bedingte Konzentration realer Figuren auf einem Punkt ist also allerdings vielleicht die Möglichkeit einer Art niederen, doch echten Filmdramas.

[2]) Ich habe übrigens noch einen zweiten, und, wie ich glaube, ziemlich stichhaltigen Grund gefunden, der den Film von jeder

Fig. 3:
Natürlicher Film

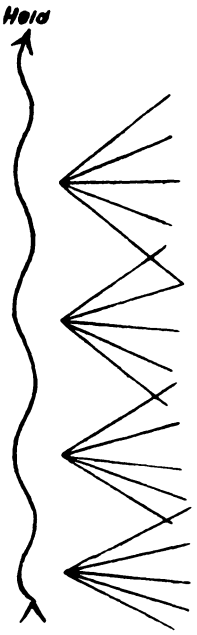
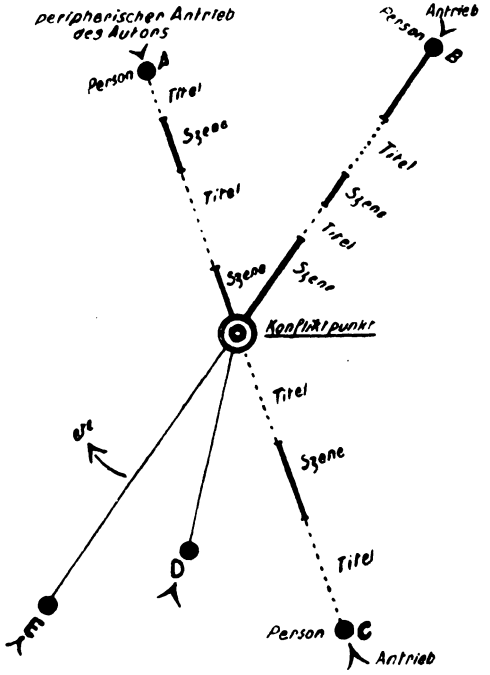


Fig. 4:
Geschnittener Film



(Das geschnittene Filmband ist als zwischen den Linien A, B, C... hin- und herspringend anzunehmen.)

Nur Einer, denke ich, wandelt, vorgreifend dem zeitgeistigen, geschnittenen Film, dem natürlichen Film zu:

dramatischen Möglichkeit abschneidet: Die Menschen im Film können nicht lügen; weder die Lüge als Intrigue noch die Lüge als Opfer ist dem Filmschauspieler möglich. Denn die dramatische Pointe der Lüge ist: daß sich irgendeinmal später die Wahrheit enthüllt. (Ich verwende den Begriff „Lüge" also streng vom Zuschauer her gesehen: Lüge ist, was der Zuschauer glaubt und was sich nachher irgendeinmal als unwahr herausstellt.) Das ist im Film undarstellbar. Der Schauspieler im Film, der lügt, ohne

Carl Mayer; der erste Filmdichter, den das Schicksal der Zukunft vorgeboren hat. Unfähig, Anderes in seinem produktiven Gehirn zu bergen, als Bilder: da er nur in Bildern denkt, zieht instinktiv und mählich sein Geist alle Konsequenzen, die hier abgeleitet wurden. Sein Film ist schon heute fast streng monologisch, im Wesen passiv, („Hintertreppe"), titellos. Sein unbewußtes Ziel der ungeschnittene, ungeklebte Film mit einer ohne Pause kontinuierenden Hauptfigur. Ob er dieses Ziel erreichen wird, bei dem heutigen technischen und wirtschaftlichen Stand der Filmindustrie überhaupt erreichen kann, ist allerdings eine andere Frage.

---

mimisch anzudeuten, daß er lügt, spielt einfach die Wahrheit. Die Pointe der Enthüllung ist im Film keine dramatische Pointe, sondern eine bloße Verwirrung des Zuschauers: denn die enthüllte Wahrheit hat ein geringeres psychisches Gewicht als die vorher optisch aufgefaßte Wahrheit. Der Zuschauer muß sich die enthüllte, die wahre Wahrheit erst mit Hilfe von rationalen Zwangsmitteln einreden. Die Möglichkeit zu lügen erst ist aber sozusagen die dritte seelische Dimension; sie erst macht den inneren Menschen, das alter ego, dreidimensional-körperlich: denn sie ist der polare Punkt des menschlichen Ich-Bewußtsein, der menschlichen Möglichkeit, sich auf sich selbst zu reflektieren, sich durch sich selbst (scheinbar oder wirklich) frei zu bestimmen. Sie ist der höchste, der eigentliche dialektische Repräsentant des inneren Ich-Bewußtseins, jenes Ich-Bewußtseins, das die wesentliche Voraussetzung des tragischen Helden und des Dramas überhaupt ist. Die Enthüllung der Lüge ist die Enthüllung des Menschen als tragisches Wesen: das Drama als „dramatische Pointe". Sie ist dem Film unerreichbar. Von diesem Endpunkte zurückschließend wäre die Unmöglichkeit des „Filmdramas" — wie ich eben auf anderer Basis versucht habe — nochmals zu beweisen.

EINWÄNDE GEGEN CHAPLIN

Er ist unschätzbar; und man hat doch bei jedem Lobeswort, das man ausspricht, das unbestimmte Gefühl, daß man ihn irgendwie überschätzt. Man lacht, aber man lacht sich nicht frei. Man hat nachher im Kopf so ein dummes Gefühl, als habe man verschiedene Spirituosen, die nicht zusammenpassen, durcheinandergetrunken. Woher kommt das?

Er sitzt hinter improvisierter Barrikade. Winkt mit dem weißen Taschentuch: Übergabe. Der große schwarze Feind, sein Partner, nähert sich vertrauensvoll. Da schleudert er ihm ein Gefäß mit Gips ins Gesicht, daß jener zurücktaumelt. Man lacht.

Oder: Er geht an einem Teich vorüber. Sein Feind ist am Ertrinken. Er nähert sich ihm. Er wird ihn retten.

Nein. Er gibt ihm einen freundlichen Fußtritt, geht lächelnd weiter. Man ist entzückt über seine Niedertracht: es ist die Niedertracht dieses Lebens, pessimistisch auf die Spitze getrieben.

Aber er kann's auch andersherum. Er schuftet und wird nachher wegen seiner Faulheit beschimpft. Mit hilflosen, unglücklichen Kinderaugen sitzt er da, ein Symbol des guten, schüchternen, gedrückten Menschen, der sich sein Recht nicht schaffen kann. Man lächelt wieder — jenes Lächeln, bei dem man eigentlich eher Lust zu weinen hätte. Ein anderes Lächeln, als vorhin.

Sein Herumstolpern ist schnell nacheinander das Tolpatschigste und das Boshaft-gelenkigste von der Welt; oft in demselben Bild. Er apelliert fast gleichzeitig an unser Mitleid und an unsere Schadenfreude, an unsere Menschlichkeit und an unsere Unmenschlichkeit.

Man kann vielerlei Gefühle durcheinandermischen, um

eine summarische Gesamtwirkung zu erreichen — aber gerade diese beiden nicht, merkwürdigerweise. Sie wirken gegeneinander; sie verwüsten irgend etwas in unserem Innern — — auch wenn wir im Augenblick himmelweit davon entfernt sind, unserem Gewissen ethische Rechenschaft zu geben.

Eine Art primitiver moralischer Logik lehnt sich unterbewußt gegen dieses Chaos auf, oder vielmehr, sie offenbart es uns erst als Chaos. Man sagt sich: das sind wundervolle Rosinen — — aber in einem verpatzten, ungenießbaren Kuchen. Der Koch hat die Gewürze falsch dosiert, oder weiß der Teufel, was . . . kurz, der Magen ist nachher doch nicht ganz in Ordnung.

Rosinen, Rosinen — da haben wir's. Ich möchte, etwas kühn verkürzt, sagen: Rosinen à tout prix. Die Rosine ist seine Genialität. Genial bis zur Unbegreiflichkeit ist, was ihm in manchen Situationen einfällt. Wenn er sich vor seinen Feinden rettet, indem er eine Badekabine zu einer plastischen Bühne verzaubert, in der er selbst die Plastiken stellt, in Badehosen. Oder wenn er plötzlich einen Zigeunerwagen zum Konzertpodium verwandelt und einen Walzenbruder, sich selbst, zum internationalen Paderewsky, mit dem bescheiden-versierten Lächeln des Triumphgewohnten. Das ist genial.

Seltsame Bildwahrheit: er kann nicht gehen. Er kann nicht einen Fuß vor den andern setzen. Er kommt nicht vorwärts. Sein stärkster Bildeinfall: die rasende Flucht und Verfolgung, bei der weder der Flüchtende noch der Verfolger von der Stelle kommt, etwa auf einer Rolltreppe oder in einer Drehtüre. Er stolpert genial. Er springt genial. Aber gehen — — das kann er nicht.

Was bedeutet das? Er hat geniale Situationen. Einzelne, blitzhaft intuitive, hinreißende Blicke in die Menschennatur. Aber garkeine synthetische Menschenabschätzung. Er kommt nicht von der einen Situation zur andern hinüber.

Die Füße versagen, wenn sie gehen sollen. Es fehlt ihm etwas: nicht nur die äußere Logik (auf die wir pfeifen), sondern eine tiefere Logik des Gemütes, die kausale Kette des Gefühles, der Marschtakt, den das Menschenherz schlägt. Er ist auch hier ein Stolperer. Das ist zuviel des Guten.

Zuviel des Guten . . . er ist ein Wirkungsfanatiker. Fanatismus ist niemals am Ziel, sondern immer schon ein wenig über das Ziel hinaus. Das wirkt nicht weniger unbehaglich, als das Steckenbleiben auf halber Strecke. Nur eben: unbehaglich auf eine andere Art. Humor ist eine heikle Sache: da gilt nur das Ziel.

BIOLOGISCHES ZUR FILM-TECHNIK

Ich glaube, der biologische Kreislauf aller Kunstformen kann im Wesentlichen in drei Stadien zusammengefaßt werden. Erstes Stadium: Handlung, Formfreude, Freude an sich selbst, hemmungslose Expansion: vegetatives Stadium.

Zweites Stadium: dämmernde Ich-Erkenntnis, metaphysische Sicheinfügung ins Weltganze, Hindurchgehen durch sich selbst, Selbstauflösung, Vergeistigung: reflexives (eventuell religiöses) Stadium.

Drittens: Sieg des Weltganzen über das Einzelne, der Idee über die Form, des Geistes über die Materie: ideologisches Stadium.

Aber in diesem Stadium ist schon, nach dem Weltgesetze der Antithese, das erste, das vegetative, wieder mitenthalten, um den Kreislauf von Neuem zu beginnen.

Selbstverständlich steht der Film, als Kunst gesehen, im ersten. Die maßlose Expansion in Groß- und Ausstattungsfilmen bezeichnet dieses Stadium ebenso wie die gegenwärtige wirtschaftliche Form der Produktion und merkantilen Ausbeutung.

Er hat sich also regulär gegen das zweite Stadium hin zu bewegen, wenn eine moralische wie wirtschaftliche Katastrophe vermieden werden soll. Er muß, im kosmischen Sinn, „er selbst werden", ein Individuum mit seinem Widerspruch, das heißt mit der problematischen Unauflöslichkeit seines Daseinssinnes und seines von der Natur gegebenen Platzes im Weltganzen. Er hat, möchte ich sagen, jetzt, gerade jetzt, durch sein menschliches Stadium hindurchzugehen.

Sein Objekt in diesem Stadium kann nur wieder der

Mensch sein, Zoon problematikon, Dasjenige, was sich selbst zu erkennen versucht, sich selbst zu widersprechen vermag, sich selbst — einem rätselhaften biologischen Gesetz folgend — durch sich selbst zersetzen will. Die biologisch gegebene Kunstform des Filmes ist gegenwärtig die realistische — auch die des phantastischen oder phantastisch inszenierten Filmes.

Die technische Ausdrucksform in diesem Stadium kompliziert sich in ganz parallelem Sinne: sie sollte sich nicht in der grenzenlosen Ausnützung ihrer Ausdrucksmöglichkeiten auswirken, sondern im grenzenlosen Widerspruch gegen sie; man könnte mit einer etwas kühnen Metapher sagen: Sie fliegt nicht, wie ein Blatt, mit dem Luftstrom, sondern wie ein Vogel, dem die Luft ja Hemmnis ist, das er zu durchstoßen hat, doch gleichzeitig Stütze der Flügel, ohne die er nie zu fliegen vermöchte. André Gide nennt in dem Vorwort zu seinem „Roi Candaules" dieses problematische Stadium mit einer vielleicht unerlaubten, jedenfalls echt französischen Verkürzung schlechtweg „Klassizismus".

Hier auch meine Bedenken gegen die Mitwirkung der „Literatur" an Filmdingen. Die Literatur seit 1918, im Wesen ideologisch gerichtet, berührt sich auf eine allzugefährliche Weise mit den biologisch tieferliegenden, vegetativen, expansiv-hemmungslosen Sphären des Filmes. Ein Beispiel: die ungeheure Überschätzung des (natürlich überaus talentierten) Clowns Charlie Chaplin gerade in Literaturkreisen; die Unterschätzung des reinen Spielfilmes, des Theaterfilmes. Aber gerade dieser bedeutet die künstlerische Zukunft des Filmes.

SPRECHBÜHNE UND LICHTBILDBÜHNE

BRIEF EINES FILMWESENS AN EIN THEATERWESEN

Geehrter Herr!

Gott weiß es, Sie dürfen einen Film-Menschen nicht fragen, wie er die Beziehung zwischen Sprechbühne und Lichtbildbühne sieht. Wir leiden alle, zumindest die Besseren unter uns, an einem so leidenschaftlichen Hunger nach der Menschenstimme, wie der verschmachtende Salzhungrige, dem man monatelang dieses lebensnotwendige Gewürz in der Speise entzogen hat. Wirklich, wer seine zweihundert Filme jährlich auf dem Buckel hat, dem ist jede Menschenstimme gleich göttlich, die der göttlichen Tetrazzini wie die irgendeines kleinen Schmierenkomödianten; und bei jedem Theaterbesuch wiederholt sich in ihm der Schauer des Kindes, das die Eltern zum erstenmal „mitgenommen" haben. Wir alle, wenn anders wir ehrlich sind, müßten eigentlich sehr grausam über den Film urteilen.

Mit Unrecht, glaube ich. Diese Dinge können und dürfen vorläufig nur historisch, ich meine in einem höheren Sinne „historisch" gefaßt werden. Jeder Kunst steht ihre gewisse eingeborene Gruppe von Ausdrucksmitteln zur Verfügung; und erst wenn Zeit, Übung und natürlich vor allem: der Geist diese zufällige Gruppe von Ausdrucksmitteln zum harmonisch schwingenden Mechanismus gefügt, zum Ausdrucksinstrument höchstmöglicher Akustik und Resonanz modelliert haben, kurz gesagt, erst wenn die Kunstart zum erstenmal ihre besondere generelle Ausdrucksmöglichkeit gefunden hat, dann erst darf man zum

erstenmal mit den Nerven kritisieren. Das ist nun im Film noch nicht der Fall.

Ich glaube, es gibt in jeder Kunst vor der eigentlichen Kunstepoche eine handwerkliche Epoche, in der die Kunstwirkung sozusagen nur nebenher und zufällig entsteht. Das Objekt einer Kunstart in jenem vorkünstlerischen Stadium ist der Mensch, ganz ausschließlich der Mensch, oder, ganz genau gesagt: das verworrene, abenteuerliche, gefahrvolle Tappen nach jenem ganz feinen, heiklen Konstruktionsgesetz, nach dem jenes spezielle, neue Instrument den Menschen seine Seele am vollkommensten ausschwingen ließe.

Gewiß, diese Arbeit ist niemals wirklich vollendet; und doch gibt es Punkte, Entwicklungspunkte, in denen sozusagen die ephemeren Ausdrucksmöglichkeiten einer Kunstgattung am Objekt Mensch erschöpft sind, erschöpft für einen Augenblick, für jene Entwicklungsminute, in der der Geist dieses Instrument schon erschöpft und noch nicht erneut, umgebildet, konstruktiv fortgeführt hat. Nun denn: diesen kritischen Punkt gibt es in der Filmkunst noch nicht ein einziges Mal, und das halte ich für das entscheidende Moment, warum man den Film unter den Begriff „Kunst" überhaupt noch nicht subsummieren darf.

Denn die Kunst, jede Kunst, gehört dem schöpferischen Individuum; das handwerkliche Vorstadium der Kunst gehört der Werkstatt, der Zusammenarbeit, der Anonymität. Ich möchte sagen, die Gesamtheit aller Ausdrucksbedürftigen, nicht ganz Ausgesprochenen, also annähernd die ganze Menschheit, arbeitet, in einer jeden Kunstgattung, am Bau des Instrumentes, und reicht dem schöpferischen Individuum erst das fertige Instrument hin. Das primitive, unfertige Instrument gehört den (im künstlerischen Sinne) Unfertigen; die ihr eigenes Erklingen suchen, sind magisch zu ihm hingezogen.

Im Filme haben wir noch jene hohe Labilität des Urheberbegriffes, die dieses Vorstadium charakteristisch be-

zeichnet. Der Manuskriptschreiber mündet unmittelbar in den Regisseur, dieser in den Darsteller, der Darsteller ins Publikum; es gibt kein Hier und Dort zwischen ihnen; Mitspieler, Regisseur, Dichter ist unbegrenzt jedermann; denn auch diese drei, Autor, Regisseur, Darsteller, sind noch nicht schöpferisch im geistigen Sinne, sie sind nur der intelligentere oder minder intelligente, geschmackvollere oder minder geschmackvolle Exponent jener ganz breiten, unbewußt nach Ausdruck ringenden Masse, die wir als den eigentlichen Hersteller, Autor, Regisseur des Filmes zu bezeichnen haben. Daher der ungeheure Zudrang zum Film, als wäre keine Grenze zwischen Talent und Untalent, Darstellungsgabe und Unfähigkeit zu überspringen.

Scheuen wir uns nicht, das etwas kühne Wort auszusprechen: der Film ist im Stadium des Volksliedes. Noch der Detektivfilm, noch der Abenteurerfilm, noch der pornographische; und vielleicht gerade sie. Daß uns der Klang schrill und roh ist, dafür müssen wir die Zeit anklagen. Dürfen auch nicht vergessen, wie den verfeinertesten Menschen anderer Zeiten, etwa einem Friedrich dem Großen, einem Voltaire, ja einem Shakespeare, der Gesang des Kleinbürgers, des Bauern, des Handwerkers in den Ohren klang. Unsere Ohren hören nicht historisch, unsere Augen sehen nicht, und unsere Nerven schwingen nicht historisch. Sonst wüßten wir, daß diese Unzufriedenheit, dieses Gefühl der inneren Unausgefülltheit, dieser Hunger nach dem Etwasmehr an Ausdruck vor dem abrollenden Film ein höchst produktives, höchst zukunftsvolles Gefühl ist.

Hier sehen Sie, durch welche ungeheuren Abgründe der Film von der Bühne, vom Bühnendrama getrennt ist. Im Drama ist schon der Kosmos ausgedrückt, der kosmische Kampf Aller gegen Alle ist sein Produktives. Scharf und wohlbegrenzt steht der dramatische Dichter gegen den Regisseur, der Regisseur gegen das Publikum, mit Auflehnung und Bezwingung des Individuums gegen und durch das

Individuum. Der Film kennt noch nicht das produktive Individuum, das kämpft, siegt, bezwungen wird, dies alles zugleich; seine historische Konstellation ist die vorkosmische, die mechanische, die handwerkliche, wenn auch einfallsreiche, die Zusammenarbeit. Wo er entwicklungstechnisch tief eingreifen wird, das wird das Buch sein, das gedruckte Buch. Und wo er auf die Sprechbühne eingewirkt hat, dort sehe ich, ich kann mir nicht helfen, nichts mehr als den gierigen Nervenhunger von dramatischen Sensationssnobs.

Die Vollendung des Werkes ist nur als seelischer Massenausbruch vorstellbar, der die mechanische Kooperation mit einem Schlage zur organischen umzaubert: durch mystische Geburt einer Massenseele, einer geistig schöpferischen, nicht mehr bloß schaffenden.

Vielleicht wäre eine ungeheure internationalistische Revolution, vielleicht die erwartete und ausgebliebene Weltrevolution es gewesen, die dem Film, diesem internationalen Ausdrucksinstrument kat' exochen, den Rausch der neugebornen, zeitgeborenen Kunst beigebracht hätte. Wir wissen es nicht. Doch jedenfalls: unsere literarischen Lenins haben auch hier versagt; wie in der Politik.

BERICHTIGUNG

S. 105, Zeile 5 von unten: statt Tristan Bernard
Claude Bernard.

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt