

KLAUS VOGEL

ZAUBERHAFTES DENKEN

Annäherungen an
Max Kommerell

Anhang



BÜCHNER

Anhang Kommerell-Texte zur Publikation

Klaus Vogel

Zauberhaftes Denken

Annäherungen an Max Kommerell

ISBN (Print) 978-3-96317-132-1

ISBN (ePDF) 978-3-96317-648-7

Copyright © 2019 BÜCHNER-Verlag eG, Marburg

Bildnachweis: Max Kommerell im Sommer 1938

© DLA-Marbach, der Fotograf ist unbekannt

Literaturquellen der hier versammelten Texte von Max Kommerell:

1. Faust Zweiter Teil. Zum Verständnis der Form
(Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 5. Auflage 1962, S. 9–75).
2. Hölderlin-Gedenkrede (1943)
(Hölderlin-Gesellschaft [Hrsg.]: Hölderlin-Jahrbuch 15 (1967/68), Tübingen, Hölderlin-Gesellschaft, S. 240–255).
3. Dame Dichterin
(Kommerell, Max: Dichterische Welterfahrung. Essays, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1952, S. 83–109).
4. Schiller als Psychologe
(Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 5. Auflage 1962, S. 175–243).
5. Schiller als Gestalter des handelnden Menschen
(Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe, Schiller, Kleist, Hölderlin, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 5. Auflage 1962, S. 132–175).



BÜCHNER-VERLAG

Wissenschaft und Kultur

FAUST ZWEITER TEIL. ZUM VERSTÄNDNIS DER FORM

aus Max Kommerell: *Geist und Buchstabe der Dichtung*

Was sich Goethe beim Zweiten Faust im ganzen und einzelnen gedacht haben mag, getrauen sich die folgenden Zeilen nicht zu ermitteln. Sie teilen die Wirkung dieses Gedichts auf einen jetzt lebenden Menschen mit. Jeder Zug an einem Werk ist angewiesen auf Bedingungen des Deutens, die sich in irgendeinem Lebenden erfüllen. Das wachsende Kunstverständnis ist die Geschichte solcher Wirkungen auf Einsichtige. Ihrer keine ist ausschließend, jede wesentlich, wenn auch in Abständen. Ist ein Werk als Dichtung symbolisch, als Urkunde aufregend, so ergänzt sich seine Wirkung Jahr um Jahr und Mensch um Mensch. Wer selbst Vergleichbares erfuhr, überlieferte anderen einen Schlüssel. Das Werk ist unerschöpflich. Es verwandelt sich mit den Zeiten, unabhängig von dem, was es im Bewußtsein des Dichters war. Und da sein Sinn es selber ist, wird es nie zu Ende begriffen sein. Zweifel an der Deutbarkeit des Zweiten Faust vertreibt Goethe keineswegs, wenn er sich in fast neckenden Äußerungen dem fragenden Eckermann entzieht. Sehr vieles ist deutbar, und nur auf eine Weise. Anderes reizt zum Deuten, bleibt aber mehrdeutig. Wieder anderes spielt mit sich selber in der Unbedürftigkeit der dichterischen Bilder und in der Flucht der Beziehungen; es ist sinnig, doch hat es keinen Sinn.

Eine Dichtung für den Dichter?

Als postum setzt sich der Zweite Teil dem Ersten entgegen. Die Menschen mögen sehen, wie sie damit gebaren, war Goethes Gedanke. Sein Zeitalter oder auch nur die Hellsten aufzuregen, lag wohl fern. Er ist Vermächtnis

und bleibt dabei Hauseigentum. Vermächtnis, sofern er Goethes Existenz in summa enthält; nicht, als ob es führe, in eine Zukunft deute. Goethe schuf ihn am Ende seines körperlichen Lebens, das heißt auf der Stufe höchster Bewußtheit. Er selbst außer ihm noch einmal: als Welt. Die Perspektive dieser Welt erlaubt uns den Rückschluß auf das Organ, ein zur vollkommensten Übung ausgebildetes Organ des Weltbegreifens; auf das Wie seines Beziehens und Aneignens, und endlich auf die sehr lange Arbeit eines begünstigten Menschen an sich selbst, deren Ergebnis Abstand und Verweltlichung war.

Der Gehalt ist freilich die Welt, aber wie das Kleinste in ihr gesagt und geschehen ist, das führt zurück auf den despotischen Geschmack dieses einen Greisen. Die Kunst wird hier eine nur auf solcher Stufe vollziehbare, nur auf ihr begreifliche Leistung; selbst an ein geschultes Gefühl knüpft wenig an. Unter denen, die von dem ernsten Werk des Goethischen Alters überhaupt nicht angesprochen werden, befanden und befinden sich Menschen höchster Kultur. Im Umfang des Gesehenen überliefert er sein Sehen. Dafür wird alles Zeichen, ein Alphabet, das an sich auch für andere lesbar wäre, wenn sie nur zu einer gleichen Geistigkeit des Sehens gelangten. Aber wenn sich je eine goethische Rasse in anderen strebsam andeutete, so ist sie seit langem ausgestorben, und der Horizont, den er um sich zog, bleibt vorläufig infolge der mangelnden geistigen Familie privat.

Altersstil

Die Sprache ist hier ein Standesprivileg, auf Abkunft und Erfahrung pochend, wie für einen Klub alter und gescheiter Weltleute gemacht, distanzenreich, den Inhalt vielfach bedingend, durchaus ironisch, in der seltenen Begeisterung noch leicht zeremoniös, voll Voraussetzungen, ein System des Verkürzens, das Bestimmteste als das Allgemeinste gebend, von scharfer Sinnlichkeit des Abstrakten. Es ist die Sprache einer Person, die sich selbst als einen Stand fühlt. Eine Sprache, die vieles mit dem Sprichwort teilt, weil sie gern den Fall aller Fälle erfaßt, und die, als Gegenstück volkstümlicher Erfahrung, ein »on dit« der größten Weltkenntnis in Umlauf setzt,

so daß sie sich in manchen Zuspitzungen den Bonmots eines Talleyrand vergleichen darf. Worin liegt aber ihr Dichterisches? Im Stil der Person, die keineswegs zurücktritt, sondern mit Bewußtsein und Behagen jede Aussage stempelt und aus der öffentlichen Grammatik eine Art Grammatik des Hauses macht; und in der Abseignung des Gefühls, das ganz Geist geworden und durchaus über sich wissend, in der Gehaltenheit des Greisenalters sich so erschüttert offenbart als je. Die Sprache bequemt sich einem Denken, das gern alles unter Lebensregeln und gleichartige Verläufe einordnet und das Scheinfreie wiederkehren sieht in der Beharrlichkeit menschlicher Dinge. Diese Allgemeinheit webt sich der Schilderung ein, ohne das einzelne aufzuheben; steht vielmehr als kristallenes Licht über ihm und verschärft die Kontur, so daß wir es aus großer Ferne dicht an uns herangerückt glauben.

Es ist der Gewinn dieser mit höchster Denkkraft verwalteten Erfahrung, immer superior zu bleiben. So nennt Goethe eine Sache nur im Behagen des Zynismus unmittelbar, sonst deutet er an und umspielt: worin ein gewöhnlicher Geschmack vielleicht etwas Vages beanstanden und das sicherste Tastgefühl verkennen möchte. Aber die Allgemeinheit der Aussage ist nach der Übung in jeder Wissenschaft und Lebenskundschaft etwas anderes als vor dieser Übung; sie ist Auszug des Realismus in solcher Dichte, daß man die Herkunft nicht leicht bemerkt. Dazu kommt noch eine Art Phantasieren über die Wirklichkeit, das eigentlich nicht die Variationen zu einem Thema, sondern das Thema zu Variationen spielt. Es erfindet mit scheinbarer Willkür nicht Seiendes, aber Denkbare. So wie nur Goethe es darf: manchmal ist es, als würden die Herrschgewalten des Seins, die sich im Leben nur verstellterweise zu erkennen geben, im unbefangenen Spiel mit sich selbst belauscht.

Alter

Nennt man »Alter« etwas, was jedem alten Mann zukommt, so darf nicht vergessen werden: es gibt sehr wenig große Altersdichtung. Wenn schon ein Dichter einmal sehr alt wird, so reicht meist seine Lebensverliebtheit nicht mehr aus. Wenn sonst die Erfahrung des Alters mit Rückbildungen bezahlt

wird, erscheinen in unserem Fall alle Talente und Eigenschaften zwar greisenmäßig verändert, aber vollkommen frisch und untereinander bündnisfähig. Alter heißt bei Goethe: gesteigerte Erinnerung. Seine Altersmomente sind jeder befangenen Dumpfheit ledig, begreifen sich selbst und alles ihnen Vergleichbare, so daß sie Verdichtungen des Lebens sind. Durchblicke, Reichenbildungen sind kennzeichnend. Oft hat die vergleichende Erinnerung den Reiz einer Gefahr. Die erinnerten Lebensfristen sind so lang wie kaum bei einem Menschen sonst, die Kerben zwischen ihnen so tief, daß sie eigene Lebensläufe zu begrenzen scheinen, und ein vielmals Verwandelter blickt, im Genuß seiner Gleichheit mit sich selbst, auf seine Verwandlungen zurück. Dies bewirkt zusammen, daß das Allgemeine dieser Altersstufe doch wieder ein kaum vergleichbarer Einzelfall wird. Goethe erlebt mit der Weisheit des tausendsten Males und mit der Ergriffenheit des ersten Males. Wie ihm dies gelingt, ist sein Geheimnis.

Hat aber ein Mensch ein Geheimnis, so ist dies der stärkste und dauerhafteste Charme, den er ausüben kann. Uns fesselt keineswegs nur das Ähnliche, und je mehr Hieroglyphe, desto beharrlicher das Deutenwollen. Der Dichter ist die »fiera racional«, wie Calderon sagt, und die erbarmungslose Beschäftigung mit ihm ist eher Neugier als innere Verwandtschaft. So nötigt der Zweite Faust fort und fort die Menschheit, über ihn zu grübeln, obwohl er die ohnehin fragwürdige Formel vom allgemein menschlichen Goethe zum Spott macht und als Ganzes wohl das ungeheuerlichste Corpus der dramatischen Literatur ist. Goethe übt die Vorsicht, ihn inkommensurabel für den Verstand zu nennen.

Verhältnis der beiden Teile untereinander

Goethe wundert sich, daß die von ihm angeregten Fortsetzer seines Themas nicht auf den Gedanken kamen, »man müsse bei der Bearbeitung eines Zweiten Teils sich notwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre durchaus erheben und einen solchen Mann, in höheren Regionen, durch würdigere Verhältnisse durchführen« (Zweiter Entwurf zur Ankündigung).

In einer Skizze des Ganzen sind die beiden Teile unterschieden, aber gegen den Abschluß zusammengetan. Der Erste Teil sei Lebensgenuß der Person von außen gesehen, in der Dumpfheit. Der zweite Teil Tatengenuß nach außen und Genuß mit Bewußtsein. Das Ende sei Schöpfungsgenuß von innen. Das Wort »Person« ist bedeutend. »Von außen gesehen« heißt: daß der Wechsel innerer Zustände als Begebenheit entwickelt wird. »Nach außen« heißt: daß die innere Kraft sich auf die Welt wirft. Größere Bewußtheit bezeichnet den Helden, aber auch den Dichter des Zweiten Teils.

Man kann dem Gegensatz verschieden beikommen; immer aber bleibt der Zweite Teil ein Ganzes, der äußerlich durch Handlung und Helden mit dem Ersten zusammenhält, aber durch die Eigenart des dramatischen Lebens streng von ihm geschieden ist. Der Einschnitt im Ersten Teil ist die Verjüngung Fausts. Vor ihr ist das Schicksal geisterhaft inwendig, hernach Begebenheit. Aber ein Gesetz hält das Getrennte zusammen: nämlich die Wiedergabe alles Lebens im bewegten Ich. Die Leiter der Erschütterungen vom Gottgefühl zum zernichteten Menschengefühl wird von einem Mann durchmessen, der in seinem Zimmer bleibt. Das Wirkliche dieses Auftritts, Geister, magische Figuren, Glockengeläut, ist wirklich durch das antwortende Ich. Ebenso weiterhin, wo freilich nach dem Gesetz der bildschaffenden Liebe nicht mehr Faust, sondern Gretchen das reflektierende Ich der lyrischen Szene ist. Zwar ist die Vielfalt der aufgegriffenen Formen groß: Magierspiel, Geister- und Puppentheater, Singspiel, literarische Satire und Mysterium, Posse, dramatisches Genrebild, Disputation, philosophischer Monolog, dramatisierte Hymne, Lyrik und Volkslied neben Ansätzen zu modernstem, bürgerlich-psychologischem Drama; aber der Reiz des Ganzen ist doch, daß all diese Zeiten und Lagen dem Herzen gehören, das sich in die Weite des Geisterreichs hinaus und in die Enge der Mädchenkammer hinein und in die Dumpfsinnigkeit der alten Stadt zurück wünscht. Weite und Enge ist, wo das Herz weit und eng ist, ob von Gott, von Liebe, von Makrokosmos die Rede ist.

Wenn im Ersten Teil alle Sprache die Antwort des Herzens auf die Begebenheit ist, so bleibt im Zweiten Teil das Innere fast unausgesprochen. Gegenstände und Umgehungen bedeuten für sich selbst viel mehr. Der Hof,

die Staatsämter, das große Spiel der Kriege und Umwälzungen, die Antike und ihre schönste Frau sind nicht bloß größer und wichtiger als die Räume und Gesichter des Ersten Teils; sondern es soll dort nichts durch sich selbst groß sein – hier ist der Umfang der Welt hergestellt. Was man aber erwarten sollte: zu sehen, wie Faust selbst durch jedes neue Pensum Welt verändert wird, das bleibt aus.

So wäre, um eine robuste Unterscheidung beiläufig zu brauchen, im Ersten Teil mehr das Leben der Seele, im Zweiten das Tun des Geistes behandelt. Die Seele hat keinen Gegenstand; sie erfährt alles von innen, indem sie sich gleichsetzt. Der Geist hat einen Gegenstand, zu dem er den Abstand des Schauens einnimmt. Er läßt ihn im eigenen Gesetz bestehen und wird ihm durch vertiefte Betrachtung gewachsen.

Damit hängt die andere Art der Symbolbildung zusammen. Die Magie ist, vom Dichter so widerstrebend wie vom Helden, als Thema in den Zweiten Teil übernommen. Im Ersten wurde sie naiver behandelt. Im Zweiten Teil ist die Magie nicht mehr wörtlich, sie muß der Aufklärung Rede stehen. Auch den Geisterpersonen läßt der Erste Teil ihr Element, den Aberglauben. Die Seele lernt nicht so schnell wie der Geist. Ihr wird noch immer süß und bang bei den Vorstellungen gewesener Menschen; der Geist aber zwingt das Altertümliche, sich einem reiferen Sinne zu bequemen. Den Erdgeist fragen wir vielleicht: Wer bist du? Die drei Gewaltigen fragen wir: Inwiefern seid Ihr wirklich? (»Und allegorisch wie die Lumpe sind ...«) Homunculus und Euphorion sind Personifikationen, die der mythenbildenden Einsicht entspringen und ihresgleichen nicht im Ersten Teil haben.

Der Held selbst und sein teuflischer Partner sind auch nicht mehr, was sie waren. Im Ersten Teil war Faust zu zwei Dingen da. In der großen, symbolfindenden Eingebung, die dann zur Erdgeist-Szene führte, ist Faust das ideale Subjekt für das umfassendste Erlebnis des jungen Goethe, nämlich für den Versuch der Seele, Mitte des Unendlichen zu werden, und das Scheitern dieses Versuchs. Eine Tragödie, die mit den Worten »Und nicht einmal dir« endet. Nachher ist er das ideale Subjekt eines Lebenslaufs, das durch die Schule der Gefühle es selbst wird und ein eigenes Schicksal hat. Im Zweiten Teil ist es in diesem Sinne gar nicht vorhanden. Statt seiner ein belebter

Mittelpunkt, heftig wechselnd zwischen Tun und Betrachten; ein Organ und eine Funktion. Der Geist erfüllt seine Aufgabe, auf dem Weg über die Welt gesteigert in sich selbst zurückzukehren. Desgleichen verändert sich Mephisto. Nur in der dämonischen Burleske, wo ihm die hohe Seele weggepascht wird, ist er noch ungefähr der alte. Sie ist nicht in den letzten Lebensjahren Goethes gedichtet. Sonst aber ist der Teufel herabgekommen. Er strotzte in der Pracht der Hölle, fleischlich kraß, seelenräuberisch und lästernd; gescheit und dumm, wie der Teufel sein muß, geglaubt und an sich glaubend in der Einfalt der Legende. Im Zweiten Teil ist er fast zu wissend, um noch zu sein, und es freut ihn, mit der Überschärfe seiner Glossen alles was geschieht in ein eitles Bilderspiel, das der Geist mit sich selbst spielt, zurückzuübersetzen. Er peroriert über alte und neue Götter, über das Wesen der Musik, über Erfahrung und das Absolute, über Nord und Süd und geschichtliche Wendepunkte, über Neptunismus und Vulkanismus. Er ist eine Denkform und wenig mehr. Alles ist allgemein, während einst dem Herzen alles nur einmal geschah.

Wie behandeln beide Teile das Thema: Schicksal der Seele Fausts? Verißt man das Vorspiel im Himmel und die kurze Magustragödie, so erlebt das junggeglühte Männlein des Ersten Teils nicht viel mehr als eine Jugendgeschichte goethischer Art: es lernt die Liebe kennen und wird schuldig. Der Zweite Teil scheint notwendig, um die Wette Gottes mit dem Teufel, um die Wette des Teufels mit Faust wieder aufzunehmen. Aber er tut es nicht. Faust genießt in einem gedankenreichen Prolog gewissermaßen die Wirkungen eines zweiten Verjüngungstranks und durchmißt hierauf mehrere Daseinskreise. Weder ist er des Teufels, noch Gottes; hin und wieder wird ein wenig gezaubert; ob ihm dies gut oder übel bekommt, bleibt beiseite. Natürlich hat es Goethe nicht etwa vergessen. Wenn ihn als Dichter beider Teile Anfang und Ende so wenig fesseln, und um so mehr die weltlichen Mittel, so ist dies ein Hinweis. Einmal muß der Kampf ausgetragen werden. So ist der Fünfte Akt der Abschluß eines, wenn man so sagen darf, idealen und latenten Dritten Teils, der das sonst weltlich abgehandelte Thema metaphysisch abhandelt. Der Prolog im Himmel setzte Gott und Teufel verblüffend derb in einer Art himmlischem Haushalt gegeneinander, und der ein-

fache Menschensinn findet sich ohne Mühe im sonderbarsten Zwiesgespräch zurecht. Am Schluß des Fünften Aktes ist eine höchst verästelte christliche Legendenbildung aufgenommen und durch Goethes eigene Mysterien mit fast unendlicher Deutbarkeit begabt. Ferner tritt neben die christlich bezeichnete Metaphysik eine naturphilosophische im Zweiten Akt. Beide zu verknüpfen bedarf es besonderer Kunst. Wenn im Erdgeist-Monolog von Selbstaufgabe die Rede war, ginge es hier nur um Selbstbehauptung – wäre nicht der letzte, beides sonderbar mischende Schluß!

Das Weltspiel ohne Charaktere

Faust ist für Goethe die Gelegenheit, symbolisch zu existieren. So konnte diesem Stück kein durchgängiger Gehalt aufgedrängt werden; es bleibt dehnbar für alles, was jeweils die Zustände Goethes bedingt, und kann auch das A und O seines Lebens, nicht nur die Buchstaben dazwischen enthalten. Und ist nicht Goethe wiederum für die Welt eine Gelegenheit, in ihm symbolisch zu existieren – wodurch eine Deckung seltenster Art zwischen Goethe und Faust erreicht wäre? Der Begriff des Zauberers ist auf Goethe, dann auf den modernen Menschen, dann auf den Menschen überhaupt auszudehnen. Da liebt sich die Magie beinah auf. Wenn Faust der Magier ist, so muß er ein Spiegel dessen sein, was Goethe, der nicht-magische Mensch, von sich abtat! Und ferner, da Magie eine altertümliche Lebensordnung der Menschheit ist – müßte dann Faust, um der neuere Mensch zu sein, diese nicht abstreifen? Und er tut es ja auch im Fünften Akt, wo er denn der sich eben von Magie lösende, noch nicht ganz gelöste Mensch in einem geschichtlichen Wendepunkt scheint – einen Augenblick lang scheint. So verstrickt man sich, wenn man das magische Thema wörtlich nimmt. Goethe hat sich die Magie zurechtgelegt. Größe und Gefahr des ganzen Werkes ist, die Legende zu vergeistigen.

Wenn Faust nicht Goethe ist, ist dann der Held dieses Zweiten Teils der Mensch überhaupt, in ewiger Wiederkehr der menschlichen Züge? Schwierlich, denn der Mensch verführt zwar gern ein Gretchen, geht aber selten zu

den Müttern oder vermählt sich selten mit dem schönsten Schatten des Altertums. Auch ist Faust nicht der Übermensch, obwohl der Einsatz des Urfaust es nahelegen könnte. Er hat kein geschichtlich-mythisches Amt gleich Prometheus oder Cäsar. Zwar hat die Menschheit die Gestalt des Zauberers nie ganz verloren, aber dieser tat nie geschichtlich Großes. Sein Unterfangen an sich ist ungeheuer, das genügt. Und wo Faust zum Mann der Tat wird, als Kolonist, bleibt er geschichtlich unscheinbar. Sein Tun ist groß, nicht seine Tat.

Das menschliche Innere bedeutet für Goethe viel oder wenig, je nach dem Gegenstand, auf den es sich bezieht. Wenn es seinen Sinn von der Natur aus erfüllt, betätigt es sich als das vollkommenste Organ der Weltaufnahme. So in Wilhelm Meister, der als Person dürftig bleibt. Ihm ist Faust vergleichbar. Wilhelm lernt die Welt stufenweise: die Welt als Gesellschaft, in der das Ich schließlich seinen Platz und sein Verhalten findet. Das genügt nicht für Faust. Da tun sich hinter dem bedingten geselligen Leben die ewigen Mächte und das ewige Rätsel hervor, die Dichtung steht dem Unbedingten Rede. Nur fragt Goethe nicht: Wie hängt der Mensch in diesem gegebenen All, sondern: Wie stellt er sich hinein? Es ist die Härte dieser Dichtung, daß sie statt einer gegebenen letzten Antwort oder statt einer um Erlösung ringenden letzten Frage dem Menschen vorläufig die Selbsthilfe empfiehlt; nicht bloß in dem Sinn, daß man sich in der Welt kräftig tummle; Selbsthilfe auch vor Gott, Sorge und Tod. Wie weit der Abschluß des Ganzen dieser götterlos, fast ruchlos tätigen Selbsthilfe der Perron entgegenkommt mit der helfenden Liebe, bleibt vorsichtig offen, und es wird immer wieder für einen Menschen oder ein Zeitalter verräterisch sein, ob man auslegend mehr das eine oder das andere hervorhebt.

Die Leistung der Person im Haushalt der Natur

Wird Faust im Unterschied zu Wilhelm Meister vor das Grenzenlose gestellt, so erscheint dadurch auch das Begrenzte anders. Es wird perspektivisch. Die Verkürzungslinien der gezeigten Bilder laufen auf einen Punkt zu, der außerhalb dieser Bilder liegt. Einen solchen Fluchtpunkt bezeichnet die

Rede vom farbigen Abglanz. Aber auch wer bloß die Mummenschanz mit Verständnis läse, würde merken, daß hier nichts sich selber meint. Noch anderes unterscheidet den Faust von Wilhelm Meister: hier handelt das Ich nur zurück, es gliedert sich dem Verband ein; dort gestaltet es die Welt, es ist ganz als schaffend aufgefaßt, sogar als einsam. Es gibt zu denken, daß wir dennoch im Meister von den Zuständen dieses Ich genau, im Faust fast gar nicht unterrichtet werden. Aber wenn das Ich sich mit der Kraft mehrerer Welten gesättigt hat, verläßt es die weltliche Seinsform; das Tun (als Kolonisation) bereitet die Rückkehr des Ich in sich selber vor. Ob der Tod auf heidnische oder christliche Weise bewältigt wird – am Schluß des Dritten wie am Schluß des Fünften Aktes geht der stumme Kampf um die Behauptung der Person. Wenn dann Faust tot ist, aber seine Entelechie unversehrt, ja begünstigt weiterwebt in der letzten Szene, sprachlos, nicht tatlos, so könnte dies ein Wink sein, wer eigentlich der Held ist: nicht eine Person, sondern *die* Person – die Person als ein sich selbst schaffendes, den Stoff körperlich wie sittlich organisierendes, kleinere Lebensmittel unterjochendes Prinzip des menschlichen Seins; die oberste Formkraft, über welche die Natur verfügt; die Person als Leistung in ihrem Haushalt. Wie die Wasser sich drehen in der Nähe eines großen, sie einstrudelnden Fischrachens, so ist um sie herum das Weltleben nicht nur in seiner eigenen Bewegtheit gezeigt. Die Welt ist Nährstoff der Entelechie. Zwar ist Faust kein Welteroberer, sondern bloß ein Deichhauptmann, ja seine Deiche sind sogar Trug. Trotzdem wird die Gewalt der Entelechie an einer gewaltigen Entelechie gezeigt. Groß, herrschaftlich muß dasjenige sein, dessen Nahrung solche Welten sind, aber, wie immer vertreten, schon als Prinzip ist es ehrwürdig, denn alles Dasein individualisiert sich. Darum hat es hohe Vorrechte und kann nicht leicht zur Rechenschaft gezogen werden. Und was ist Magie? Steigerung, Beschleunigung dieses Weltverbrauchs, welcher der Ernährungsprozeß der Selbstheit ist. Das Wesen dieses Selbst ist Gefräßigkeit. Darum muß es schuldig werden in einem mehr geschäftlichen als sittlichen Sinn. Denn die Prinzipien der Natur, deren eines die Person ist, sind schamlos und wirken außerhalb des Sittlichen. Die Weltvernutzung bezahlt man schließlich mit der Abnutzung der »noble machine«. Der

Tod wird deutlicher: zwar ist nur ein Tod, aber auch ihn erschafft sich der Mensch immer wieder, indem er ihm ein Bild gibt.

Wer ist Mephistopheles?

Ist Faust die Person, so ist Mephisto das Nein zu diesem Prinzip, obschon ihn die Person nicht entbehren kann. In der Umwandlung Mephistos aus dem Urbösen zu einem bloß entgliedernden Prinzip kommt die Daseinsübersicht der Aufklärung zu Wort. Die Natur ist Lebensgewalt und Todesgewalt. Allem Schaffen wirkt Vernichtendes entgegen, woran das Schaffende in Unterscheidung sich erkennt, in Gefahr belebt, in Teilvernichtung wiederherstellt. Die Ironie Fausts gegen Mephisto ist gelassen, die Mephistos gegen Faust todfeindlich, was dem von Gott uranfänglich abgewogenen Kraftverhältnis der Parteien entspricht. Dreimal ist Mephisto auf den Begriff gebracht: durch Gott im Prolog, durch sich selbst im Ersten Teil, durch die Sphinx im Zweiten Teil. Mephisto muß als Teufel schaffen, er ist dem Menschen beigegeben, damit seine Tätigkeit nicht erschlafe. Er ist ferner der Geist der Verneinung, der das Sein überhaupt vernichten will, es für vernichtenswert hält, aber einen Zweifel nicht los wird, ob es auch wirklich vernichtbar sei. Endlich löst sich die Scharade, als welche Mephisto bezeichnet wird, dahin auf, daß er dem Frommen ein Plastron sei, asketisch zu rapieren, dem Bösen Kumpan der Tollheit, beidemal aber der Hofnarr Gottes. Drei Bestimmungen, die sich genau decken.

Es erinnert an Leibniz, wenn das Böse im großen Haushalt gerechtfertigt wird. Gott setzt den Teufel; nicht sich selbst, aber dem Leben zur Belebung. Damit Farbe sei, bedarf es der Mithilfe des Finsteren. Immer neu muß Mephisto den nur für ihn, nicht im höheren Plan sinnlosen Ansturm gegen die Baugewalten der Natur beginnen. Im ganzen umsonst; doch gibt es Baufälligkeiten der Monade. Vernichten kann er keine, aber eine schwache kann er sich selbst entfremden, sie zur Hörigkeit unter Stärkeres entführen durch den Tod. Entgliederung ist sein Amt. Goethe hat ihm viel entzogen. »Der alte Tod verlor die rasche Kraft.« Früher konnte er mehr. Früher – das heißt

in einem anderen Weltbild. Mephisto ist die geistig begriffene Todesgewalt. Er hat es auch mit der Magie zu tun. Dann ist die Rückwirkung der magischen Mittel auf den, der sie anwendet, sein Vorteil und seine Aussicht. Dies bleibt gleich wahr, ob man es sich geisterhaft oder natürlich vorstellt. Entweder so: Jede Forderung ruft eine Gegenforderung hervor. In hastiger Verzehr hauste der Magier auf die Schätze der einzelnen Lebensbereiche ein. Die Verwalter dieser Bereiche haben an ihn eine Forderung, die er nicht mehr anders bezahlen kann als ein Zahlungsunfähiger, der in den Schuld-turm wandert: nämlich mit sich. Oder so: Je mehr Stoff zur Ernährung der Person verbraucht wurde, desto mehr fällt von ihr an den Tod zurück, da Stoff vorausgenommener Tod ist. Die Frau des Alten in Goethes Märchen ist dem Fluß dreimal drei Gemüsehäupter schuldig, und da sie diese nicht aufbringt, schrumpft ihr die in den Fluß getauchte Hand.

Unfreundliche Überlegenheit eines durchdringenden Weltverstandes

Mephisto erscheint vielfältig, spricht aber in einem Ton. Dieser Ton ist zynisch, während Fausts Nüchternheit bejaht, seine Bejahung preist – freilich in der Skala des Altersstils. Zynismus ist das Rechthaben eines großen Verstandes auf Kosten der Scham. Sie kann gesellschaftlich sein: eine Vereinbarung des Nicht-zu-Sagenden; sie kann auch der innersten menschlichen Natur angehören, so daß in ihr das Heilige verletzt würde. Die Lust, so zu verletzen, deutet auf ein Vorherrschen des Verstandes, nicht notwendig eines gemeinen Verstandes; dieses Vorherrschen kann aber auch scheinbar sein, dann ist Zynismus die Rache eines beleidigten Gefühls, das seine Niederlage unter allen Umständen verbirgt: also Schamlosigkeit aus Scham. Das ist aber nicht der Fall Mephistos. Es gibt Grade des Zynischen. Ein höherer Grad ist der, wo man mit der fremden Scham auch die eigene verletzt – mit Lust! Woher kommt diese Lust? Der Zynische verschafft sich Überlegenheit. Der philosophische Zyniker verletzt die Scham der Wahrheit zuliebe. Er ist erbittert gegen die Täuschungen, nicht nur weil sie einer Weichlichkeit des

Geistes entspringen, sondern weil er nie der Getäuschte sein will. Die Welt ist ein Gewebe von Täuschungen; daß die Wahrheit aber eine unerträgliche Welt ist, das ist vielleicht seine Erfahrung, sicher seine innere Forderung. Es ist merkwürdig, aber wahr, daß es Menschen gibt, die innerlich fordern, daß die Welt als Ganzes gemein und wertlos sei – was zu erklären der Lehre von den Temperamenten obliegt.

So führen die mehr oder weniger gemeinen, aber immer von scharfem Weltverständnis zeugenden Zynismen des Mephisto auf seinen eingefleischten Haß gegen das Sein zurück. Er ist, soweit man das vom Teufel sagen kann, zum Zyniker geboren. Das stellt eine Auswahl dessen her, was der Dichter durch seinen Mund gehen lassen kann: Erkenntnisse, die sich gegen Beschönigung wenden. Es kann nicht geleugnet werden, daß eine solche Gereiztheit gegen das Beschönigen goethisch ist, daß dem Teufel eine Fülle der geistreichsten und bedeutendsten Sprüche und Einfälle anvertraut sind, daß also Goethe mit lebensechtem Akzent aus ihm redet.

Gesellig tritt Goethes Zynismus nicht hervor. Er äußert sich vertraulich oder auf dem (meist nicht zum Druck bestimmten) Papier. Die Scham oder Vereinbarung, die er durchbricht, ist diese: daß Überlegenheit nicht geltend gemacht wird. Sich gleichstellen, diese Vorschrift der Gesellschaft für jede hervorragende Natur, heißt für Goethe wie für keinen anderen: sich klein stellen. Das Behagen flieht, wenn er zeigt, wer er ist. (Dieselbe Gesellschaft erlaubt jedoch gerne der Geburt, mitunter auch dem Besitz, sich abzustufen.) Goethischer Zynismus ermüdet gelegentlich zu kondeszendieren und beruft sich auf den von der Natur gestifteten Unterschied. Das ist Mephisto intim: »Den Teufel spürt das Völkchen nie ...«; viele Äußerungen Goethes gegen den Kanzler Müller haben diesen Unterton.

Mephisto ist schwer zu spielen. Am besten in einer Maske, mit puppenhaft festgelegter Geste und dauernd verstellter Stimme. An Abweichungen im Tonfall, an pantomimischen Belebungen fehlt es nicht. Jedesmal wo er sich aus irgendeiner Anpassungsform, sei sie Kuppler, Dozent, Hofnarr, Quacksalber oder altes Weib, aufrichtet zum wahren Format angestammter Scheußlichkeit, wird dem Schauspieler eine bedeutende mimische Bewegung möglich. Die Nachbararten des teuflischen Hochgefühls sind ge-

legentliche Mindergefühle, sobald nämlich sein Verstand die ihm von Gott gesteckten Leistungsgrenzen innewird. In solchen Augenblicken wird er sentimental und preist die alten Zeiten. Schon durch Homunculus ist er leise beengt, entschiedener beengt durch allen antiken Spuk; in Faust wittert er die Überlegenheit des Bejahens; gegen Gott ist er sogar vor sich selbst höflich und nennt ihn einen großen Herrn; vor den musizierenden und rosenstreuenden Engeln verliert er jede Haltung; es liest sich wie ein Märchen, wenn er bei dem verlorenen Endkampf um sein Recht betrogen, er selbst sich selbst, als kluger Teufel den dummen Teufel komisch bemitleidet. Auch da bleibt er noch behaglich, denn der Haushalt, der ihn einschränkt, sichert ihn auch. Er wird immer kleine Spiele gewinnen und große Spiele verlieren, vor allem: er wird immer spielen. Jene Anpassungen sind nur reizvoll, wenn sie durchbrochen werden. Daß sie für die Mitspielenden durchbrochen werden, liebt Goethe nicht sehr. Also für den Zuschauer. Das führt zu den Vertraulichkeiten Mephistos mit dem Parterre, zu seinen lustigen Ausflügen ins Proscenium. Da gelingen seiner Abgebrühtheit, seinem Unglauben an Veränderung jene abgekürzten Formeln der Erfahrung; jene unnachahmlich geprägten Weltglossen, deren sich Goethe gegen Eckermann behaglich rühmt. Wie er ein verneinendes Wissen gegen einen schaffenden Glauben vertritt, so macht die bloße Gegenwart seiner Gestaltfratze die bedeutendsten, um Faust sich abspielenden Vorgänge in ihrer Wirklichkeit fraglich. Wo er zusieht, wird alles Schöpfung und Wunsch des einbildsamen Gemüts. Das ist Goethes Ironie, eher aristophanisch als romantisch: das entwerfende Gehirn des Menschen mit dem starren Gesicht des Seins zurückzuschrecken.

Das verweltlichte Mysterium

Haben Faust und Mephisto ihre Einheit in Sprechton und Denkform: Urbilder von Tätigkeiten, die sich manchmal der Dichtung zuliebe fast bis zur Figur verdichten, bald bis zur Chiffre zurückweichen, so fällt damit ein uns geläufiger Grundbegriff des Dramas hin: der Charakter. Mit ihm dessen Gebenbegriff: das Schicksal. Das Verhältnis der um Faust bewegten Welt zu

Faust ist mit dem Verhältnis des Schicksals zum Charakter kaum vergleichbar. Das tragische Einmalfürimmer, das entweder vom Charakter entschieden wird (Shakespeare) oder über den Charakter entscheidet (Schiller), wird eine Repetitio ad infinitum, welche der naturphilosophische Begriff des Gesetzes hinter das Geschehen schreibt. Dichtung vereinfacht: in ihr geschieht alles mit dem Schein und der Wichtigkeit des Einmal. Dem Dichter ist die rhythmische Natur des Geschehens wohl bewußt. Aus dem Drama wird ein Spiel, und zwar ein Weltspiel, das seinem Wesen nach christlich ist. Denn es ist nicht denkbar ohne einen Standort außerhalb. In mehr volkstümlicher Form hat die christliche Dramatik schon im Mittelalter solche Spiel hinfalliger Begebenheiten und tiefersten Grundes ausgebildet. Künstlerisch haben sie ihren Abschluß gefunden in Calderons Autos sacramentales. Goethe verweltlicht, aber ohne Zweifel trägt der Entwurf seines Dramas deutlich die Spur Calderons, dessen dramatisches Denken ihm jedoch die Comedias, nicht die Autos überbrachten. So floß ihm eine Überlieferung zu, die man damals noch nicht so klar benannte: die dramatische Kunst des Barock. Die Antike hat an dergleichen keinen tieferen Anteil; die geistige Heimat solcher Weltbetrachtung ist Asien. Ob Welttheater, ob Jedermanns-spiel, ob Leben ein Traum oder Faust, setzen alle diese Formen an Stelle eines bestimmten Vorwurfs die Welt oder den Menschen. Statt des christlichen Maßstabs dient dem modernen Humor die Unendlichkeit des Geistes oder die Unerschöpflichkeit des Lebens. So hat der junge Goethe die Farce behandelt. Auch das Jahrmarktsfest von Plundersweiler ist ein Weltspiel. Den Weltumfang des Faust behauptet das Vorspiel mit folgenden Worten: »So schreitet in dem engen Bretterhaus Den ganzen Kreis der Schöpfung aus.« Das ist weder aristophanisch, noch euripideisch, noch jüngere attische Komödie, noch Plautus. Man tut gut, den Anteil der Antike an der Faustdichtung vorsichtig zu bemessen. Von ihrer Würde abgesehen, ist sie ein dramatisches Panoptikum. Zwei Szenen zwischen Gott und Teufel müßten sie umrahmen, Abschluß und Austrag der Wette. Aber der Himmel des Endes ist nicht mehr der Himmel des Anfangs; die christlichen Symbole wurden inzwischen ebenso persönlich bewältigt wie die antiken Mythen, und Goethe verlegt die Schwere der Entscheidung in die Minute vor dem

Tod, das heißt, in die Selbsthilfe der Person. Es ist also klar, was man in dem Ganzen zu sehen hat: ein verweltlichtes Mysterium.

Reihenbildende Phantasie

Bei näherem Eindringen in die Form fallen zwei Erscheinungen auf. Durch den Anblick des Idols mit Sehnsucht vergiftet sollte Faust durch die Pforten der Unterwelt, die sich zu einer bestimmten Sternstunde öffnen, eindringen und Persephonens Starrheit sollte einer beschwörenden Rede schmelzen, so daß sie Helena zur Wiederbelebung auf alter Stätte freigibt. Diesem Auftritt, der seelengewaltiger als irgend etwas im ganzen Stück gedacht war, hätte die Klassische Walpurgisnacht bloß präludiert. Was uns vorliegt, widerspricht einer solchen Szene nicht, deutet sogar, mit wenigen Worten Mantos, auf sie hin; aber so hauptsächlich sie wäre – sie fehlt. »Sie steigen hinab«, heißt es lakonisch, und einen halben Akt lang ist von Faust, der so gut im Hades war wie bei den Müttern, nicht mehr die Rede. Helena tritt in unbefragter Seinsvollkommenheit vor Faust. Wenn nun der ganze Dritte Akt eine nicht geschriebene Szene voraussetzt, der ganze Zweite Akt auf sie hinführt, so kann dies nicht Versehen oder Unvermögen sein. Das Gesetz, das zunächst gebrochen scheint, ist aufgehoben, und ein anderes gilt statt seiner. In einer ganz anderen Art wird dann das Erscheinen der belebten Helena auf die innere Tätigkeit Fausts bezogen. Während er gelähmt auf ein Ruhebett gestreckt ist, begibt sich in ihm die Erzeugung Helenas durch den Schwan. Homunculus verlautbart, über ihm schwebend, die innere Begebenheit. Das ist kein ursächliches Verhältnis, sondern es wird ein geistiger Bezug gestiftet zwischen dem leidenschaftlichen Gedanken Fausts, der Gestorbenes bewegt, und der vollendeten Erfüllung des Wunsches. Ein Bezug, der alles Zusammengehörige um einen Mittelpunkt sammelt. Wollte man ihn zeitlich ausdrücken, so müßte man eher sagen: es ist der vorausgeworfene Schatten des Ereignisses, der über Fausts schlafendes Gesicht huscht. Allseits wird auf das Hervortreten eines »Vorzüglichsten« hingedeutet, und wie zur Geschichte Helenas die Sage ihrer Erzeugung gehört, so gehören

jetzt zu ihrer Wiederbelebung allerlei Günstige der Sterne und Bereitschaften im menschlichen Geist. Der Bezug von Ursache und Wirkung wird durch den Bezug des geistig Zusammengehörigen ersetzt.

Paralipomena deuten die Wiederaufnahme des Prologs im Himmel durch den Abschluß an. »Und eh' das Seelchen sich entrafft, Sich einen neuen Körper schafft, Verkünd' ich oben die gewonnene Wette.« Oder sie sprechen von der Appellation, zu der Mephisto von Fausts Leiche wegeilt. Diese Wiederaufnahme wäre im Sinn des bisherigen Dramas vom sachlichen Zusammenhang und von der baulichen Einheit gefordert worden. Sie fällt weg; ein unendlicher Ausblick ersetzt die abschließende Wölbung und gibt die Ursächlichkeit des Geschehens preis.

Kleinere Beispiele: Den Fünften Akt leitet ein, daß Faust vom Kaiser mit einem Uferstrich belehnt wird. Deswegen muß das Drama im Vierten Akt wieder staatsmännisch werden, muß Faust sich verdient machen. Während man aber die Belehnung selbst aus ein paar Worten des Erzbischofs und Philemons erraten muß, steht der ganze Vierte Akt, der sie bloß vorbereitet, ausführlich da. Wenn nun gar der Landgewinn nicht wirkliche Leistung, sondern Wahntätigkeit Fausts ist – ein Tun an sich ohne wirkliches Substrat, so wird die dramatische Ursächlichkeit vollends zunichte!

Die andere Erscheinung ist die Breite des Beiläufigen. Es wird nicht etwa das Größenverhältnis des Ganzen beleidigt. Sondern die ganze Art des Dichtens ist auf weite Strecken episodisch. Der Dritte Akt hieß ursprünglich: »Episode zu Faust.« Im Ersten Akt kann man ein Thema der Handlung vom geistigen Thema unterscheiden. Thema der Handlung: Faust als Hofmagier. Geistiges Thema: Faust bemächtigt sich der höchsten geselligen Sphäre. Die Geldbeschaffung teilt sich darein, daß der Teufel den Kaiser durch das Assignatenwesen verderben will, Faust ihm durch die Schule des Maskenzugs und den Bund von Plutus und Knaben Lenker die höhere Umsetzung des Reichums zu zeigen meint. Der Maskenzug gibt Gelegenheit, daß der Kaiser den Erlaß unterzeichnet. Während dieser Hauptzug der Handlung unterdrückt wird, wird das Beiläufige zu einem großen allegorischen Gedicht, das mit den Formen der Renaissance und des Rokoko ein Lebensfest beschreibt.

Daß der Besitz der Helena durch zwei Handlungen vorbereitet wird: durch die Beschwörung der Idole und durch die Losbittung, daß also der zweiten Helena ein anderes Dasein zugestanden wird, ist keine Forderung des Stoffes. Faust könnte ganz gut sich als Hofmagier unmittelbar in den Besitz der Helena setzen. Wenn nun aber Helena einmal in dieser Weise verdoppelt ist, als Schemen und als Wiederbelebte, so hatte der ganze Zweite Akt den Sinn, die Sternenstunde der großen Möglichkeit darzustellen. Er ist Episode. Es gibt einen Entwurf (Inhaltsangabe für Dichtung und Wahrheit), wo vom Inhalt des Zweiten Aktes nicht die Rede ist, geschweige denn von der Homunculus-Handlung. Diese wäre also Episode der Episode. Das Einsprechen bei Wagner wurde später erfunden als ein Versuch Mephistos, den von der Berührung des Schemens zerrütteten Faust abzulenken. Wenn sich schließlich Homunculus den horoskopischen Wichtigkeiten dieser Nacht einreihet als ihr Kenner und Deuter und sich als Reiseführer an den Schicksalsort zur Verfügung stellt, so bleibt er noch immer episodisch. Ein eigenes Homunculus-Drama entsteht erst aus seiner Begegnung mit Proteus. So überwächst es alles andere. ohne daß der Stoff dazu nötigt, und gibt dem ganzen Zweiten Akt eine neue geistige Raamtiefe. Es entsteht ähnlich wie die für die Handlung ebenfalls entbehrliche Mütterszene. Daß ein Zauberer ein Gespenst beschwört, ist der Legende und wäre auch ihrem Nachdichter ganz natürlich. Dieser dichtende Greis jedoch, der zwar keine Worte über entzündetem Räucherwerk murmelt, aber zu viel seltsameren Begegnissen zugelassen ist, fragt sich: Was ist ein Idol, welche Ansprüche an Mensch, Ort und Stunde müssen befriedigt sein, damit ein solches nach seiner ganzen Möglichkeit wirksam werde – was ist der ganze Vorgang seiner Heraufbeschwörung, unbildlicher, geistiger vorgestellt? Zu dem Zauberakt, der in der Befangenheit des Aberglaubens gehalten ist, gibt die Mütterszene eine Art Erklärung, wie der unbefangene Verstand des Weltweisen sie sich zurechtlegt. Und wenn dann die »richtige« Helena vor Faust tritt, so gibt dies eine andere Frage auf: Wie kommt etwas, das nur noch im Geist Dasein hat, zur Körperlichkeit? Diese Frage lockt eine dritte hervor: Wie kommt etwas, was erst im Geist Dasein hat, zur Körperlichkeit? Der Bescheid darauf, freilich ein Bescheid gewagten und nicht in jedem Punkt verant-

wortlichen Bilderspiels, ist das naturphilosophische Homunculus-Märchen. Daß es als Helenas transzendente Vorgeschichte mit ihr verbunden wird nach der Meinung eines geistreichen Forschers (V. Valentin), der in Helena die entwickelte Entelechie des Homunculus entdecken will, ist ein Rückfall in das herkömmliche Denken, das ein Drama als Folge von Ursache und Wirkung begreift, und wird diesem Formplan nicht gerecht. Der Dritte Akt ist nicht bloß äußerlich eine Einlage, er hebt geistig das Ganze beinahe auf. Denn eine Dichtung, die unendliches Streben und endlichen, von der Gottheit abziehenden Augenblick gegeneinanderstellt, schließt den vollkommenen Augenblick, in dessen Grenze das Unendliche sich bequemt, schließt Schönheit und Genuß der Schönheit eher aus als ein.

Ist also der Dritte Akt *Intermezzo*, bereitet der Zweite Akt ein *Intermezzo* vor, fällt der Erste Akt auseinander in eine für sich bestehende Allegorie und eine gleichfalls den Dritten Akt vorbereitende Beschwörung, ermöglicht der Vierte Akt die Belohnung, die nicht einmal dargestellt wird, und ist der Schluß des Fünften Akts ein mystischer Epilog, so wie die Szene »Anmutige Gegend« ein Prolog war, fielen ferner drei Hauptmomente und mehrere nicht gleich wesentliche für die Gestaltung aus: so bleibt als eigentliches Drama die erste Hälfte des Fünften Akts, der in der Tat die Entscheidung des Dramas bringt – eine ganz inwendige Entscheidung, ob wir sie nun auffassen als Bewältigung des Todes durch Faust oder als Bewältigung des Teufels durch Gott.

Die Zeit als Element des dramatischen Geschehens muß von Goethe umgedacht worden sein. Der Zweite Faust spielt in einer symbolischen Zeit. Die Form fordert Aufeinanderfolge; eigentlich aber ist dieses Drama die räumliche Ausbreitung des Zugehörigen. Auch im Gedicht vereinfacht Goethe, was er als fort und fort sich begebende Begebenheit kennt, zum einmaligen Vorgang in der Zeit: man denke an die Weltschöpfungsmythe im Gedicht »Wiederfinden«.

Ist das Leben Fausts als Entwicklung dargestellt? Wie es weniger dem Drama als dem Bildungsroman oder einer autobiographischen Arbeit entspräche? Ich glaube, nein. Der Zweite Teil hebt nicht etwa mit Selbsteinkehr oder Rechenschaft über das Gewesene an, sondern mit Lethe und Gene-

sung. Sodann sieht der lähmende Schlag, die Ohnmacht, in die Faust nach der Berührung des Idols verfällt, nicht gerade dem Ergebnis einer Entwicklung ähnlich. Die fürstliche Gelassenheit, die der Faust des Dritten Aktes sich nicht etwa an seiner Heroine erst erwirbt, sondern mit der er schon für sie ausgestattet ist, ist gleich überraschend wie die vollkommene Schuldentilgung am Anfang des Ersten Akts. Am ehesten zöge noch der Anfang des Vierten Aktes eine Summe aus dem Erlebten. Aber er deutet nicht vorwärts, nur zurück, und schließt einen Kreis von Erscheinungen ab durch ein zusammenfassendes Spiegeln. Denn der Faust des Vierten Akts ist wieder ein Faust für sich, ein neuer Faust – keineswegs ein Faust, um dessen Schultern der Nachglanz einer griechischen Begegnung steht! Und wie im Dritten Akt Faust eigentlich sogleich der »mediterranierte« Faust ist, nicht erst wird, ist Faust schon zu Anfang des Fünften Aktes und ganz plötzlich der Faust der äußersten Lebenszeit, hundertjährig. Er ist immer derjenige Faust, der zu einer bestimmten Auswahl von Betätigungen und Gefühlen paßt, ein nach dem Gesetz eines Aktes stilisierter Faust. Bestimmte Stufen erscheinen unter ihren wesentlichsten und strengsten Bedingungen; das zwischen ihnen Liegende entfällt; statt allmählichen Reifens Verwandlungen, Betäubungen, Schlaf, Tod. Am Ende nicht sosehr das Fertigsein als die fortdauernde Bewegtheit (Rotation). Es mag sein, daß im menschlichen Leben die Stufen der verschiedenen Akte sich nach einem Gesetz der Steigerung folgen können, und daß sich ohne große Mühe dem Zweiten Faust eine Entwicklung unterlegen ließe; aber sie ist nicht das Thema der Dichtung geworden, vor allem: sie hat nicht die Form bestimmt. Das Leben ist nicht, in der Weise des Romans und mancher längeren lyrischen Gedichte, dem Gedanken der Bildung unterworfen, sondern als Ewigkeit aus Augenblicken kosmisch betrachtet, im Rhythmus des Tuns.

Ein Muster für das Schaffen der reihenbildenden Phantasie ist die Gestalt der Erichtho. Sie ist die bedenkliche Muse der Wiederbelebungen, Rückkünfte und Geisterstelldicheins, ferner der an gleichem Ort unter gleichen Sternen sich wiederholenden Geschichtswenden, wobei Goethe ein Wunder des Aberglaubens denkbar macht und dem Gesetzlichen nähert. Auch hat sie eine Nebenbedeutung. Die Geschichte, der ein Weltverbesserer

immer wieder das Neue zutrauen möchte, wird Wiederholung des Wiederholten, sobald sie aus Erichthos Munde redet. Sie bezieht sich mit einigen Worten wie nachher Helena auf das über sie umgehende dichterische Gerücht: was ganzen Szenen etwas Unwirkliches gibt. Das nicht grade aufklärerische Wort »Der Boden haucht vergoßnen Blutes Widerschein« bezeichnet die Wiederholung der Ereignisse, das andere: »Und angelockt von seltnem Wunderglanz der Nacht Versammelt sich hellenischer Sage Legion« die Wiederholung einer geistigen Welt; beides zusammen ergibt den Begriff: Belebung des Gewesenen. Und Erichtho? Die wiederkehrende Helena soll weder erklärt noch bewirkt werden, sie soll erscheinen in einer Reihe von Zusammengehörigem. In dieser Reihe wird auch das Ungeheure, ja Magische der Phantasie behaust. Der Name dieser Reihe ist: Wiederbelebungen.

Daseinskreise

Der Ablauf in der Zeit wird zum dichterischen Schein. Gemäß der Gegensätzlichkeit und Vielheit des Lebens teilt sich der Raum in Räume, die Zeit in verschiedene Zeitrechnungen verschiedener Räume. Alles dient nur zur vollständigen Ausbreitung einer Idee in einer Reihe der Erscheinungen. Das Nacheinander bedeutet nicht die notwendige Zeitfolge, sondern die räumliche Gesamtansicht der für das Leben der Selbstheit aufbauenden Vorgänge. Die Idee erscheint nicht in Einzelfällen, sondern in erfundenen Beispielen, den konstruierten Fällen eines juristischen Lehrbuchs vergleichbar: sie gleichen keinem Lebensvorgang genau, enthalten aber jeden. Die einzelnen Akte sind in einer Idee zusammengefaßt. Fast in jedem Akt wird die Idee seines Daseinskreises polarisiert. Erster Akt: Geselliges und Dämonisches. Zweiter Akt: Geistiges und Kosmisches. Dritter Akt: Antikes und Modernes. Fünfter Akt: Selbsthilfe und Wirkung von oben. Die Akte sind sich beigeordnet, unter sich selbständig, durch tiefe Einschnitte getrennt. Sie beziehen sich in lockerer Weise auf die Selbstheit, die den Namen Faust trägt. Aber was sich so nennt, wird der jeweiligen Mitte angepaßt, ebenso wie der teuflische Partner, und erscheint in der Gebärde und in dem Geschäft dieses Umkreises.

Daseinskreis des Zweiten Aktes

Der Held liegt bewußtlos auf einem Ruhebett. Früher sollten seine Träume sichtbar auf der Bühne stehen, wie es das barocke Drama noch bis zu Grillparzer liebt. Jetzt erzählt Homunculus, was sich in seinem Innern begibt. Dann schweift er nach Helena und verschwindet im Orkus. Auch was er hier vornimmt, kann nur erraten werden. Es ist schwer, bloß um ihn diesen unübersehbaren Akt zu ordnen. Leichter ordnet er sich um eine Sache. Daß diese Sache nicht einfach, sondern vielfach erscheint, in einer Reihe, ist gegen die gewohnte dramatische Schau, entspricht aber der naturphilosophischen Schau, die auf Vollständigkeit zielt und aus der die neue Form zu begreifen ist.

Die Seelentätigkeit des schlafenden Faust richtet sich auf etwas Unmögliches, das mit dem Recht der Dichtung als möglich behandelt wird: ein Gewesenes von höchstem Rang wiederzubeleben. Es gelingt, und zwar durch leidenschaftliches geistiges Verlangen. Nun erzählt die Dichtung nicht die Geschichte dieses Versuchs, sondern sie zergliedert ihn in eine Reihe von Verrichtungen und beteiligten Kräften, die zusammen sein Gesetz ausmachen – dem Märchen Goethes vergleichbar. Für die Verrichtungen werden Vollstrecker erfunden, die Namen haben und Personen scheinen. Auch vergißt die Dichtung nicht, daß das als möglich Behandelte unmöglich ist. Die Spannung auf ein kaum glaubliches Gelingen ist ein kleines Drama im großen Drama dieses Aktes.

Er spielt in zwei Räumen: dem Studierzimmer und einer Elementarlandschaft. Jener Versuch der Wiederbelebung zerfällt in ein geistiges Element und den herangerafften Lebensstoff, oder in den wagemutigen Geist, der diesen Versuch macht, und die wiederbelebte Gestalt. Jede dieser beiden Zweiheiten wiederholt sich in der Zweiheit der Räume. Verhaltensarten des Geistes werden in der ersten Hälfte des Aktes an verschiedenen Figuren erläutert. Das eigentliche höhere Walten, der totenbeschwörende Eros, der im Faust wirksam ist, bleibt geheim, umhüllt durch Schlaf und Ohnmacht. Dann Mephisto: Auch er, dem Daseinskreis dieses Aktes angepaßt, vertritt einen besonderen geistigen Zustand. Er lebt in der Skepsis der durchaus

bewanderten Erfahrung. Homunculus ist Geist schlechthin. Man hat ihn immer an dem gemessen, was ein vollständiger Mensch zu sein hat; er ist aber auf seiner Stufe zulänglich, zumal der Makel einer Retortenerzeugung ihm nur scheinbar anhängt. Wenn man die Paralipomena mit den Eckermann-Gesprächen vergleicht, so dachte Goethe den Homunculus ursprünglich viel karger auszustatten. Aus seiner einen Bedeutung: unbegrenzte Übersicht und Einsicht, konnte eine Gelehrten satire gesponnen werden; überdies konnte er als Typus das Ungenügen eines einseitigen Vermögens festlegen und also mannigfach auf Goethes Zeit bezogen sein. Aber schnell wird das Philologenhafte zurückgedrängt; er ist ein Kalendermännchen und weiß eigentlich nicht, was er gelernt hat, sondern was sich in ihm hervortut als unerklärliches Innewerden der Konstellationen. Wenn er gar in die Träume eines schlafenden Menschen späht, so ist seine Geistigkeit viel zu durchdringend, um belächelt zu werden; trifft ihn manche ironische Anrede, so entfällt diese Ironie teils auf den jeweiligen Sprecher, teils auf den Sprachton des Ganzen. Reiner Geist ist er freilich; aber damit ebenso dem Bekörperten überlegen wie im Nachteil gegen dieses. Statt daß er einen Mangel verbildlichte, lebt er in einer so heftigen Übergangskrise, daß sie ein Hauptthema des ganzen Aktes wird: es ist die Ungeduld vor einer neuen Daseinsstufe. Der Dichter phantasiert in ihm naturphilosophisch über die Seinseinheit, sofern sie ohne stoffliches Substrat gedacht werden kann. Er sondert, was nur zusammen mit anderm da ist; er erzählt als Vorgang in der Zeit, was als fertiges Ergebnis allem Leben zugrunde liegt.

Famulus vertritt den Bezug des kleineren auf den großen Geist. Wagner aber, der dem lächerlichen, aber doch auch verzehrend großartigen Ehrgeiz verfiel, das Wunder des Lebens technisch nachzuahmen, ist der Witz des Menschen als Wissenschaft und Kunst in seiner ausschweifendsten Unternehmung. Wagner um Homunculus bemüht könnte den Argwohn erregen, als befänden sich alle diese erfundenen Träger einer Verrichtung geistig innerhalb desselben Subjektes, das mit dem Unmöglichen, nämlich der Wiederbelebung der gewesenen höchsten Schönheit, befaßt ist. Nicht einmal Famulus schlosse sich aus – es würde dann die Pietät als menschliche Empfindung eine so vollkommene Gestalt wie die erwartete begleiten, und

würde dann auf der andern, weiblichen Seite in Panthalis wiederkehren. Enger schlosse sich Homunculus mit ein, die Frage seines Daseins fragend: Wie wird Geistiges körperlich? Faust ist das Ganze. Wagner ist der angehaltene Atem im Moment des Gelingens; ein Moment, dessen Spannung dieselbe ist in den drei verschiedenen, gleich gewagten Unternehmungen. Daß einem solchen Unternehmen der Erfolg nur vorgetäuscht wird, ist vielleicht auch nicht nur Wagners Fall. Er wird durch Mephisto genarrt, da ihm dieser das kleine Geistchen in die Retorte hext. Ob aber Mephisto am Ende des Dritten Aktes nicht auch auf die sich verflüchtigende Helena grinsend hinweist als auf eine Kreatur, »die wir machten«? Unschwer fügt sich Mephisto mit dem Baccalaureus in dies Vielfache geistiger Verrichtungen: wo auf ein Unmögliches gezielt ist, da kann die Disputation zwischen der Erfahrung, die mit teuflischer Verneinung erhärtet, daß was niemals war auch niemals sein wird, und zwischen dem Solipsismus des absoluten Ich, das alles, was ist, aus sich selbst belebt und tötet, sehr wohl ein aufgeregtes Duo in der gespannten Seele Faustens, der waghalsigen Magierpuppe, sein!

Das Gesamtabenteuer der Klassischen Walpurgisnacht teilt sich in das Abenteuer des Homunculus, der entstehen will, und in das Faustens, der Helena sucht. Beide finden einen Förderer: Homunculus in Proteus, Faust in Chiron. Proteus gehört als Genius der Verwandlung einer naturphilosophischen Mythe an, Chiron als Genius der Zeit, welcher Manto, die Beharrende, umkreist, dem geschichtlichen Wesen: er gibt Bescheid über alle Heroen und Heroinen und kennt die Gelegenheit, in den Hades zu dringen. Das gliedert das Gewimmel dieser Nacht in zwei wohlgeschiedene Massen, die hell und heller werden durch das Doppelwunder: daß hier die geistartige Lebensflamme im Feuchten eine unlösliche Verbindung mit den Elementen eingeht, und daß dort ein höchstes Gewesenes sich der beschwörenden Liebe eines Menschen ebenfalls verstofflicht.

Mephisto ist in der zweiten Akthälfte dem hier beherrschenden Eros angeglichen, wie in der ersten dem Geist; seine Abenteuer sind ein humoristisches Gegenbild zu dem Abenteuer Faustens. War er vordem reine Verständigkeit, so ist er jetzt reine Geschlechtlichkeit, zutäppischem Wahn ausgeliefert. Wie Faust unter den alten Geistern das ihm Wahlverwandte

sucht, so Mephisto; er findet es im Ungeheuerlichen. »Es ist ein altes Buch zu blättern: Vom Harz bis Hellas immer Vettern.« Seine Begegnung mit den Phorkyaden, einer der größten Gestaltwitze des dramatischen Humors, ist die humoristische Ähnlichkeit des Chaos mit sich selber. Folgerichtig erscheint er dann, in fernerer Anpassung an den Dritten Akt, selbst als Phorkyas. Denn in dieser von der Schönheit beherrschten Sphäre vertritt er die Häßlichkeit, die die hieher passende Maske seiner Lebensfeindschaft ist. Gleich Homunculus nicht den Irrflämmchen, die der Fährmann über den Fluß des Werdens setzen soll? – Um ihn ist nun eine Familie von Naturgewalten beschäftigt, die, obwohl es ihnen um anderes geht, doch für ihn handeln. Das Thema des Werdens ordnet die Begebenheit. Sie beginnt und endet im Feuchten, das am Anfang panisch mit Fluß- und Meergesprächen, am Ende in seiner Gipfelung, der aus ihm geborenen aphrodisischen Form, gefeiert wird. Es ist dem Feuer feindlich, ohne es zu einer höchsten Verbindung, dem »Wunder«, das Feuer und Wasser befreundet, entbehren zu können. Beide arbeiten die Erde um; in der Bildung der Erdgestalten wetteifert das langsam bildende neptunische Prinzip mit Scismos, einer der großen naturphilosophischen Personenbildungen Goethes, in denen er als Bruder des Paracelsus erscheint. Die Begebenheit ist das Beispiel einer Naturlehre. Kosmisches und erdinneres Feuer türmt und quetscht Gebirge: Anaxagoras als Mund solcher Lehre verfiht sie gegen Thales, der einer gemächlichen Gebirgsbildung das Wort redet. Parteiischer verteilt der Anfang des Vierten Aktes die Rollen eines ähnlichen Streits zwischen Faust und dem Teufel. Gebirgsbildungen führen zu Staatenbildungen. Ein Vulkanismus und Neptunismus des politischen Lebens wird durch denselben dichterischen Kunstgriff erklärt und beurteilt. All dies ist Ratschlag: es werden daran für Homunculus Arten des Werdens und des Zunehmens entwickelt. Er hat beim Feuchten zu beginnen. Nereus, der ihn abweist, leistet ihm doch durch seine Tochter eine unerwartete und unbeabsichtigte Hilfe. Die Schönheit ist eine Art Köder, der die noch freie Entelechie zu der unmöglich scheinenden Verbindung mit den Elementen betört. Proteus schiffet ihn, als Fährmann dieser Mythe, in das Werden ein. Seine Delphingestalt ist Maske des Lebens, das in der Bildung und Umbildung organischer Naturen begriffen ist. Der festliche Schluß deutet durch-

aus nicht auf eine sinnlose Zertrümmerung, sondern auf ein einmaliges Gelingen im Rhythmus des ewigen Gelingens.

Der Daseinskreis des Fünften Aktes

Auch der Fünfte Akt ist zweigeteilt. Sein Mittelpunkt ist der Tod, seine ideale Dauer eigentlich der Todesaugenblick. Die Zweiteilung rührt daher, daß der überweltliche Punkt des Ausgangs wiedergewonnen werden muß. Im ersten Teil erscheint der Tod im geraden Verfolg des weltlichen Dramas als das Schicksal des Selbst, genauer, wie wir sehen werden, als eine Handlung dieser Selbst; so wie die Rede des Volkes sagt: er legt sich sterben, oder: er geht sterben – was nicht hindert, daß dieser Faust bis zum letzten Augenblick zu leben denkt. Der zweite Teil des Aktes stellt den Tod außerhalb des Weltlichen und erklärt ihn so, wie die Sterne ihn sehen, als Durchgang. So können die dem Selbst zu Hilfe eilenden Kräfte, christlich gesprochen: kann die Gnade in Erscheinung treten, die am Anfang des Ersten Akts Gnade der Natur hieß und vielleicht nicht zu trennen ist von der Unzerstörbarkeit, deren sich das Selbst in seinem weltlichen Zustand bewußt ist. Aber die Entelechie Fausts spricht kein Wort in diesem zweiten Teil des Fünften Aktes. Und wenn sie schon handelt, so bleibt dies ihr Handeln geheim. Es sprechen nur einführende Geister und Meister, deren mächtigster und versöhnendster die von der Erde her vertraute Liebe ist und Art und Amt des Weiblichen an sich hat. Auch Gott spricht nicht mehr. Das Wunder der Verwandlung, das hier, im genauen Gegenlauf zur Homunculus-Mythe, die Trennung der stofflichen Elemente vom gestaltenden geistigen Zentrum durch Liebe ist, wird stufenweise verwirklicht durch eine Reihe von Schulen und Einführungen und ein hilfreiches wechselseitiges Steigern.

Der erste Aktteil handelt nicht unmittelbar vom Tod, sondern vom ältesten Alter, dem Lebenszustand vor dem Tod. Er ist eine Dichtung über den letzten Augenblick. Ein tief-goethischer Zug: die Altersmomente neigen sich nicht nach dem Tod voraus, sondern nach dem Leben zurück. Sie sind ein eigener Zustand besonderen Tuns und Seins, besonderen Horizonts. Sie

fassen zusammen, bilden Reihen des Gleichen, sind so innig wie bewußt im Begreifen. Sie enthalten alles Gewesene mit, sie sind das Leben in dem Augenblick, wo es über sich selbst ganz wissend wird. Sie biegen dennoch nicht etwa dem Tode aus. Sie behandeln ihn nicht als etwas, womit man sich – etwa durch Todesbetrachtung – einlassen muß, sondern als etwas, das zu bestehen ist. Das Leben rüstet sich auf ihn durch möglichst viel Leben. Und durch Leben von der Art, über welche es in dieser seiner letzten Reife reichlich und ausschließlich verfügt. Da nun die beschriebenen Momente für den theoretischen Menschen der höchste Grad des Selbstbesitzes sind, so ist er, auf diese Weise den Tod nicht denkend, todgerüsteter als ihn denkend.

Fausts Alter ist nicht Goethes Alter. Von den drei Arten, alt zu sein, die dieser Akt beschreibt, ist die des Lynkeus am meisten goethisch. Aber auch um Philemon und Baucis dehnt sich die Ebene der Erinnerung. Die patriarchalischen Alten stehen auf ihr, Lynkeus übersieht sie vom Turm. Schon der Wanderer, den die beiden Alten, als er jung war, retteten, ist alt – wie uralt muß Väterchen und Mütterchen sein! Ihre Würde liegt nicht im Begreifen, sondern im frommen Anhaften; sie sind das gebundene Dasein, Leben und Vergehen mit dem Gehorsam der Pflanze, überschattet von dem uralten Baum, dem im ererbten Grund tiefwurzelnden. Entwurzelt zu werden ist ihnen, was es dem Baum wäre – das Fortschreiten der Zeit wird an ihnen gottlos. Dagegen ist um Lynkeus die kristallene Durchsichtigkeit des Allbegreifens und des Allbeziehens, der Fernstes nah ist, der das Nahe noch Abstand hat. Erinnerung wird bei ihm Bewußtheit; er umfaßt das Ganze und in ihm sein schauendes Selbst – so ist er nichts als Einklang. Faust, allen ungleich, ist tätig. Auch dies ist eine Alterungsform des theoretischen, nicht des praktischen Menschen. Dieser wäre »noch« tätig oder er würde endlich aufhören es zu sein. Zu dem Merkmal des Tätigseins gesellen sich andere: er hat alles durchlaufen und durchkostet, ohne Verweilen, ohne Begriff und Spiegelung, ohne geistiges Verknüpfen mit dem Ersten und Letzten. Er hat nie entsagt, sich immer genug getan; er war ganz des Augenblicks, unbesorgt um den inneren Zusammenhang seines Daseins; er war hemmungsloser Verbrauch und ist an alle Mächte verschuldet, obwohl er nur das Bewußtsein des Fehlers, nicht das Bewußtsein des Fehlens kennt. Noch der

letzte Augenblick ist ein Beispiel für die bedenkliche Kostspieligkeit dieses Lebens, das zur Befriedigung einer despotischen Grille die beiden Alten und mit ihnen eine kleine Welt naturfrommer Überlieferung hinwegrafft. Statt eines jenseitigen Ergehens, das ihn nicht kümmert, und statt des Ruhms, den er verachtet, entwirft er seine tiefe Wirkungsspur; wünscht im Verband, den er tätig stiftet, fortzuleben. Auf's genaueste decken sich diese Merkmale (vor allem die Tätigkeit und die Kostspieligkeit) mit der Leistung der Person als Prinzip, zumal wenn sie herrschaftlich ausgestattet ist! Noch tiefsinniger wird diese Deckung dadurch, daß sich die unbedingte Tätigkeit Fausts am Wendepunkt des Todes verinnerlicht. Indem sich die Selbstheit aus dem, was sie in sich einschlang und womit sie sich organisierend verband, wieder zurücknimmt, sich vom Stoff loskauft, findet sie ungefährdet den Übergang. Das Abweisen der Sorge gehört dazu, da ein Bedenken des Gewesenen und des Geschuldeten eine Einbuße an freier Selbsttätigkeit wäre. Fausts Erblinden ist der Zoll der Sterblichkeit, den das Selbst denn doch entrichten muß: der vorausgenommene, im Zeichen angedeutete Tod, genau gleichbedeutend mit der schwarzen Hand der Freundin im Märchen. Um so lieber gab Goethe dem körperlichen Tod dies Zeichen, da ihm nachher der Tod selbst zum Zeichen wird. Indem Faust der Magie absagt (entgegen früheren Formungsversuchen, wo er auf eine solche Absage bereits zurückblickt), bequemt er sich schon einer neuen Art des Daseins, die nicht mehr verschwenderisch den Wert ganzer Welten zur Bereicherung an sich rafft. Der vorausgeschmeckte Tod trifft nicht, wie er früher sollte, das Ohr, sondern das Auge. Dies erlaubt ein weiteres treffendes Zeichen: das Hereinsinken der Nacht. Es beschreibt die Verinnerlichung der Tätigkeit und das Aufhören der Mitteilung, zugleich auch den freien Zutritt der Geister.

Auf sehr lockere Art ist Faust mit den anderen Spielern des ausgehenden Lebens verknüpft – durch nicht viel mehr als durch den Ruf eines Türmers, das Läuten einer Glocke oder die Einfahrt eines Kahnes. Er steht mit ihnen in einem geistigen Einvernehmen, jeder bewältigt auf seine Weise den aufgegebenen letzten Augenblick. So ist auch jeder auf sich bezogen und spricht an seinem Ort, was der Einsamkeit Fausts dient. Dieser ist an sich so wenig gesellig wie einsam. Einsam ist der besondere Faust dieses Aktes: der

Rückzug der versammelten Seelenkraft auf sich selbst baut die Selbstheit zu. Alleinsein ist für das Gelingen dieses Augenblicks so nötig wie das Schweigen bei einer magischen Tat. Mephisto stellt sich ihm nicht mehr, als Faust die Geister schilt wegen eigenmächtigen Abweichens vom Befehl. Nur der namenlose Chorus antwortet, nur die Grauen schweben heran. Als er vom Anhauch des Dämons erblindet, ist niemand zugegen. Und bevor er blind, an den Türpfosten tastend heraustritt, hat sich Mephisto mit den Lemuren zusammengetan zu einem Wechselgesang. Faust und er haben kein Gespräch mehr; er glossiert nur noch zischelnd Fausts Befehl mit einem schauerlichen Wortspiel. Man denke sich den Zustand eines ganz alten Mannes, der immer ein ganzer Mann war: sei es eines Arztes, sei es eines Weltweisen oder Dichters, jedenfalls eines stark bewußten, geistig unversehrten: er besitzt sich noch, und mehr als je; aber indem er das Gewesene und die Lebenszeit bedenkt, hört er nach innen und erkennt an feinen körperlichen und seelischen Anzeichen den Beginn des stummen, vorausentschiedenen Kampfes; den anderen ist er, wie ein abfahrendes Schiff denen am Ufer ist; seine Gesellschaft ist nur noch geisterhaft: wechselnde Gesichter der Todesgewalt, Richter und Vertragspartner; dann er selbst, seine Sicherheiten bei diesem Austrag erwägend; dabei behält er die Gelassenheit des starken Geistes, und besitzt an sich selbst nicht viel weniger als ein Frommer an Gott.

Der Daseinskreis des Ersten Aktes

Dieser Akt, ein weises Gefüge der Gliederung, ist Goethes letztes Gedicht über den Gegenstand »Gesellschaft«. Indem sie ihr weltliches Treiben entwirrt zu den Stufenkreisen der alten Lehnordnung, indem sie seinem Willen zu einem höchsten Oben genugtut, indem sie das Allgemeinste der Verrichtung mit Ämtern benennt, gestaltet sie sich dem greisen Organ zu recht. Der Hofakt hängt eng mit dem Vierten zusammen, dem Staatsakt. Geselligkeit und Staat sind gezeigt, wie sie sich eben auflösen; was nicht nur den Hinzutritt eines Magiers begünstigt, sondern dem Dichter zum letztenmal erlaubt, in allgemeinen Zeichen auszubreiten, was er mit dem Abstand

des Weisen, mit der Angst des Betroffenen über das Ende der Herrschaft eingesehen hatte.

Daß das Menschliche sich zu einem Schein entschließt, ist der Wert der Gesellschaft. Leistung wird Geld, Geld wird Stand, Kleid, Fest, Kunst; der innere Gehalt wird Gehaltenheit in Sitte, wird Blut, Stammbaum, Bildung; Berufe formen ihre Träger, genießen sich und spielen mit sich selbst in ihren Pausen; alle Beziehung, sei sie Zweck, sei sie Gemüt, sei sie Leidenschaft, bequemt sich zu einer Art von Musikalität im Stegreifspiel geselliger Momente. Diese Anstrengung zum Schein, welche die Gesellschaft macht in ihrem Müßiggang, ist schon an sich ein Kunstwerden des Lebens, das den Dichter aufs beweglichste anspricht. Es ist das Fremde und das Seinige zugleich. Wie geheimnisvoll muß es ihm werden, wenn es aus sich selbst unerwartet die erschütternde, ihm tief einheimische Gestalt oder eine gleich erschütternde Gruppe des Schicksals hervorbringt! Das sind die Zufälle, wodurch die Gesellschaft Anlaß der Dichtung wird. Daneben dichtet sie selbst, ihr Wille zum Schein führt vorbedachte Spiele auf, denen der Dichter als geselliger Mensch nachhilft; das Leben maskiert sich, um deutlicher als sonst es selber zu scheinen – im Maskenfest erklärt das Leben sich selbst, macht es seine eigene Allegorie.

Diese Gesellschaft ist höchster Luxus des Lebens, der zur Schönheit leitet, aber nicht Schönheit ist. Die Selbstdeutung des Lebens in der Maske erreicht weder die Strenge der Kunst noch die Heftigkeit der Dämonie. Indem Goethe beides von der Gesellschaft trennt, ist er gegen sie nüchterner, grenzbewußter als vordem. Aber der Geist des Magiers, dem sich alle Vielfalt in Bildern geschlichtet hat, ist freilich reif, durch Schönheit erschüttert zu werden. Wird er, der zum Festordner des Hofes Verkleinerte, nun aufgefordert, die Urbilder des Schönen zu beschwören, so entsteht ein zweites Symbol des geselligen Lebens von größerer Tiefe und auch von stärkerer Bewegung. Das erste hieß: Gesellschaft, aus sich selber Kunst werdend; das zweite heißt: Gesellschaft der Kunst belegend. Es fällt weniger schmeichelhaft aus und sieht sich an wie eine unschuldige Vergeltung für den gemißbrauchten künstlerischen Dämon. Kunst in die Tiefe gedacht führt hier nicht zum Dämonischen, sondern zur Form als dem Gesetz des

Naturschaffens. Zu Dämonischem führt erst die Berührung von Kunst und Leben. Der Künstler, der einem Hofe das diesem erreichbare Kunsterleben verschafft, erliegt selbst einem tieferen und wird Opfer seiner Magie.

Und doch trifft das Wort »Kunst« nicht ganz, was hier vor sich geht. Für Faust ist es mehr als Kunst, weil er zusammenzuckt unter der Berührung seines Schicksals; für die andern ist es weniger als Kunst, weil sie nicht loskommen von der stofflichen Anziehung und Abstoßung. Eigentlich gemeint ist das Vermögen der Kunst, Gedachtes zu vergegenwärtigen. Es erfüllt sich in zwei Täuschungen: in einer höheren Täuschung, die das Urbild als etwas Gewesenes vortäuscht; und einer niedrigeren, die ein Gewesenes als gegenwärtig vortäuscht. Der Dichter stellt gelassen fest, welche Leidenschaft den Menschen zur Kunst treibt: die Neugier, und daß er sich gegenüber dem Vollkommenen durch Mäkeln sicherstellt. Dabei erliegt er doch, freilich ohne Gefahr, der geschlechtlichen Anziehung, die sich mit den Wirkungen der Kunst für alle Zeiten unauflöslich verbunden hat. Die Herren, gegen Paris unerbittlich, schmelzen vor Helena, die Damen umgekehrt. Die Älteste findet über Paris das Wort einer ganz geistgewordenen Liebeserfahrenheit: »Es ist des Wachstums Blüte, Im Jüngling als Ambrosia bereitet Und atmosphärisch ringsumher verbreitet.« Es ist hier nicht von Goethe in Weimar die Rede; aber es ist boshaft und heiter erzählt, wie ein Mann doppelt lebt, der seine Geister einem unverständigen Volk erscheinen lassen muß und, während er selber jede Art von Mißverständnis um sich her gewahrt, seinerseits einem dämonischen Mißverständnis ausgeliefert ist. Was diese Szene zur vollendeten Komödie macht, sind die verschiedenen Distanzen des Menschlichen und des Geisterhaften. Die beiden äußersten Distanzen bezeichnen Faust und Mephisto. Sie unterreden sich vorher über das Wie. Aber dies Wie ist kein Trick, womit der Zuschauer geäfft wird, sondern eine Wahrheit, die ihn nie erreicht – die Mütter. Dann, dem Fassungsvermögen angepaßt, Mephisto als Quacksalber; Sommersprossen und andere Beschwerden der Weiber heilend. Dann, den Zuschauern auf der Bühne unverständlich, uns Zuschauer vor der Bühne um so mächtiger bewegend, Fausts Anruf der Mütter. Der Herold vermittelt. Der Astrolog ist anfangs Schalk; er läßt sich von Mephisto gebrauchen, wie man schon aus

der ersten Hofszene weiß. Er glaubt zu durchschauen und spielt mit der Wundersucht dieser aufgeklärten Seelen. Aber während er beim Aufsteigen des Paris selbst nüchtern als Ansager für Wirkung sorgte, tut es ihm Helena an, und er bleibt in der Berückung wenig hinter Faust zurück. Der Architekt ist Satire. Er schmäht, den Mephisto des Zweiten und Dritten Aktes vorausnehmend, den hervorgezauberten Tempel und betet Formeln her von spitzbögigem Zenith. Der Gelehrte bezieht sich auf alles nur geschichtlich; er ist durch die Vertrocknung der Säfte vor dem Mißverständnis Fausts geschützt, Kunst und Leben auf eine gewagte Weise zu verwirren. Herren und Damen, neidisch auf das gleiche, lüstern auf das andere Geschlecht, nehmen in die Kunstschau das halbverliebte Geplänkel ihrer Gewohnheit hinein. Ihre Glossen haben viele Töne: nörglerisch, kennerhaft, geil, neckisch, abgebrüht, hochnäsiger, dichterisch, weise, gouvernementenhaft. Der Teufel ist ganz unteilnehmend; sein Amt im folgenden Akt ist vorangezeigt durch das Geständnis: »Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.« Das gehört in das Kapitel »Grenzen des teuflischen Fassungsvermögens«. So bereitet ein dramatischer Abriss der sämtlichen Kunstmißverständnisse den Moment für eine Pantomime vor, die eine der größten dichterischen Erfindungen ist. Faust berührt das Schemen – was den unlösbaren Lebenskonflikt Goethes behandelt: die Störung des Erotischen durch die Kunst, die Störung der Kunst durch das Erotische.

Vielheit der Formen im Helena-Akt

Der Dritte Akt handelt von der Schönheit nebst den von ihr ausgehenden Wirkungen. Helena bringt sie hervor, die vollkommenste Gestalt des Altertums, deren Mythos von einem um sie erregten, heldenmähenden Krieg und von ihrer durch kein Vergehen herabgesetzten Wertschätzung erzählt. Als Dichtung lebt sie, wie irgendeine der Goethischen Gestalten. Sie braucht nicht Allegorie der Schönheit zu sein, weil Schönheit sich an ihr offenbart. Dennoch – ist sie wirklich? Und wie? Von der anderen Helena hatte der infernalische Souffleur, der auch jetzt wie der greifbare Zweifel an

der Wirklichkeit dieser neuen Helena neben ihr steht, das bedenkliche Wort von dem Fratzengeisterspiel gesprochen – können wir an die zweite Helena glauben? Will der Dichter überhaupt, daß wir an sie glauben? Die erste Zeile gebärdet sich mit der Gediegenheit eines tragischen Anfangs – so könnte Euripides seinen besten Prolog einleiten! Wenn Helena nur nicht gleich auf ihren Ruf bei den Dichtern hinwies! Wenn wir nur weniger wüßten – nicht wüßten, daß ihr ein Idol voranging, und daß Faust den Hades besucht hat um ihretwillen! Und wenn sie, ganz in ihrer vermeintlichen Gegenwart befangen, noch etwas seekrank ist von der Heimfahrt nach Argos – uns ist sie der heraufgeholte Schatten, der sich seines Lebens bis zu diesem Zeitpunkt erinnert, an dem er es fortzusetzen glaubt, aber von allem Nachher nichts mehr weiß. Doppelte Zeitrechnung haben wir zu ertragen, die der Helena und unsere eigene; der Faust christlicher Jahrhunderte tritt zu ihr, während Helena noch das Licht ihrer homerischen Tage zu sehen glaubt. Dazu kommt noch eine dritte, symbolische Zeit; die Zeit der Wiederholung eines antiken Moments im modernen Leben; die Zeit, die die Zeiten mischt; die Zeit, die traumhaft das Kurze lang, das Lange kurz macht; die Zeit der dichterischen Begebenheiten, in der alle Zeit aufhört!

In diesem Dritten Akt zu wohnen ist unsicher. Der Boden schwankt. Überall dringt Geistiges an, das greifbar sein will, entweicht Greifbares geisterhaft. Man sollte nicht glauben, daß in der Nähe der Schönheit das Lebensgefühl so unsicher werde. Aber es ist so. Hier wird das Drama Künstlerdrama. Helena ist die schöne Frau. Sie ist die Schönheit des Altertums. Beides verbindet sich darin, daß sie das Höchste der Natur ist, die nach Einsicht Goethes mit der Kunst das Gesetz des Typenbaues gemein hat. Fausts Beziehung zu ihr – die Beziehung, durch die sie erst lebt – ist ebenfalls mehrdeutig. War das Schemen wirklich Helenas Schemen? Es war ja doch von den Müttern geholt. Wenn Faust die lebegebärenden Formen vor seinen Augen das Spiel ihrer Verwandlung treiben sah, so konnte er allerdings die oberste dieser Formen beschwören, – aber dann war sie ein Urbild, das nur für den menschlichen Begriff den Namen Helena trug. Faust bringt dieses Urbild nicht aus sich hervor, er macht es aber erscheinen; das deutet auf eine Entsprechung zwischen dem Künstler und den lebenzeugenden Formen. Es

ist wieder die Dichtung, die zwei Helenen unterscheidet. Die Wahrheit ist: in jeder Schönheit erfährt der Künstler die Wirkungen dieses Urbilds, und alle Verwirrung rührt daher, daß er es als ein persönlich Seiendes behandelt. Nun kommt das Geschichtliche hinzu. Das erotische Drama vergeistigt sich bis dahin, daß der Künstler die Wiederbelebung der Antike (als Kunst, als Dasein) versucht, und das erotische Drama nur noch Bild für sein Werben um die Wirklichkeit ist. Die zweite Helena kann nicht bei den Müttern beheimatet sein, weil sie Person ist. Nur weil das Schöne Person wird, kann es sterben und verewigt werden – nur darum kann es der totenumarmende Schmerz eines Späteren vom Hades zurückbegehren.

Was Faust, was Mephisto ist, muß aus diesem Akt neu beantwortet werden. Der Chor beschreibt Fausts Erscheinung: indem er aus nordisch-christlicher Volksart als einzelner hervortritt, wird ihm sogleich Großheit zugeschrieben. Er erscheint vollendeter, breitbrüstiger als bisher. Er bedeutet den geschichtlichen Moment mit allen Gnaden und Lasten, zugleich, wenn auch in der Übertragung eines als Mythos beschriebenen Lebens, den goethischen Moment der Italienreise.

Mephisto hat die Pflicht, häßlich zu sein. Häßlich – christlich – nordisch, in dieser Begriffsdreierheit schwelgt seine Existenz. Er ist anders nordisch als Faust, nicht ergänzungsbereit, sondern verstockt. Endlich ist er als Gestalt der dauernde Argwohn gegen die Wirklichkeit alles hier sich Ereignenden. Nirgends modelt ihn das Gesetz der Anpassung so wie hier. Er wird, als Gegenbegriff der Antike, sogar zum Befürworter der Scham, was der Zweite Akt vorbereitete. Schon dort fand er die Antike »zu lebendig«. Und wie unfreundlich ist es, wenn gerade ihn Goethe zum Anwalt der christlichen Kunst macht! »Da seht ihr Säulen, Säulchen, Bogen, Bögelchen.« Wenn er schließlich die Gewalt der Töne preist und ganz in Umkehr seines Wesens und seiner Absicht Fausten Helenens Gewande überreicht, damit sie ihn über das Gemeine hinwegtragen, so muß man dies nicht auf eine gewundene Weise mit der Teufelheit reimen, sondern darin die Macht des Stils begreifen, der gegen Schluß auch das Widerspenstige in den großen Ton der heroischen Barockoper auflöst und gelegentlich dem Mephisto nicht aus dessen Geist, sondern aus dem Geist der Szene die Rolle des idea-

len Sprechers zuweist. Im Auftrag der dramatischen Ironie, den er auch im Fünften Akt übernehmen wird, behauptet er sodann die Unverrückbarkeit des Heute gegen den schöpferischen Wahn, der so reizend mit den Zeiten spielt. Er nimmt von Anfang an den Verlauf der Form vorweg, die sich selber allmählich als Täuschung eingesteht und schließlich die wirkliche Zeitrechnung gegen die vorgebliche durchsetzt.

Dieser Wechsel der Form ist der gewagteste künstlerische Versuch, den Goethe je gemacht hat. Es ist vielleicht, aus zuviel Begeisterung, nicht verstanden worden, wie gut er ihm gelang. Zunächst ahmt sie nach – aber weniger harmlos als die Form des Klassizisten. Die Genauigkeit des Nachahmens in Chor, Stichomythie, Prolog, in den schattenwerfenden Wortgebilden und einer beinahe spitzen, feierlich-tragischen Manier zeigt, daß es nicht nur um den Gewinn eines großen Stils, sondern um das Nachahmen als solches ging – um das Nachahmen, das der Trug einer Wirklichkeit ist. Die Form ahmt die klassische Tragödie nach, wie diese Helena das Leben nachahmt. Mephisto vergrößert durch seine Phorkyadenmaske dies Nachahmen, das dem Moment nördlich-christlicher Sehnsucht die Gebärde eines antiken Moments der Erfüllung gibt. Die Auflösung des Trugs bereiten eine Reihe weise verteilter Störungen vor. Dahin gehört alles, was Phorkyas sagt und fragt, dann das Wort der Helena, daß sie sich selbst Idol wird, dann Pantomimen, wie die erste und die abschließende Erscheinung Mephistos, das Auftreten Fausts, das die Zeit verdoppelt, und der Wechsel der Versmaße. Bedeuten schon die calderonischen Trochäen eine barocke Gegenwart, so ändern zwei neue Formsprachen die ganze Aussicht: Reim und Musik. Geistreich sonderbarer Einfall, diesen Wechsel auch noch im Gespräch zu behandeln! Die antike Form war also ironisch. »Helena im Mittelalter. Satyr-Drama. Episode zu Faust« hieß der ursprüngliche Titel. Die antike Form kämpft mit der vordringenden modernen, und doch bedeutet dies luftigfreie Spiel einen ins Herz schneidenden Verzicht, da es auf die Frage, welche Zeit ist, eine unausweichliche Antwort gibt. Faust sprach im Blankvers, durch Lynkeus lernt Helena den Reim kennen und erkundigt sich nach ihm. Faust erläutert ihn und bringt ihn ihr bei, wie ein Gesellschaftsspiel mit bouts rimés. Während antike Chorstrophen verrauschen,

besprechen Helena und Faust ihre volkskundige Liebesnähe in Reimen, ein vollkommenes lyrisches Gedicht über das Thema Augenblick fügt sich in dies sonderbare Drama ein.

Was als euripideischer Prolog begann, wird Libretto oder Zauberoper. Sie reicht von dem Auftreten Euphorions bis zum Ende des auf Byron bezüglichen Trauergesangs. Dort heißt es: »Völlige Pause. Die Musik hört auf.« Dann, nach phorkyadischen, diesmal würdig zurückhaltenden Glossen nimmt das Ganze wieder antike Form an, um jedoch, seinem Inhalt nach, der antiken Auffassung des Todes abzusagen. – Auch der Übergang der Form wird bespiegelt, wie es das Thema »nordisch-antik« mit sich bringt. Daß sie von Herzen geht, ist Lehrmittel und Grundsatz der neuen Kunst. Nicht nur Faust versichert dies; nachdem das »reinmelodische Saitenspiel« den Euphorion angekündigt hat, tritt das »fürchterliche Wesen«, mannweiblich, übergroß, mit Einaug und Raffzahn, hervor und preist die höhere, nicht fabulierende, sondern tönende neue Kunst, die von Herzen gehe, auf Herzen wirke. Dem antwortet der Chor mit so schönen Reimen, als nur je über Musik gefunden wurden, noch schöneren vielleicht, als Goethe sie in der Trilogie der Leidenschaft fand. Solange des Euphorion flammenartiges Dasein währt, währt die Oper. Von antiker Tragödie zu moderner Oper leitet das Lied: es gipfelt im Liebesgespräch und in den Worten des Chors über die Musik. Ballette schlingen sich durch das Ganze, nicht unverträglich mit dieser Tragödie eines Schattens – Ballette, die gelegentlich zur Pantomime erstarren. Das Höchste dieser Art ist die dem Chor in die Arme sinkende Helena, die ihrer selbst ungewiß pantomimisch den Schluß des Aktes vorwegspielt. Demselben Zauberbarock gehören die Verwandlungen der Szene an und die magische Fortbewegung des Euphorion, dazu das Verbot des Fliegens. Wo Rokoko in Klassizismus übergeht, häufen sich die Embleme. Nach faunenartiger Nacktheit blumenstreifige Gewande; Quasten, Binden, Leier, Flamme zu Häupten, nachziehender Lichtschweif; Entkörperungen, wolkenbildende Schleier; Mantel, Lyra. Auch die romantische Malerei hat klassizistische Anwandlungen. So ist der Akt ein Mischgebilde entlegener, weise bezogener Stile, wohl das Widerantikste, das es gibt, gerade weil es durch eine ironisch gebrauchte antike Form zusammenhält; und er lenkt

zuletzt zu dem unvergleichlichen Lebenszustand einer durch viele Zeiten reichenden abschließenden Person zurück. Zweimal lüftet sich der Schleier. »Man glaubt in dem Toten eine bekannte Gestalt zu erblicken.« Da ändert der Chor seinen Ton zu einer neuen Sangart: dem geschichtlichen Preislied auf den Liebling Byron, wodurch weniger das Geisterspiel auf die Gegenwart bezogen, als vielmehr ein Zeitgenosse ikonisch verallgemeinert wird. Eine neue Form unter so vielen Formen: allegorische Huldigung an einen Zeitgenossen. Was aber ist gar das Ende, die Schlußpantomime der sich groß aufrichtenden, dann von den Kothurnen steigenden Phorkyas? Die Worte, die nach Goethes Aufforderung aus dieser Pantomime zu ziehen sind, lauten vielleicht: »Das war das Ganze – es war Magie. Und – wenschon ich Helena mit Faust verkuppelte durch Todesfurcht und Kriegsgeschrei – was war Magie anderes als ein Zauber des Herzens, das Jahrhunderte vertauscht und das Totenreich öffnet – aber nicht bemerkt, daß es bei allem mit sich selbst allein war. Bricht es daran nicht, so bricht es bald an anderem. Ich aber stand dabei und niemand kannte mich: ich die bewiesene Unwirklichkeit dieses Spiels, ich die bewiesene Unwiederholbarkeit des Vergangenen, ich die bewiesene Unverrückbarkeit des christlichen Moments, dem mit dem Urbild der antiken Schönheit nur Schattenheirat und Schattenzeugung möglich ist.«

Die Zäsuren

Die Einhalte, welche die in sich geschlossenen Teile trennen, haben nicht die Aufgabe „retardierender Momente“. Sie gehen auch nicht aus der Handlung hervor, eher aus dem Fehlen derselben. Sie erscheinen als Dichtungen für sich; da die Akte in gegensätzliche Hälften zerfallen, kommt auch ein Einhalt innerhalb des Aktes vor. Wenn überhaupt, müßte sich aus diesen Einhalten ergeben, daß die Aktfolge als Folge einer Entwicklung gemeint sei. Wo nicht, bleibt ihnen die Aufgabe der schärferen geistigen Bezeichnung: sie sagen die besondere Wirklichkeit eines Aktes an und beziehen ihn auf Faust. Sind sie Gedächtnis oder Vergessen? Stellen sie in Faust die Ununterbrochenheit des Erlebens her? Oder lassen sie eine Welt versinken,

damit eine andere ganz da sei? Verwandt mit diesen Einhalten, die das Tempo der Besinnung haben, ist die Anfangs- und Schlußdichtung. Natürlich auch die Eröffnungen des Ersten Faust und der Monolog »Wald und Höhle«. Sowohl »Anmutige Gegend« wie die letzte Mysterienszene kann Zäsur heißen; jene beschließt eine lange Vergangenheit, diese eröffnet eine weitere Bahn. Indem diese Einhalte Faust zum Symbol der Person verallgemeinern, bringen sie die Metaphysik dieser sonst weltlichen Dichtung zutage, freilich mehr im psychologischen als im transzendenten Raum. Sie eröffnen uns, zwischen den Welten, das Atemholen des Selbst in der Wahrheit seines inneren Zustands.

Zu Beginn des Vierten Aktes gewinnt Faust so viel Abstand, daß er sich selbst gesteht, was er verliert und was ihm bleibt und wie sich beides in sein früheres Leben verrechnet. Der Gebirgskamm stimmt zu diesem Lebensrundblick, der ihn, wie hervorzuheben ist, in tätiger Bewußtheit zeigt. Sobald Mephistos Siebenmeilenstiefel aufschlappert, ist alles dahin, und die ganze andere Seinsstufe des Fünften Aktes bringt nichts Verlebtes zurück. Dafür verknüpft dieser Anfang des Vierten Akts viel Ferneres – Gretchen und Helena, wobei beide an ihrer Nachwirkung unterschieden werden. Es ist eine der schönsten Dichtungen Goethes und einer seiner eigensten Zustände. Eine Stimmung besonnener Schwermut und eine innere Geteiltheit, die keineswegs Unordnung ist. Das Wissen um sich und um das eigene Sollen ist ein verschleiertes Licht über der Schwermut dieses Erlebens. Geistigeres ist kaum je gedichtet worden.

Ein Paralipomenon lautet: »Faust niedergelegt an einer Kirchhofsmauer. Träume. Darauf großer Monolog zwischen der Wahrscheinung von Gretchen und Helena.« Die Beziehung auf die vollkommene Gestalt (Helena) war verharrende Schau. Faust als Werdender gewinnt sich zurück. Was ihm bleibt, ist kaum ausgesprochen. Es ist wohl die Überwindung des sehnsüchtigen Zustandes. Für den Menschen als Werdenden, für den Begriff des Seins als eines Tuns und für die Hilfe, die sein Tun erfährt, ist das Künstlertum vorübergehend. »Der Sonne heiligen Lebestrahlen sind tote Werke nur ein Spaß«, sagt Proteus. Auch aus der mephistophelischen Pantomime wurde klar, daß dieser Sünden der Seele der Zustand einer nördlichen Natur war.

Die anderen Einhalte ähneln sich darin, daß sie einen streng abgewandten, von außen verdunkelten, von innen erleuchteten Zustand des Inneren beschreiben. Er ist sprachlos, bewußtlos, aber nicht bildlos. Am Ende des Dritten Aktes, der ersten Hälfte dieses »Einhalts«, bleibt Faust vollkommen stumm, bis er durch die Wolke entrückt wird. Zu Anfang des Zweiten Teils ratschlagen Lebensgeister über dem eingeschlafenen Faust. Das ist das eröffnende Ereignis der Dichtung, so große Lebensgnade als der Abschluß Gottesgnade ist. Der Terzinenmonolog fängt dies im Schlaf Geleistete mit dem Bewußtsein auf. Den Zustand vorher als untätig zu bezeichnen, geht nach Goethes Seelenlehre kaum an; vielleicht bedeutet er höhere Selbsttätigkeit. Am Ende des Ersten Aktes ist Faust starr und gelähmt. Auch hier gehen Bilder durch seine Seele. Homunculus verrät uns den inneren Vorgang, während wohl nach früheren Entwürfen Fausts Träume wirklich auf der Bühne gespielt werden sollten. Die Mütterdichtung ist Zäsur innerhalb des Ersten Aktes. Das »Sinken« bzw. »Steigen« deutet darauf, daß auch hier Faust den wachen Zustand mit einem umfassenderen vertauscht. Endlich ist des Zustandes zu gedenken, in dem sich Fausts Entelechie am Schluß des Ganzen befindet. Auch er ersetzt das Tun der bewußten Person im Augenblick des Todes durch das verhülltere, wortlosere Tun eines Wesens, dessen Seinsart nicht mehr benennbar ist.

Diese Einhalte führen den leitenden Begriff aus Goethes Naturlehre, die Metamorphose, in das Leben der Seele ein. Aber nicht, wie man erwarten würde, als das Gesetz unmerklicher Überleitung, sondern dem unberechenbareren, jähren, gestaltloseren Element des Innern angepaßt, wie Goethe selbst Krise auf Krise als unerläßliche Bedingung seiner wiederholten Jugend erfuhr.

So sind diese Einhalte mehr des Vergessens als des Gedenkens voll. Auch im lyrischen Gedicht hätte Goethe nicht das Gedächtnis so an vorderste Stelle gesetzt, wenn er nicht erfahren hätte, wie sehr seine Hingabe an den Augenblick den Zusammenhang des inneren Lebens gefährdete! Doch auch in diesen Zäsuren hat das Gedenken seinen Raum, da sie wie die Akte in sich polar sind. Ihr einer Pol ist Gedächtnis, ihr anderer Vergessen. Am Anfang des Zweiten Aktes ist die Gedächtnislosigkeit Fausts vollkommen. Sein

Tun hat die Produktivität des Traumes angenommen und spielt mit der herrlichsten Zukunft, allerdings unter dem Bild einer mythologischen Erinnerung. Möchte doch jemand erzählen, was diese Szene über das Schöpfungstum des menschlichen Traums enthält! Alles Gedächtnis an das frühere Faustsein ist aus Faust in die Umgebung verlegt, so daß der Auftritt sich spaltet in eine subjektive Situation des Vergessens und in eine objektive des Gedächtnisses. Und dies Thema »Erinnerung« reicht in den Dritten Akt, in den Anfang des Vierten, ja bis in den Fünften, wo alte Leute durch Landschaften des Gedächtnisses wandeln, es reicht in den Anfang des Ersten zurück, wo das Gedächtnis überwunden werden muß – so daß sich plötzlich das ganze Werk wie eine nachdenkliche Phantasie über die bösen und guten Gaben des Gedenkens liest. Dem Menschen aber, dem sein Leben Geschichte wird, ist die Erinnerung nicht bloß Verlorenheit der Seele an die Rätsel der Zeit. Sich erinnernd mißt er zwischen damals und jetzt sein Wachstum. Auch dieser Erinnerungsgewinn, der Steigerung der Selbstheit heißt, ist in der Umgebung gespiegelt, ohne daß ihn Faust wahrnehme. Gesteigert sind aber auch andere Figuren, Wiederkehr spielt zwischen ihnen und offenbart die Steigerung. Baccalaureus ist mehr als der Schüler im Ersten Faust, seine Unterredung mit dem Teufel als Professor hat einen geistigeren Verlauf. Wagner ist nicht mehr Pedant, sondern Meister, der an der Grenze wissenschaftlichen Wagnisses vereinsamt. Da ihm, dem Famulus von einst, jetzt ein Famulus untersteht, er selbst aber in Ehrfurcht Fausts Gedächtnis hütet, so entsteht eine Stufenfolge, auf der alles einen Grad höher steht als früher. So entscheidend also das Gedenken ist, Goethe überläßt es dem Unisono dieser Wesen und Umgebungen, damit Faust durchaus unbewußt und ungedenkend bleibe – wie er es schlafend am Anfang war, wie er es tot am Ende ist. Es ist der Zustand, wo das Selbst, indem es wie ein betäubter Patient auf dem Operationstisch Gefahr und Rettung hinnimmt, sein innerstes Leben in sich versammelt. Der Mensch schläft, während es sich selbst das Urteil über Tod und Leben spricht.

Wenn nun zwei dieser Zäsuren das Thema Ton verschieden aufwerfen, nämlich der Schluß des Dritten und der Schluß des Fünften Aktes, hat dann Goethe mit seiner Hadesdichtung dieselbe Frage antik, mit seiner Him-

melsdichtung modern beantwortet? Was heißt es, wenn hier Helena, dort Faust »stirbt«? Im einen Falle erfährt die Persönlichkeit den körperlichen Tod, im anderen Falle kehrt die wiederbelebte Gestalt in die Todessphäre zurück. Sie stirbt weder den Tod Fausts, noch ist sie unsterblich in der Weise Fausts. Die Vorgänge, genau betrachtet, zeigen, daß der Begriff des Helden, ja vielfach sogar des Subjektes in diesem Aktschluß verlassen ist. Faust ist wortlos Zeuge der Szene, die ein Tod ist, den seine Seele stirbt. Helena, die des Todes war und wieder des Todes sein wird, schwindet hinweg mit nur einem Ausruf. Was über dies ihr Sterben zu sagen ist, sagt die Chorführerin, indem sie zugleich die Art des eigenen Sterbens wollend bestimmt; sie sagt es in wenigen, allerdings diamantenen Worten. Eine wachsende, zuletzt festlich strömende Breite des Sagens ist dann den antikischen Ballettmädchen eingeräumt, die plötzlich die hellste naturphilosophische Einsicht in ihre Todesart erworben haben. Ein gestufter Tod wird durch Wesen verschiedener Stufen angemessen bezeichnet und erlitten.

Im homerischen Hades ist, wer hüben ein großer Herr war, auch drüben einer. Aber eine bedingte Unsterblichkeit, die sich nach dem Rang der Entelechie abstuft, kennt man daselbst nicht. Die Schatten bedeuten keineswegs die Unsterblichkeit der Gestalt als solcher – diese Unsterblichkeit ist vielmehr im Gerücht der Weiterlebenden verbürgt. Schatten sein heißt auf eine Art dasein, die um alles Wesenhafte verkürzt ist, während die goethische Unsterblichkeit der Gestalt keinen Mangel kennt. Diese, keineswegs ästhetisch versöhnte, Gegenwart des Nichtmehrlebens, dies empfundene, nach Blut lechzende Nichtleben ist die schauerliche Umkehr der Lebensanbetung, aber auch die Bedingung des großen tragischen Gefühls. Und Goethe verstand so den antiken Tod, wie der Aufsatz »Der Tänzerin Grab« beweist. Hier jedoch bediente sich Goethe des Hades wie des Himmels zu seinem Zweck.

Wenn nun in diesem Spiel von der gradweisen Unsterblichkeit die Mädchen eine ihnen geliehene Individualität zurückerstatten, aber als Kräfteeinheiten unzerstörbar sind, Helenas unvernichtbare Person in den Hades zurückkehrt und Panthalis durch getreue Nachfolge gleiche Unzerstörbarkeit erlangt: was ist dann dieser Hades? Weder das Reich der lebenszeugenden

Formen, da dies eigens in den Müttern vorgestellt ist, noch der Aufenthalt der Toten überhaupt, da dieses Drama christlichen Himmel und Hölle kennt; der Hades ist vielmehr, gemäß dem Gesetz dieses Aktes, die Todes-sphäre der Schönheit. Insofern ist er die Ergänzung des Mütterreichs. Dort regierte die Form als Werden, hier die Gestalt als Sein. Die Gestalt hat das Element des Todes um sich, sofern das Werden in ihr angehalten ist, sofern das Vollkommene eine Reihe abschließt, sich von der Metamorphose ausnimmt. In ihm deckt sich Urbild und Erscheinung. Die Form ist also in den Müttern und dem Hades verschieden angeschaut, der Hades ist das Sein-ohne-Werden der Gestalt. Auch der Unterschied der Mütter-Helena und der Hades-Helena ist hieraus zu ersehen. Dort war sie Schemen, das heißt ihr Einzelsein und ihr Name war bloß eine beschränkte Vorstellungsart – in Wahrheit ist sie keine Erscheinung, sondern das höchste der zeugenden Urbilder, das heute in diesem, morgen in jenem Beispiel verehrt wird. Die Hades-Helena ist das einmal gewesene Vollkommene, wie es der Liebe erscheint, unwiederholbar. Die Tragödie beginnt, wenn ein menschliches Gedächtnis zum Hades solcher Gestalten wird, so daß der Eros des Liebenden sie als Leben behandelt, der Eros des Künstlers sie ins Leben zieht. Helenens Aufenthalt im Hades ist das abgeschlossene Sein des Vollkommenen, ihre Unsterblichkeit ist das Gedächtnis des Vollkommenen, ihre Belebung ist das Gebet der Leidenschaft, ihr Zurücksinken in den Hades ist die Unwiederbringlichkeit ihrer lebendigen Erscheinung.

Die elementischen Wesen des Chors wissen und sagen, was mit ihnen geschieht. Faust, der Hochbewußte, wird unversehens hingestreckt, und wie sein Inneres die letzte Umbildung vollzieht, darüber erlaubt Goethe keine deutliche Vorstellung. Der Anfang des Zweiten Teils entspricht diesem letzten Glied als ein Tod geringeren Grades. Geist und Herz können nicht aus dem Widerspruch helfen, in den sein Leben mit sich selbst geraten ist. Die Belebung kommt aus dem Schlaf der Natur und ihrem Überfluß. Sie liest keine Rechnungen. Ob man vergessen kann, ist die Frage. Man kann es – die Rechnung wird zerrissen, nicht bezahlt. Schon das Bewältigen jenes kleinen Todes ist an die Bedingung der Tätigkeit geknüpft (»Alles kann der Edle leisten«). Dort antwortet das Bewußtsein auf die Vorgänge im Unbewußten;

der eigentliche Tod, im Fünften Akt, kehrt die Reihenfolge um. Nur aus den Reden und Gesängen der Geister erraten wir einiges über die streng umhüllte, zeichenlose Selbsttätigkeit der Entelechie Fausts. Nachdem sie dem Teufel entführt wurde, muß der Verband der Elemente mit der Geisteskraft gelöst werden. Diese Lösung beginnt durch Mithilfe der Knaben, die in ihrem vorgeschlechtlichen Dasein ihn ebenso zu reinigen geeignet sind, wie er sie als Welterfahrener ergänzt. Das Letzte muß die Liebe tun: die sich ihm opfert, erkennt ihn an. Nun entfalten drei Worte die stillen Taten, für die es keine Namen gibt und für die der Gegensatz von Bewußt und Unbewußt größeren Dingen weicht. Er überwächst die seligen Knaben. Er gleicht der heiligen Schar. Er tritt in erster Jugendkraft hervor und entrafft sich der alten Hülle. Das ist das Unzulängliche, das Ereignis wird.

Indem diese Zäsuren die Form deuten helfen, helfen sie auch die Dichtung deuten; denn sie sind mehr als ein Formbegriff, sie enthalten eine Ansicht des Lebens, die über seinen Verlauf hinausträgt: die kosmisch-rhythmische Lebensansicht gegen die biographisch-fortschreitende der Romane. Wie genest Faust am Anfang des Ersten Aktes? Indem er einen ausgeschöpften Daseinskreis mit einem frischen vertauscht. Das ist zugleich das Gesetz der Akte und ihrer Abfolge. Einschnitte der Form, sind diese Zäsuren zugleich Einschnitte des Lebens, das sich nicht nur in stetiger Entwicklung, das sich von Tod zu Tod erneuert, in gewagter Preisgabe aller stofflichen Pfänder seine Selbsttätigkeit behauptet, sich bewußt in sich befestigt, unbewußt aber unter dem Schein des reinen Erleidens die gefährlichste und fruchtbarste Leistung vollbringt: sich zu verwandeln.

HÖLDERLIN-GEDENKREDE (1943)

aus Max Kommerell: *Vortragsmanuskript aus dem Nachlass*,
Hölderlin-Jahrbuch 15

Hölderlin hat den Dichter verkörpert, das unterscheidet ihn von den andern, die uns unvergängliche Gedichte in unserer Sprache hinterlassen haben. Ein von uns unterschiedenes Wesen, das wir dichterisch nennen, weil wir ihm seine höhere Herkunft ansehen, ist mit ihm geboren und wohnt ihm inne; zur Zeit der Reife seines Geistes wird es Gesang, zuerst erlernter Gesang, dann unerlernbarer. Aber es ist vor diesem Gesang in ihm und überdauert das Verstummen dieses Gesanges. Das Volk wußte schon immer, daß Hölderlins Liebe – eine Liebe, die auch unter denen berühmt ist, die seine Gedichte kaum kennen – eine Liebe des Dichters war, daß sein Wahnsinn ein Schicksal des Dichters, seine Gestalt und sein Gang durch die Zeit die Erscheinung des Dichters war. Er unterschied sich von der Zeit und war wie eine Sage in ihr: eine Erinnerung und ein Anfang. Und wenn er dichtete, so heißt dies, daß er dieses sein von anderem Leben so rein unterschiedenes Leben mit Namen nennen lernte, und daß es aus der vorübergehenden Blüte seines Lebens frei, geistig und unser wurde: als das allen vernehmliche Wort. Dies wußte man, anderes meinte man über ihn. Man nahm die Zerbrechlichkeit dieses schönen Menschen wörtlich und sagte: »Dem Leben nicht gewachsen«! Das Dichterische ist in Hölderlin Element, unbedingt, unvermischt. Unvermishtes kann nur erscheinen nicht bleiben; es hat den Tod in sich, zugleich mit seiner Ewigkeit: dem nachgelassenen Eindruck. Die Fähigkeit, sich zu schützen, sich zu behaupten, ist auch die Fähigkeit, sich anzugleichen, Fremdes in sich zuzulassen. Wäre Hölderlin dann noch er? Wenn auch noch das Gedicht diese schlanke Zerbrechlichkeit als seine Anmut an sich hat, so erinnert es daran, daß der reine Dichter verraten ist und in dem Maß, als er ohne Schutz bleibt, unvergeßlich wird.

Weil Hölderlins Gesänge weltlos sind, kann Welt in ihnen anfangen.

Dies Dichterische in Hölderlin, das vorher stumm in ihm zugegen war, wurde in einem bestimmten Augenblick seines Lebens redend. Sein eigenes Gedicht beginnt in den Frankfurter Jahren und reift mit dem Schicksal seiner Liebe. Nirgends so sichtbar als in den früheren, auffallend kurzen Oden von 1797 und 98.

Die Aufgabe, in den lyrischen Strophen der Alten so zu dichten, daß sich die deutsche Sprache freiwillig dazu herzugeben scheint, hat Hölderlin nicht als Erster gelöst. Er ahmte Klopstock nach, in seinen Knabenjahren, ehe er Schiller nachahmte. Aber Klopstocks Ode ist Erhebung, eine Gewalt des Pneumas über das sterbliche Gefühl, sein Rhythmus ist eine Anstrengung des Menschen, übermenschlich zu werden. Hölderlins Ode kennt dies nicht. Sie ist Innigkeit. Das Dasein dieses Dichters, wie es ist, ohne Erhöhung, ohne Mühe. Klopstock macht sich schön und trägt sich festlich beim Dichten, Hölderlin nimmt sich zusammen zum Werktag und wird festlich, wenn er sich löst. Aber nicht gegen Klopstock heben sich in Wahrheit diese kurzen Frankfurter Oden ab, sondern gegen ein eigenes Dichten von früher: gegen die gereimten Hymnen, in denen er hinter Schiller zugleich zurückbleibt und ihn übertrifft. Denn die Begriffe, die Schiller anschaulich macht durch die Metapher und wahr durch die Tat, erhebt Hölderlin zu seienden Wesen, blickt zu ihnen auf in einem heiligen Dienst, und führt sie als unmittelbar Redende ein, ja, er verbindet sie untereinander zu einer Familie von Mächten und versetzt sie unbefangen unter antike Gottheiten. Die werbende Kraft des Gedichts, womit Schiller den Zögernden an sich reißt, den Widerstrebenden verwandelt, ersetzt sein leidenschaftlicher Schüler durch einen mehr esoterischen Bezug: der Dichter ist in den Umgang dieser Wesenheiten zugelassen, sie zeigen sich ihm, er zeigt sie. Aber sein Wort ist nicht wirksam wie das Schillers, der jedem Wort seinen großen Willen einhaucht, und das, worin Hölderlin stärker sein könnte, geht diesen Gedichten ab: Stimmung. Die Hilfe, die in der Eigenheit des inneren Lebens liegt, wird verkannt, bis zur Selbstverleugnung verschmäht. Freilich begibt sich Hölderlin des Reichtums seiner Kindheit und Knabenzeit und wird ärmer, als er je war; zugleich aber nehmen diese Gedichte, mit ih-

rem noch unerfüllten Anspruch, eine Aussage vorweg, die den Dichter in der fraglosen Sicherheit heiliger Zusammenhänge zeigt. Der spätere Beruf, aber ohne Stoff, ohne Schicksal, ohne Berufung: daher die Anstrengung der Sprache. Das Geheimnis, nicht in den Ideen, sondern im Bezug zu ihnen – das Geheimnis, das diese Nachahmungen von vornherein unterschied vom Vorbild, geht zuletzt auch auf die Themen über, verdunkelt sie, macht sie schwerer für das Gefühl. Titel wie Herkules, die Unbekannte, das Schicksal erinnern weniger an die zeit bewegende Metaphysik, als an das Eigentum Hölderlins.

Ein Frieden der Sprache, die keine Mühe mehr kennt, ist die Verfassung der kurzen Oden, jener eigentlich klassischen Lyrik Hölderlins. Die Geistigkeit, die wir von den Schiller verpflichteten Hymnen her kennen, endet hier, jedesmal anders, im Gefühl. Meist sind es zweistrophige Gebilde, in denen keine Silbe verrückt werden könnte, und wo wir fremde und schwierige Versart kaum bemerken: so angeboren ist die innere Bewegung. Obwohl den Gedanken scharf prägend, entlassen sie uns entschieden gestimmt. Hölderlin erweitert sie später zu umfänglicheren Gedichten, wie er überhaupt Oden, Elegien und Hymnen in vielen Fassungen herstellt. Er, dem das Verschweigen mehr ist als das Sagen, scheint die gefundenen Themen als die seltenen Fälle zu betrachten, wo das Unsägliche einwilligt, Sprache zu werden, und statt die Themen zu erweitern, wird er anders vielseitig, indem er am wiederholten Thema die neue Einsicht seines Geistes, die neue Gestalt seiner Seele, den neuen Stil seines Ausdrucks darstellt.

In jeder dieser kurzen Oden wird eine Schwelle überschritten, das Gedicht vertauscht in seinem Verlauf eine Denkart mit einer andern. Die größeren Gedichte beginnen mit der schon vollzogenen Ablösung; das sichere Wissen, das sichere Haben vergleicht sich nicht mehr mit dem der anderen. Aber gerade das ist so sprechend, daß die kleinen Gedichte den Ausgang nehmen vom gemeinen Vorstellen, und daß sich ein reineres Verstehen, aus einem reineren Leben, erst auftut. Indem wir uns einführen lassen, erraten wir, bereichert, daß auch der Dichter eingeführt worden ist. Er ist in sich gestillt, und da ihm ein eigenes Wissen aus eigenem Schicksal kam, ist die Seligkeit nicht ohne Schwermut. Beider Herkunft bleibt uns unbekannt,

und daß der Schatten oder Abglanz eines stillen, aber entscheidenden Ereignisses auf allen Versen liegt, macht sie so verschwiegen, im Verschwiegen so anziehend.

Manche beginnen mit einer Frage, oder mit einem Widerspruch, die vom gemeinen Denken aus vorgebracht werden. Sie enden schlichtend mit einem Ausspruch des Wissens, wie er fast ein Epigramm beschließen könnte. Aber kaum, daß dies Wissen da ist, geht es schon über in eine stille Festlichkeit des Lebens. »Warum bist du so kurz« beginnt eines, und mit welchem viel mehr eröffnenden als abschließenden Spruch endet es?

An das Göttliche glauben
Die allein, die es selber sind.

Ist das noch ein Sinnspruch, was mir allgemein *scheint*, in der Tat aber auf einen hier nicht ausgesagten, durchaus besonderen Glauben des Dichters deutet? Aber durch dies Offenlassen versetzt es uns in eine reine Bereitschaft. Andere beginnen mit einer Feststellung und enden mit einem Bild. Hier ist der Übergang weniger deutlich. Die Feststellung bleibt innerhalb gesicherter Begriffe, das Bild aber vertritt Fragliches Unendliches, das ebenso wie jene Festlichkeit des Lebens vom Gedicht nicht benannt wird. Es wird uns nicht gesagt, was jener Vogel der Nacht ist, der einem unbequem vor dem Auge schwirrt, noch auch, was der Bogen des Lebens ist, den der Dichter durchlief. Und doch sind für den, der mit den Gedichten Hölderlins lebt, beide Bilder so umfassende als genaue Symbole. Wieder andere Oden beginnen mit einem gestörten Gefühl, und beschwichtigen es durch ein versöhnendes Erkennen zur reinen Stimmung. Eine beginnt mit der mythischen Nachricht als dem verbürgten Gedanken, nämlich mit dem jungen Bacchus, der vom Indus gekommen sei, »mit heiligem Weine vom Schlafe die Völker weckend«. Aber wenn im Fortgang des Gedichts die Nachricht Gleichnis wird, so wächst mit der Bedeutung das Rätsel. Denn der gemeinte Vorgang ist Zukunft. Was heißt heute: ein schlafendes Volk wecken, wie kann heute der Dichter Bacchus sein, und welcher an welchem Volk? Kein Zufall, daß Hölderlin diese beiden Strophen erweitert hat zu seiner größten und dunkelsten Dichter-Ode, dem ‚Dichterberuf‘.

Es sind dies wohl die dichtesten Gedichte, die wir haben, so gut und genau gedacht wie irgend etwas im achtzehnten Jahrhundert, und doch immer einverstanden mit Hölderlins geheimerer Ahnung; und der schmale Raum verleitet ihn nie zur Gewalt, die Sprache bleibt hell und flüssig. Wie viele Inhalte des späteren, weitergespannten Dichtens sind hier schon wahrnehmbar: in dem zauberhaften Zustand der Möglichkeit! Der Liebende erkennt sich in doppelter Zeitrechnung als Mitbürger der Vorzeit, als Verführten eines neuen Geschlechts. Die neue Gestalt des Weingotts, der die Völker erweckt, die Anklage des gegenwärtigen Volks »Tatenarm und gedankenvoll«, der Umriß des künftigen ist entworfen. Und die ganze, scheinbar griechische, unsäglich eigene Naturmythe ist gefunden in dem letzten dieser Gedichte, dem ‚Sonnenuntergang‘. Es ist das einzige, dessen Kürze nicht anfänglich ist, sondern aus dem Weglassen hervorgeht. Hölderlin hat in der Sonne alles und im griechischen Helios den seinigen, den »entzückenden Sonnenjüngling« gefunden; er zeigt ihn in der Gebärde des scheidenden Gottes und erschafft ihm zwei Räume an, die ihm nachtrauernde Landschaft, die den Dichter mitfühlt, als den verlassenen Raum, und als den neuen Raum die fremden Völker, »die ihn noch ehren«. Es diene als Beispiel:

Wo bist du? trunken dämmert die Seele mir
 Von aller deiner Wonne; denn eben ist's,
 Daß ich gelauscht, wie goldner Töne
 Voll, der entzückende Sonnenjüngling
 Sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt';
 Es tönten rings die Wälder und Hügel nach.
 Doch fern ist er zu frommen Völkern,
 Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

Zwischen diesen Gedichten und jenen gereimten Hymnen begibt sich ein Werden des Geistes und eine Herzensgeschichte, die der ‚Hyperion‘ mit seinen Vorstufen dichterisch erzählt. Es war nicht die Bahn Hölderlins, durch die Erfahrung der Liebe zu erstarken, sondern im Zerbrechen am Schicksal alle Schönheit des Untergangs auf sich zu sammeln. Der Zauber seiner Gedichte kommt nicht aus der Selbstbehauptung; sie zeugen durch das Zer-

brechen der menschlichen Form von der Einheit des Lebens mit sich und von der Einheit des Dichters mit allem, was lebt. Nun gibt es freilich schon in den Vorstufen zum ‚Hyperion‘, und ehe Hölderlin der von ihm geliebten Frau begegnete, eine Diotima, die denselben Geheimbesitz verwaltet wie die spätere, und alle, und die Hauptverhältnisse, in denen der spätere Hyperion steht, sind ausgebildet. Aber sie müssen erst am Schmerz erfahren werden. Das eigene Wesen muß sich erst bis in die Tiefe seiner Leidensfähigkeit zu Ende gefühlt haben, um vollendet zu sein zum Opfer. Das hat der ‚Hyperion‘ voraus vor den Fragmenten, mit seiner reicheren, dunkleren Sprache, deren Silben das Schicksal leise bestätigend mitspricht. In der späteren elegischen, in der hymnischen Dichtung gibt es das menschliche Wesen, das Hölderlin heißt, nur noch wie die Sage von einem hohen Gestorbenen.

Oft und glücklich hat man das Werden Hölderlins aus dem Gang der deutschen Bildung abgeleitet. Etwa in der selben Zeit, in der aus dem kritischen Idealismus eine Naturphilosophie hervorgegangen ist, bildet sich in Hölderlin ein eigenes Naturverhältnis aus, ja es scheint, daß er Schelling darin voranging. Und gewiß hat seine Griechenliebe und Griechenklage, die man früher als die besondere Romantik Hölderlins verstand, ihre unvergleichliche Kraft nur erlangen können innerhalb einer allgemeinen Wendung des deutschen Geistes, der damals, von Winckelmann bis Goethe immer wieder und immer mehr im Bekenntnis zur griechischen Kunst sich selber fand. Aber so sehr dies Naturverhältnis und diese Griechenliebe dem breiteren Bildungsvorgang ähneln und zunächst wohl auch aus ihm hervorgehen – Hölderlin ist in dem Maße Dichter, als beides so einfach und persönlich wird wie eine menschliche Begegnung.

Im Leiden der Liebe hat Hölderlin erfahren, daß ihm seine Kindheit und Jugend geistiger wiederkam, daß seine persönliche Anlage, zu fühlen, soweit sie sich von andern unterschied, von Anfang an auf die Einklänge des Allebens gestimmt war, und daß der Geist nie geistiger ist, als wenn er vor diesen Einklängen freiwillig verstummt. Sie werden dem Dichter heiliger als der höchste menschliche Gedanke, und er macht als den eigentlichen, geheimen Lebensschmerz, der in allen Schmerzen ist, die Geschiedenheit namhaft, die die Menschen um ihn bis zur Naturfeindschaft übertreiben.

Die Weisheit dieses Buches ist eine Weisheit der Einigungen und der Übergänge. Hölderlin gab dem Abbild der Geliebten im Roman den Namen Diotima, der bei Plato eine Wissende im höchsten Sinn bezeichnet. Sie weilt ein; sie ist Natur, wie Hyperion Geist ist. Aber indem sie durch Hyperion mit sich selbst bekannt wird, streift sie ihr Menschentum ab wie etwas Vorübergehendes, etwas Überlebtes. Solang sie zögerte, war sie das Beispiel eines menschlichen Seins, das in der Umkehr schön ist; und sie eilt, diese Umkehr tödlich zu besiegeln. Hyperion folgt ihr, nicht mit wörtlichem Sterben, sondern indem er im dichterischen Tod seinen Geist nach ihrer Botschaft umbildet. Sein Geist wird elementarisch, um sie im Element einzuholen. So nehmen beide den ‚Empedokles‘ vorweg. Die Empedokles-Dichtung aber, so schwer sie im Einzelnen zu deuten ist, zeugt im Ganzen wie nichts anderes für die Wucht und Einfalt dieses Naturverhältnisses. Der Weise, der sich nicht im Unmut, sondern zu versöhnendem Fest in den Ätna stürzt – das ist eine Gebärde, eine einfache, notwendige des Hölderlinischen Geistes.

Und all dies – ist es griechisch? Man kann zweifeln, ob es ein Grieche verstanden hätte. Und wenn man Entsprechungen zwischen altgriechischen Naturgedanken und denen Hölderlins aufsucht, so ist doch der ganze Unterschied zu bedenken zwischen einer philosophischen Lehre, die die Einheit des Seienden erfragt, und dem Versuch des dichterischen Geistes, mit dieser Einheit des Seienden eins zu werden. Nicht sie denkend, sondern sie im Lebensgefühl erreichend. Denn immerhin sagt Hyperion, der Mensch sei ein Bettler, wenn er nachdenke ... Vielleicht wird man die Frage: Was eröffnet uns Hölderlin über die Griechen? von der Frage: Wie verhielt er sich zu den Griechen? schärfer trennen als es heute geschieht. So unmittelbar, so gefühlt dies Verhältnis ist, so hinreißend ist seine schmerzliche Gestaltung! Die Genossen und Vorgänger Hölderlins bildeten sich am griechischen Vorbild, ohne die Ferne als einen verzehrenden Lebensschmerz zu empfinden. Für Hölderlin waren die Griechen das für immer entschiedene Schicksal seiner Seele. Schon die noch so uneigenen Hymnen sagen: »Denn mein Herz gehört den Toten an.« Auch hierfür ist Diotima im ‚Hyperion‘ die Einweihende. Nicht daß sie ihm sagte, was die Griechen waren und was griechisch ist. Sie lebt griechisch. Daß das sein kann, in Menschengestalt, was vorher

für Hyperion eine Vergangenheit, eine Sehnsucht war. So sehr die Versuche Hyperions, das griechische Wesen begrifflich zu bestimmen, philosophisch von Schillers ästhetischen Briefen abhängig sind – Griechischsein heißt hier dennoch mehr, heißt Einfacheres, als was Schiller im Ausgleich des sinnlichen und geistigen Menschen beschreibt. Ein Bild aus Stein, eine menschliche Gestalt, ein Gedicht, ein Wort, eine Gebärde – sie alle können strahlend sein vor Göttlichkeit. Daß alles was ist, in diesem Glanz der Göttlichkeit geglaubt wird, daß der Mensch den Menschen in der Begeisterung des gemeinsamen Lebens an Gott erinnert, ist griechisch. Griechisch ist die Anmut des einzelnen Lebens, wenn es unbewußt im Ganzen froh ist, das mühelose, das innige Leben, so wie die Griechen das innige Volk sind. Der Gegensatz zu allem, was Stückwerk ist und sich im Eigensinn behauptet. Griechisch ist denn auch die mythenfreudige Stimmung, in die Hyperion durch Diotima versetzt wird. Man pflegt zu sagen, Hölderlin habe mythisch empfunden und gedacht...

Es ist gut, einmal das Falsche anzunehmen, um das Richtige genauer zu sehen. Sagen wir also: Hölderlin habe die griechische Mythologie neu und geistreich begriffen und in seine Naturdichtung herübergenommen. Das Gedicht ‚Sonnenuntergang‘ zeigt uns anderes. Hier fällt kein Name, hier ersteht nicht der alte Sonnengott auf. »Der entzückende Sonnenjüngling, der sein Abendlied auf himmlischer Leier spielt« ersteht neu und zuerst aus dem Zuruf des Herzens, und der Zuruf selbst »Wo bist du?« – so vermissend, so persönlich, so einer zum andern – verrät uns in der verschweigenden Art dieser kurzen Oden, daß ein Umgang besteht zwischen dem Dichter und dem Namenlosen, das er hier benennt.

Was ist ein mythenbildender Trieb? Man hält sich zu sehr an die Kunstform desselben, an Personifikation und Benennung. Hölderlin errät die Natur von innen. Die Naturphänomene sind ihm Handlungen eines Wesens, das er kennt und mit dem er umgeht. Zugleich aber wohnt es in seinem Geheimnis, an Rang über dem Menschen. So zeigt Hölderlin die Naturphänomene als Gebärden. Gebärden sind Zeichen, in denen die Seele vorübergehend sichtbar wird, und aus solchen Naturgebärden, die erst durch Hölderlins Gedichte sind und sichtbar sind, besteht der Naturmythos Höl-

derlins. Der entzückende Sonnenjüngling, der sein Abendlied spielt, ist eine solche Naturgebärde, die voraussetzt, daß die Natur geheim ist, und daß die geheime Natur den Dichter in ein Einverständnis zuläßt. Eine andere Naturgebärde heißt: »Und lächelnd über Silberwolken Neigte sich segnend herab der Aether.«

Aus diesem seinem Eigentum hat Hölderlin nun freilich griechische Mythologie enträtselt. Er hat, was an ihr Personifikation scheint, wieder aufgelöst in namenloses Walten, und erschloß für sich als Sinn der Namensgebung, daß den griechischen Geist das Seiende in jeder Gestalt und in seinen Elementen als göttlich anmutet, ja daß auch die Flamme, auch die Zerstörung Gott ist. Das Leben selbst ist Geist, und statt der modernen Entfremdung, die die Natur unauffindbar und die Beziehungen der Menschen tonlos macht, ist der Kult zwischen den Menschen und dem Geist des Lebens, der im Menschen sich selbst begegnen will, gestiftet als ein immer neu bestätigter Umgang. Darum sind die Griechen für Hölderlin zunächst das Eigene, so gewesen als künftig.

Diesem Wahlverhältnis, das Hölderlin vorahnend auf sein Land überträgt, gibt er eine poetische Gestalt – für sie gibt es kein Wort als Einfalt, im großen Sinn genommen. Hölderlin hört den Meergott klagen, er macht sich auf, die geliebten Trümmerstätten zu besuchen, er klagt um die verstummten Orakel, er bringt den Toten Sühnopfer dar, er fragt sein Vaterland »Kennst du Minervens Volk?«, er bekennt: »Am Feigenbaum ist mein Achilles mir gestorben«, er will dem Kaukasos zu, um ein altes Vermählungsfest zweier Stämme wieder zu begehen, er fragt Säulen und atmet Vorzeit unter den Wolken des Ida, er bittet, auf einer der Wanderungen, die eine Zeitlang die Form seiner Gedichte sind, die Grazien Griechenlands, zum Besuch in seine Heimat zu kommen, und er bekennt, auf dem Parnaß gestanden zu sein und bei Smyrna und Ephesos gegangen zu sein und Gottes Bild gesungen zu haben. »Denn wie in himmlische Gefangenschaft verkauft dort bin ich, wo Apollo ging in Königsgestalt«. So »ich« und »ich war« und »ich ging« zu sagen in Bezug auf diese Orte und Gestalten – das ist ein Zug der höchsten Art: ein Verhältnis des Geistes wird persönliches Schicksal. Hölderlin hat die Seele, dies zu erfahren, und die Stimme, der man es glaubt.

Das meiste davon ist im ‚Hyperion‘ vorgebildet. Zu welcher vielfacher, treffender Symbolik führt das Thema dieses Werks: »der Eremit in Griechenland«. Der Wahlgriecher, dem das Deutschsein zur Not wird, bildet sich um zum spätlebenden Griechenepigon; Griechenland, die Inseln, sind ihm Heimatboden und er denkt die Landschaften nicht nur, sie stehen um ihn her als Szenen seiner klagenden Feste. Wie tatsächlich wird alles Gefühlte, auch die Zeitgenossenschaft! Denn die Götter, die er liebt, sind zwar einheimisch, aber ohne Kult, und die Menschen um ihn gehen müßig und leer; er inmitten ihrer, seine Liebe, seine Freundschaft, sind verloren und verurteilt. So ist die Gegenwart seine scheinbare, aber tödliche Zeit – seine wahre, belebende das Altertum. Das prophetische Bewußtsein, das später Verführung heißt, wendet sich rückwärts und erzwingt vergeblich eine Wiedergeburt. Wie bedeutend wird das vernutzte Motiv der Tempeltrümmer im unverwüstlichen Pflanzenwuchs, und all die Reminiszenzen, die elegisch um Orte und Namen leben! Denn die gewesenen Götter sind noch, aber verdunkelt und unerreichbar: sie gingen aus den menschlichen Verehrungen, die verlernt worden sind, in das Naturleben zurück. In der Anbetung der Elemente, des Äthers zumal, verwindet Hyperion die Beleidigungen des Zeitalters, zu dessen Darstellung der ‚Hyperion‘ ein weiteres Symbol anbietet: das tote Volk. Es sind die Nachkömmlinge der Griechen, unter denen die höhere Gestalt des gemeinsamen Lebens für immer verloren ging, deren eine Hyperion ist und die wiedererwecken zu können eine heroische Freundschaft vergeblich geträumt hat. Ein diesem nicht ganz gleiches Beispiel des toten Volkes sind dann die Deutschen, die der Grieche Hyperion zuletzt besucht. Nicht die abgestorbene Regung, sondern die zerstückelte Lebenseinheit wird an ihnen so furchtbar gerügt. Geist ist am Werk, wenngleich verheerend. Sonst verrät nichts den späteren Übergang des toten Volkes in das mögliche, das werdende Volk.

Das zeitlose Leben der frühesten Elegien und Oden, und das Leben der Liebenden, die ihre eigene Zeit haben, scheint dem Dichter bald nicht mehr möglich. In der Stille ist eine Angst wach, die aufhorcht nach der Zeit, der vorher nur verschmähten – jetzt ist sie Hinterhalt und Überfall. Er lernt ihr stehen, und wenn er so Drohendes in Versprechendes wandelt, so wird

auch dies zur Begegnung mit einem neuen Gott, den er Zeitgeist nennt. Er hat fortan viele Namen und erwächst am Ende zu dem neuen Zeus Hölderlins, der die Kräfte, die ins Totenreich flüchten wollen, zurückzwingt in den auszuhaltenden Augenblick der Welt. Enthielt der ‚Hyperion‘ die zeitlosen Beziehungen zum All, in die sich die Innerlichkeit des Dichters setzte, so spricht der ‚Empedokles‘ den inzwischen verdeutlichten Bezug zur Zeit mittelbar, aber um so entscheidender, aus. Empedokles ist nicht Hölderlin. Aber nach der Ordnung des Gegensatzes, die in der ganzen Kunst Hölderlins befolgt ist, stellt er eben darum Geheimeres dar, umfassendes Symbol für Hölderlins religiöses Bewußtsein. Seine Züge gehen vielfach, aber nie ganz, in das Christusbild Hölderlins über. Dieser Christus des Dichters bezeichnet den einen Zeitpunkt, durch den für Hölderlin die Geschichte als dichterische Legende deutbar wird, der andere ist der wahre Zeitpunkt Hölderlins, den er sich jetzt enträtselt. Der Zeitpunkt des Empedokles ist mythisch, vieldeutig und ähnelt beiden.

Empedokles ist wie Christus Versöhner, aber wessen mit wem? Die Antwort geht aus dem Gegensatz hervor, der von früh auf Hölderlins inneres Geschick war. In der dichterischen Stimmung wagte sich die zerbrechliche Form der Individualität liebevoll an das Ganze des Lebens. Sie wurde beleidigt durch die bestehende Welt, die philosophisch, theologisch oder praktisch das Unterscheiden bis zum vollkommenen Unglauben an das Lebendige übertrieb. In diesem Zustand – dem Zustand des toten Volkes – wird der Geist entweder zur Gewalt am Leben, oder zur leeren Form, oder zur List, zur Technik, für deren Gesinnung Hölderlin einmal für immer die dichterische Formel geprägt hat, und die Natur entsinkt dem Menschen ins Unfaßbare. Ein solcher Zustand ist nicht nur gemeint in der Empedoklesdichtung, er wird persönlich vertreten durch Hermokrates, dessen Theologie dem Menschen die Erfahrung des Göttlichen geflissentlich vorenthält, ihm durch den überlieferten Gott eines falschen Mythos beherrschbar macht. Aber auch Empedokles (dies lehrt das Fortschreiten der Dichtung vom Fragment zu Fragment) ist nicht eigentlich Person. Und verrichtet er, zum Umgang mit dem unmittelbaren Gott verwöhnt, zunächst in philosophischer Einsamkeit den versäumten Dienst, so wird doch der verstimmte

Zustand des Lebens auch ihm zum Schicksal. Man muß sich hier zurückrufen, daß die Götter Hölderlins nicht in der Deutlichkeit ihrer Erscheinung, sondern in der zarten Möglichkeit ihres Rückzugs auf die Natur gefühlt sind: mögliche, zu ihrer Verwirklichung auf den sie fassenden Menschen angewiesene Götter, und so wie ihre Würde das Unbewußte, Schicksallose ist, wird an ihnen der menschliche Geist zur Waffe. Derselbe Empedokles, der, in der gefährlichen Freiheit des Wortes, zur Gewalt an ihnen fähig ist, ist auch fähig zur Umkehr, zur Bescheidung des Geistes vor ihrem reinen Dasein. Die Umkehr aber ist stellvertretend. Die Liebesbegegnung von Mensch und Natur, die im Geist des Empedokles vor sich geht, verleugnet den Gegensatz, der im Leben der Menschen unversöhnlich geworden ist, so vollkommen, daß Empedokles die Person aufgibt, fast ein Spiel, das die Natur mit sich selber spielt, und daß die Natur, ihm zugekehrt fast ein Antlitz gewinnt. Danach muß Empedokles sich opfern, weil er weiterlebend den Moment des unaufhaltsamen Werdens, der in ihm Person wurde, an die vorübergehende Form eines Menschen binden würde.

Das Volk, auf das Empedokles in steigendem Grad bezogen wird, steht zu ihm, wie einst zu Hyperion, im Gegensatz, und in diesem Sinne ist es tot, wie die Zeit leer ist. Aber durch Empedokles verwöhnt, durch Hermokrates entstellt, scheint es doch bestimmbar, bald Wirklichkeit, bald Möglichkeit, und schließlich Idee: das sterbende Volk, dem das Vermächtnis des Empedokles empfiehlt, den Völkertod frei zu wählen, wie er den Tod wählt; das ersterbende Land, dessen Ende sich in der festlichen Erscheinung eines Genius als in seinem Schwanenlied ansagt. Ist er wahrhaft Versöhner, muß dann nicht auch ein Volk sein, das in dieser Versöhnung beginnt? Volk ist also Wechselbegriff zur Zeit, die hier doppeldeutig, als Gärung aufgefaßt wird. Nicht nur der Empedokles, auch die Gedichte Hölderlins haben von nun an im Volk den Raum eines von Hölderlin verkündeten Geschehens.

Volk ist, wie Hölderlin es versteht, ein Kraftfeld. Es tritt in die dichterisch deutbare Geschichte, wenn sich die Gottheit, die immer ein Volk zum Feld hat, aus ihrem absoluten Sein zur Erscheinung bestimmt, auf die das Volk mit der Gründung seines Gemeinlebens antwortet. Wie die Griechen das gewesene, und also faßliche Volk sind, wird für Hölderlin das eigene

Volk – nicht mehr tot, nicht mehr sterbend, noch nicht lebend das unfassliche, in seinem Werden erschrocken und zärtlich befragte. Ob wohl sein Werden offen ist, wird es auf Gewesenes bezogen. Aber die dichterische Geschichtsschreibung läßt nicht etwa nur aus dem Kreis der stummen Völker jeweils ein berufenes hervortreten mit der Stimme, die das Echo seines Gottes ist, sondern sie erzählt von einer langen, jahrtausendlangen Pause der göttlichen Ankünfte, die sich um den Geist des Dichters als eine lähmende Schwermut gelegt hat: durch diese Pause und nach ihr ist das Erwachen, das im Gedicht vorbereitete, so unvergleichlich. Der Augenblick, da diese aus Asien nach Griechenland und Rom fortgepflanzte Bewegung des hohen Geschehens steckt, ist die Erscheinung Christi. Er ist für Hölderlin, wie Empedokles, Augenblick. Christus – warum hat sich Hölderlin nicht beschieden in seinem so reinen dichterischen Eigentum, das ja doch sichtlich ohne Christus auskam? Warum hat er, gleich verwirrend für den Frommen wie für den nicht an einen Glauben Gebundenen, am Ende der Elegie ‚Brot und Wein‘ das Ungeheure versucht, Christus und Dionysos eins werden zu lassen? Ist dies noch dichterisch? Ist dies noch begreiflich?

Noch einmal gilt es zu verstehen, wie eine, unger gestandene, Tatsache unsrer Bildung dem Dichter einfach, wahr und vielleicht fruchtbar wird. Unsere Schule erzog uns lange Zeit der Religion nach zu Christen, der Geisteskultur nach zu Humanisten, aber ohne daß die Ausschließlichkeit zweier Wertmaße, der durch Aufklärung und Goethe bekräftigten Antike und des Christentums, als Problem vermerkt, geschweige denn versöhnt worden wäre. So persönlich, wie Hölderlin sich den alten Göttern genähert hat, hängt er dem Christus an, als wäre der ein Held, neben dem er in seiner Kindheit gegangen ist. Die Hymne ‚Der Einzige‘ erzählt, wie er dies nicht als einen Zwiespalt seiner Seele, sondern als den wirklichen Streit zweier Götter um ihn zu Ende leidet. Er muß versöhnen, sonst könnte er nicht sein.

Der Vater, von dem Christus zeugt, ist ihm die Vatergottheit auch der anderen Götter, er weiß von keinem besonderen Christengott. Aber Christus selbst ist ihm in der einfachsten Weise Gott, der auf Erden wandelt, und darum, seinem Prinzip nach, antik. Ja, er vollendet erst ganz die Epiphanie, in der die seienden Götter an den Menschen geschehen. Begreiflich, daß er

ihn des Hauses Kleinod nennt! Denn wenn andere Götter sich das Menschentum als Mantel umwarfen, ist er als Leib geboren und starb den leiblichen Tod. Wenn er aber litt und seine Lehre des Verzichts und des Trostes hinterließ, also der Gott seiner Göttlichkeit zu widersprechen schien, so liest Hölderlin daraus das eigene Schicksal ab, unter dem Christus steht. Sein Sinn ist, der Letzte zu sein: die Gottheit in der Geste des Abschieds. Nicht irgendein Gott scheidet in ihm, sondern die Göttlichkeit überhaupt nimmt sich aus dem Leben der Menschen zurück. Nun wird für Hölderlin des Abendland faßlich als Abend der Zeit: kein Gott fehlt, keiner kehrt so wieder wie er war, sondern neu begriffen im Fest der Erinnerung. Hier wissen die Götter von einander und erkennen sich in den Gedanken der Menschen, und es ist Sache des Dichters, auch Christus, den Versöhner, zu versöhnen. Er glaubt es zu leisten: indem der neue Christus der neuen Gemeinde die ehemals abgewandte Seite seines Wesens zukehrt, wird der geschwisterliche Zug der Götterfamilie auf seinem Antlitz sichtbar.

Damit ist unmerklich die fernere lyrische Dichtung Hölderlins durchlaufen, die sich in Oden, Elegien und frei gemessene Hymnen gliedert: der Bestand unsrer lyrischen Dichtung, der am entschiedensten und vollkommensten Kunst ist.

Die Elegie ist am frühesten da, gleich mit den letzten der gereimten Hymnen. Das muß so sein, da Hymnen, Hyperionentwürfe und Elegien gemeinsam haben, daß das Ganze in einer Dichtung ergriffen wird; jene Hymnen sehen in ihm die Vollzahl der Ideen, deren Kult Hölderlin damals begeht; die einzelne Hymne gestaltet nicht durch Weglassen, sie preist durch Häufung, und Hymne zu Hymne gefügt gibt die Summe. So sehr das Ganze ein anderes ist, setzen die Elegien diesen Drang des Gedichts zur Umfassung fort; ‚Menons Klagen‘, ‚der Archipelagus‘, ‚Brot und Wein‘ sind darum so große Gefüge, weil sie nicht nur ein Thema, sondern das jeweilige Ganze einer dichterischen Welt erschöpfen. Der Entschluß der neuen Oden aber wird um so deutlicher, am meisten in jener kürzesten Form: es ist der Entschluß zum Ausschnitt. Das Gedicht vergißt über dem Gegenstand das Übrige, und daß eigentlich das Ganze gemeint ist, wird als Hinwendung im bewegten Gefühl mehr verschwiegen als ausgesagt.

Drei übergängliche Formen zeigen, wie die drei Gattungen auseinander erwachsen, sich aneinander verdeutlichen, jede in ihrem Charakter entschieden, wenn auch neu aufgefaßt. In der Ode ‚Dichterberuf‘ löst sich die Ode, ihrer Haltung nach, in die Hymne auf, in ‚Brot und Wein‘ geschieht mit der Elegie ein Gleiches, die erste der Hymnen: ‚Wie wenn am Feiertage‘ setzt, noch nicht ganz befestigt, Ode und Elegie unmittelbar fort. Die *Hymnen* sind Deutungen. Sie bewegen sich im Umkreis einer von Hölderlin gestifteten geschichtlichen, geographischen und vaterländischen Mythe. Was man zu wissen glaubt, wird Rätsel und zusammen mit dem, was geheim ist, dem Dichter aufgegeben. Was ist, wer ist etwa der Rheinstrom? Nur der Dichter weiß es zu sagen. Ein Wesen! Sein Lauf ein Schicksal! Das Wissen des Dichters begründet sich. Wie es ihm kommt, das gehört mit in die Botschaft. Dem Zweifel und dem Leid enthoben, müßig, auf Zeichen aufmerksam und fast leicht geschürzt: dies ist die neue Gestalt des Dichters und so, als einen jeweils durch Winke Verständigten, erzählen ihn die herrlichen Eingänge dieser weitgewölbten Versgebilde: »Im dunkeln Efeu saß ich an der Pforte Des Waldes...« Am Ausgang solcher Deutungen verrät uns oft ein Abbrechen, ein Zittern und Versagen der Stimme, das sichtlich der begeisterten Leichtigkeit des Anfangs widerspricht, daß dem Dichter mehr ward, als er sagen, als er tragen kann. Das Geschehen, dem die breiteste Landschaft eröffnet war, tritt in ihm zurück, ereignet sich im Verstummen einer Sprache, die uns die Grenze allen Sprechens scheint, an ihm selbst zu Ende. Die *Elegien* sind Feiern, und doch wird das Klagende der Elegie in ihnen neu: ein Klagen, das feiert. Unvergeßlich, wie alles von Hölderlin Vermißte, heilige Stiftung, Begehung und Brauch in der Innigkeit eines vereinzelt Menschen wiederkommt und im Lob, im Weinen und im bekränzenden Dank dieser Stimme mächtig wird unvergeßlicher noch die Schwermut, mit der er um sich blickend innehält und dann den Geist der Feier herabstimmt zum Händedruck unter dreien oder zweien, der doch nur sagt: ich bin allein! Die *Oden* sind Stimmungen, nichts aber macht die rasche Abfolge der immer stärkeren, freilich auch immer fremderen Stile in einem Werk von so geringem Umfang deutlich wie ein Vergleich der früheren mit den letzten Oden, in denen nun auch das Tatsächliche und

Bestimmte griechischer Mythen sich ereignet, übergroß und übernahm in der Schärfe dieses einsamen Deutens! In den Oden ist er selber da, freilich nie als das lyrische Ich des uns geläufigen Liedes. So sehr sich Hölderlins ganzes Dichten auf das Sein der Welt bezieht, das mehr als menschlich ist und von dieser Dichtung heilig gesprochen wird, so muß diese Dichtung beginnen in dem einen und einmaligen menschlichen Gemüt, das zum Vernehmen dieses Seins wie kein anderes gestimmt war gestimmt nicht vom Augenblick, sondern von Natur. Denn dies ist bei Hölderlin Subjektivität: ein Gestimmtsein. Der ‚Hyperion‘ umfaßt sie als Ganzes, ein Schicksal von innen; die Oden enthalten sie in einzelnen Momenten, sie zeigen dieses Gemüt in der Schönheit des jeweiligen Vernehmens, in der hinreißend geklagten Liebe, die leidet, weil sie zu schön ist, und von da an in der selbstvergesenen Opfergabe manchen Gedichts, das so fehlerlos ist wie eine Frucht oder der Leib eines jungen Vogels: Opfer für den Morgen, den Abend, die Sonne, den Fluß, die Heimat oder was es sei. Es geht um unscheinbare Beispiele des Lebens und Begebenheiten der Natur, die statt persönlicher Zufälle Anlaß zum Singen sind, von einer Art, wie sie sich dem bieten, der keinen Ort im geselligen Leben hat und selbst anfänglich überall den Anfang sieht. Das in diesen Themen Gemeinte ist nicht unmittelbar, sondern in der Stimmung des jedesmal neu gewidmeten Herzens da. Jedes Gedicht eine Gebärde liebevoller Erkennung. Und wenn das einzelne Gedicht das Geliebte und Gelobte aus einer stillen Begeisterung erstehen läßt, so zeigen alle zusammen im dichterischen Gemüt den antwortenden Teilhaber eines hohen Gespräches. Die Oden enthalten aber auch das Leben Hölderlins als tragische Begebenheit. Der aus allem menschlichen Besitz Vertriebene findet sein Eigentum im Gesang, dem ihm beschiedenen Geschäft, das ihn nicht bürgerlich, sondern dichterisch hält gegen die Weltkräfte, deren Bewegung ihn aufzulösen droht. Aber dann tritt der Engel der Zeit an ihn heran, damit er diese einzige Sicherheit aufgebe und ganz wehrlos sei vor ihm. Was Schutz war, der Gesang, wird die Gefahr selbst. Die Landschaft, vorher sein dichterischer Aufenthalt, wird ihm Raum der Witterung und ist von Vorzeichen betroffen, eine Unruhe, die den Dichter sucht und erst in seinem Deuten still wird, und wie man vorher sagen konnte, daß all sein Ge-

dicht sich auf ein nicht menschliches Sein bezog, so bezieht es sich jetzt auf ein nicht menschliches Geschehen. Es wandelt alles für sich Bestehende in Nachricht um, und auch die alther vertrauten Göttergeschichten gewinnen ein neues, schrecklich gültiges Aussehen und umstellen ihn als ihn meinende Zeichen. Es ist das Geschehen, nach dem der Leser, noch eben bestürzt vor der fast fremden Schönheit dieser Gedichte, immer wieder fragt. Würde man aber mit Gedichtetem nicht zu gröblich verfahren, wenn man es danach mässe, ob es durch sichtbare Ereignisse recht behält? Hölderlin glaubt seine Götter, aber er bringt uns nicht den Glauben an sie, sondern ihr Leben im Gedicht, das uns, statt uns zu binden, mit unserer heimlichsten Freiheit bekannt macht. So ist auch das von ihm gezeigte Volk ein mögliches, nicht anders als mit dem Wort in uns gestiftet. Zumeist aber gilt dies von jenem Geschehen, das nicht – handgreiflich prophezeit – irgendwo außerhalb und nach diesen Gedichten geschieht. Es gilt vom Verständnis Hölderlins alles fern zu halten, was nach Exegese und Dogmatik aus sieht, damit er uns Dichter bleibt: Gedicht wurde dies Geschehen, so inwendig es war, ihm durch nur ihm vernehmliche Zeichen; damit geschieht es offen und geschieht weiter, durchs Gedicht an uns Werdendes, so wahr diese Gedichte an uns mitbilden. Ist das nicht Wirklichkeit genug?

Zeichen um Zeichen dringt in Hölderlins Gedicht, bald baut es sich aus Zeichen als seinem eigentlichen Stoffe auf, und schließlich wird der Dichter selbst zum Zeichen darüber: eingedrückte, überdauernde Spur des Geschehens, das sich uns im Verstummen des Dichters entzieht. Was es für Hölderlin selber meinte, das weiß das Gedicht voraus, wie es die Ode voraus weiß; der Brief sagt: mich hat Apollo geschlagen, und das Gedicht verändert den früheren lichten Abschluß vom Strom, den der Vater in sich aufnimmt, in den neuen, drohenden Stil der letzten Oden:

Der Frühling kömmt. Und jedes in seiner Art
 Blüht. Der ist aber ferne; nicht mehr dabei.
 Irr ging er nun; denn allzugut sind
 Genien; himmlisch Gespräch ist sein nun.

DAME DICHTERIN

aus Max Kommerell: *Dichterische Welterfahrung*

Wenn man sie sitzen sieht, gezeichnet von einem Meister des siebzehnten Jahrhunderts: in dem luftigen Holzhaus mit heraufgezogenen Rollvorhängen und Schweifdach, wie es der Fels auf schlanken Holzpfeilern über den See hält – vor glattem Tischchen, vom Mond angeschienen, klösterlich, das Haupt im Schreiben leicht zur Seite geneigt – so fragt man: Wie war wohl das Herz, das vor tausend Jahren im Land der aufgehenden Sonne diese unersättlich langen Liebesgeschichten niederschrieb?

Das Leben, das sie schildert, ist ein lückenloses, bis in die Intimität reichendes Zeremoniell: Ihm seine Beglaubigung durch die Seele gegeben zu haben, das ist das Verdienst der jungverwitweten Hofdame Murasaki, die einer höchst künstlichen, formalen und genußsüchtigen Epoche gegenüber sich ähnlich verhielt wie Madame de La Fayette in ihrem Jahrhundert der Galanterie: Beide sind sie Genien der Liebe und entdecken mitten unter den Spielen der Unbedenklichen, die fast gewähren, ehe man sie bittet, die große Passion, der zuliebe sie selbst entsagt haben: Dann retten sie deren Gedächtnis im Bericht.

Sehr fremd ist uns diese Form, eine höfische Chronik, die dem Ablauf der Tage und Feste, nicht etwa dem Faden der inneren Begebenheit folgt: Sie tut nichts dazu, um modern zu sein, hält, wie ein geerbtes edles Kleid den strengen Geruch eines alten Parfüms, beharrlich die fast überbildete Eigenart dieser Insel fest. Aber das Eigene ganz zu Ende zu sagen, scheint auch ein Weg der Klassik – nicht nur das allgemein Menschliche! Frauen schufen damals die erzählende Prosa. In Frauen, sagt man, kam das einfache menschliche Gefühl weniger in Gefahr, durch den doppelten Beisatz der chinesischen Bildung und der einheimischen Verspieltheit abzuarten. Frau-

en, darf man hinzufügen, gaben dieser höchsten Lebensverschwendung den Zauber und litten dabei, was zu leiden war, so daß nur in ihnen eine sehr sinnliche Epoche zum Bewußtsein ihrer selbst kam.

Aus zwei kleinsten, wiederum frauenhaften Bestandteilen wuchs dieser Bericht zusammen: dem kurzen Situationsgedicht und dem Tagebuch. Wenn man, vom Ehrgeiz der Eltern schließlich zur Aufwartung in die kaiserlichen Gemächer gestoßen, als Nebenfrau einem Anwärter das Leben gab oder, ohne so hoch zu steigen, die Liebe eines Prinzen oder Ministers gewann; wenn man dann von anderen Frauen verdrängt oder nach dem Sieg der gegnerischen Hofpartei oder infolge des Alterns wieder entbehrlich war, so hatte man Zeit und schrieb. Man schrieb, wie man, nach dem Urteil eines alten Prinzen, musizierte. Echte, das heißt vor Leidenschaft bebende Musik, meint er, finde man nur in den Privatgemächern mancher sehr bedeutenden Hofdame; denn solche Musik sei »das einzige Mittel, daß die bitteren Eifersüchte und Gegnerschaften, die unterirdisch vorhanden sind, eine Entladung fänden«. Obwohl formelhaft jede Liebesbindung aus früheren Leben hergeleitet und auf fernere Leben verwiesen wird, war der mystische Rückhalt der Seele schwach. Erst bei dem absterbenden Geschlecht des Fünften und Sechsten Buches bekommt Buddha eine wahre Macht über das Gemüt. Auch wenn man wegging und alle Wünsche verwarf, hatte dies den Akzent der selben, nur jetzt bitter schmeckenden Lebensverliebtheit, und man verzichtete nicht verklärt, sondern das Gift im Herzen. So blieben diese zeithabenden Damen aufmerksam auf alles, was geschah – nicht bloß auf die Gelage, wo das Stegreifgedicht mit dem gemeinsamen Becher umlief und die kaiserlichen Prinzen und Ministersöhne als vornehme Dilettanten ein Hoforchester bildeten, sondern auf das, was hinter den Bambusvorhängen und Wandschirmen geschah, während draußen der Wächter die Stunde des Tigers ausrief: was geschah zwischen denen, für die jetzt der herrlichste Gewinn des Daseins beneidete Gegenwart war. Im Grunde gab es nur den Hof! Kaum die Provinz, kaum den Klerus, keine Feudalität, kein Volk. Denn die Wollust dieser Epoche war so geistig, daß sie sich ohne die feinste Weihe der höfischen Formen nicht behagte. Wer nicht kaiserliches Blut hatte oder den

drei bis vier großen Familien angehörte, war nicht der Rede wert. Auch die Liebe war höfische Liebe; der Rest war Exil!

Ist hier, wie in manchen großen Beispielen, eine Form gegen ihren anfänglichen Sinn gebraucht? Während die dichtende Dame mit ihrem selbsterschaffenen vollkommenen Liebeshelden, Genji dem Glänzenden, durch jede Liebesprobe gehen und auch seine jeweilige Freundin, solange er sie hat und noch eine Weile nachher, nicht aus dem Aug' verlieren will, erlegt ihr die Form eine andere Wichtigkeit und Folge auf: Was bei Hof geschieht, hat sie der Reihe nach zu sagen, und trägt dann, gewissermaßen die Stimme dämpfend, nach, was jeweils über jedes Verhältnis gerade zu melden ist. So sind die Tagebücher der einzelnen Herzen unterbrochen und zerstreut; keineswegs scheinen sie Hauptsache. Beseelt sich diese Form aber in einer so köstlich genialen Hand, so wird sie zur feinsten List weiblicher Diskretion: das Innigste streifenderweise, das Wichtigste flüsternd, das Wahrste gar nicht zu sagen und die Geschichte der Seele so genau und zugleich so zurückhaltend aufzuschreiben, daß dem modernen Autor nichts übrigbleibt als Neid.

Es wird diesen Prinzen Genji wohl gegeben haben, in solcher zeitlichen Nähe, daß vielleicht alte Leute sich noch seiner entsannen und er unter den Jüngeren sprichwörtlich war – als was aber? Als der Jüngling und Mann, der sich auf die Liebe verstand! Damit fällt hin, was man gegen die Gedehntheit der Fabel und ihre vielen Verzweigungen vorbrachte. Man darf es mit ihm als Individuum nicht zu genau nehmen, obwohl die Dichterin nie müde wird, seinen Charme zu rühmen: etwa im Gespräch mit Freunden, wenn er sich im weißseidenen Anzug, einen roten Überhang nachlässig über die Schulter geworfen, mit Gürtel und unverwahrten Schließen gegen die Lampe lehnt und alle wünschen, daß er ein Mädchen wäre... oder wenn er im Exil an einem heiteren Abend, wo die spätesten Blumen üppig vor seiner Hütte blühen, auf die Veranda tritt, in asterblütenfarbenen Hosen; weder achtet er seiner eigenen Schönheit noch der Schönheit der Meerbucht unter ihm, und wie er eine Stelle aus den heiligen Schriften liest und die leuchtenden Wellen und getürmten Hügel sein Gesicht im Wechsel erhellen und beschatten, scheint er den Betrachtern ein Besucher aus anderen Welten. So

malt ihn das Herz, das auch in den Künsten weise ist: immer in Umgehungen – wie er dort, wie er damals war! Dennoch, da er eigentlich der Liebreiz selber ist, kann er nicht immer Person sein. Geforderte Verhaltensweisen sind an seinen Namen geknüpft. Es ist klar, daß er so treu als treulos sein muß, viele Lieben hat und jede ganz, zugleich und nacheinander. Durch viele Lagen wird er geführt; ihrer aller Sinn ist: Liebesbewährung. Wird sie uns tausend Seiten lang fesseln? Ja. Denn jede dieser Lieben, die sich im Bericht durcheinanderflechten, ist ein erschöpfendes Ganzes, mit keinem andern zu verwechseln; jedesmal wird anders geliebt, hebt Liebe anders an, erfüllt oder versagt sich anders. Und da die Schilderung im Gegensatz zu den chinesischen Romanen höchst dezent bleibt, über das eigentliche Zusammensein den Schleier zieht und auch von den dem Gedächtnis so köstlichen und unentbehrlichen kleinen Umständen nur einen Auszug von Stimmung bereitet, dem chinesischen Roman verglichen karg und unsinnlich, aber unvergleichlich wissender: so entfaltet hier die Verfasserin eine vollkommen universale Kenntnis der menschlichen Liebesmöglichkeiten, die weit über ihre Zeit und Insel hinaus sich eine stille Geltung verschaffen wird: ein so weises, so ergriffenes und so reiches Zeugnis der Liebe, als es je ein Dichter hinterließ oder ein Psychologe hinterlassen könnte. Fast möchte man ihr ein geheimes Schema zutrauen: Sie wäre dann nicht, wie sie sich den Anschein gibt, von Personen und Verläufen ausgegangen, sondern von einer Stufenleiter der Liebesarten: der Jüngling und die alternde Frau, die Ehe ohne Leidenschaft, die Liebe zu einem Geschöpf, das man von Kind auf erzog, die große, zum Verbrechen führende, mit innerer Vernichtung bezahlte Leidenschaft zur Frau des Vaters, das vergebliche Werben oder die Liebe aus Trotz, die Liebe unter dem Stand, die Liebe aus Neugier, die Liebe zweier von einander nicht gekannter Wesen in der Überraschung des Moments, den Zwiespalt in einer Frau zwischen Achtung und Trieb, die Liebe zwischen Kindern und die vollkommene Ehe. Dazu kommt noch in den beiden von Genjis Gegenbild, seinem vermeintlichen Sohn Kaoru, handelnden Büchern die Liebe eines Daseinsmüden, der zu fein geworden ist für sie, der nicht mitreißen, sich nicht mitreißen lassen kann und sich selbst das Talent zur Liebe abspricht. So liebt er eine wahlverwandte, zur Liebe gleich

ungeschickte Jungfrau, und als diese stirbt, eine ihr ähnliche Halbschwester, aber nicht sie selbst, sondern die Tote in ihr: eines Schattens Liebe zu Schatten – kein Werther und kein Tasso könnte die seelenvolle Marter solcher Heroen der Innerlichkeit wissender beschreiben als dies Kapitel »Brücke aus Träumen«. Zu einer solchen Skala hätte die Dichterin dann die gehörigen Lagen erfunden, hätte ihre Bewältigung dem entsprechend vielseitigen Ich ihres Helden aufgegeben, der im Grunde nichts wäre als die persongewordene Virtuosität in allen diesen Liebesarten. Aber so tat sie wohl nicht; um so bestrickender, wenn es so wirkt! Das Buch scheint lang, aber oft enthält eine Seite, ja eine halbe Seite das vollkommenste Seelengemälde. Murasaki hat überhaupt keine Phantasie, dagegen ein grenzenloses Lebensverständnis und die Gabe, für den Geist jeder Stunde genau die beschwörenden paar Worte zu sagen. Höchste Schilderung des Innern ist in dem Zeitpunkt möglich, wo zwar durchaus wahrgenommen wird, die ordnenden Begriffe aber noch nicht erfunden sind. Der Ausklang jeder Situation läßt uns ein Wort erwarten, das niemals gesagt wird, das uns als Lesenden aber auf den Lippen schwebt und das wir als Schreibende uns nicht versagen könnten: das Wort, das unmißverständlich die Bedeutung der Stunde für die erlebende Seele auslegt. So fehlt auch die Symbolbildung, wie sie Goethes »Wahlverwandtschaften« auszeichnet, ganz. Denn diese kommt aus dem Wissen um die Gesetze der Seele. Der Zufall bequemt sich ihm von selbst zum Zeichen. Goethe weiß mehr, als er sagt. Diese Dichterin aber sagt mehr, als sie weiß. Nur die Wirklichkeit selber spricht: Sie bleibt ungedeutet, aber liegt wie für Deutung geschlichtet da. Vielbenedeter Vorzug älterer Literatur, daß die Sachen da sind und die Namen nicht. Aber selten sind so sehr wie hier alle Sachen da!

Liebesbewährungen sind keine sittlichen Bewährungen. Wenn diese Frau Liebe als das große Motiv in breiter Vielfalt darstellt, so versetzt sie dafür den Sinn und die Dauer auf das andere Ufer, das Entsagung heißt. Gerade da gelingen ihr erschütternde Auftritte: Im Gegensatz zu den religiös begabteren, psychologisch ärmeren Erzählbüchern Chinas füllt sie den Raum des Jenseits nicht mit Ordnungen, Gestalten und Gerichten: Es ist nur der Raum, in den man aus der Liebe wegschreitet. Sie, die Dichterin,

die nichts denkt als Leidenschaft, hegt zugleich den nie beruhigten Verdacht gegen die Leidenschaft, der zugleich ein Verdacht gegen den Mann ist. Er könnte auch ein Verdacht gegen die Frau sein; aber dies ist wieder der verborgene geschlechtliche Zug des Buches, daß der Mann alle Anziehung und alle Verruchtheit auf sich sammelt, er, das lebendigste Leben, Genji, der Glänzende! – Auch bedeuten die Liebesbewährungen nicht, daß der Held immer und schnell in der Liebe siegt, obwohl die Fälle, in denen man ihm widersteht, im Ton der kaum glaublichen Ausnahme erzählt werden. Er hat Glück in der Liebe, ist aber nicht glücklich. Die erste Gattin, deren Schönheit vernachlässigt zu haben ihm selbst unbegreiflich ist, stirbt im Wahnsinn; die zweite, die er als Kind raubte und dann aufzog, ist ihm zu nah, um ihn zu binden. Die große Leidenschaft seines Lebens wird gesüht, indem die Stiefmutter und junge Kaiserin vor seinen Augen ihr Haar unter der priesterlichen Schere läßt. Die Geliebte unter dem Stand, Yugao, die er als junger Ehemann mit Verfallenheit liebt, wird von einem Gespenst getötet. Kein Zweifel: Zu einem Casanova ist er zu geistig, reich und gebrochen. Vielmehr bedeuten Liebesbewährungen dies, daß seine Seele mit allen Saiten bespannt ist, daß alle Liebesarten und Liebestöne in ihm wohnen und daß er umgekehrt jeder Frauenseele mächtig ist, der beginnlichen und der welkenden, der linkisch süßen und der kostbar müden.

Dieser Mensch, der sich in jeder Liebe neu erschafft, widerspräche sich selbst, wenn er nicht an einer leitenden Eigenschaft erkenntlich wäre, der höchsten Reizbarkeit, und wenn er nicht, Schuld auf sich ladend und sühnend, durch fremden Untergang und eigene innere Kreuzigungen mehr und mehr der Erde zugeeignet würde: so daß man ihn weder verdammt noch über ihn lacht. Auch behauptet sich ein basso ostinato der Treue (zu Murasaki) durch alle Kontrapunktik der Treulosigkeiten. Wie in allen großen Fällen ist Technik und Seele ununterscheidbar. Was die Form fordert: daß Genji ein Sammelpunkt so vieler Liebesarten sei, wird von innen zwingend. Dennoch bleibt an dem Helden etwas haften, was Verzeihung heischt: und wir sehen im Antlitz der Verfasserin, die heimlich alle den Frauen von ihm angetane Lust und Beschädigung stellvertretend nachfühlt, schließlich

dies Lächeln der Verzeihung aufglänzen als schönstes Zugeständnis an seine unendliche Liebesfähigkeit.

Keineswegs brauchen die letzten, nicht von Genji handelnden Bücher eine Entschuldigung. »Die Dame auf dem Kahn« und »Die Brücke aus Träumen« sind da, um einmal Genjis Nachleben im Gedächtnis darzustellen, wie es zur vollen Beschreibung eines musterhaften Menschen gehört, dann aber in den Liebesversuchen seines vermeintlichen Sohnes Kaoru ein gebrochenes Geschlecht ahnen zu lassen, wie es auf diesen den ganzen Vorrat ausgebenden Lebensluxus folgen muß. Und endlich gewinnt die Dichterin Raum, um ihre Chronik über vier Geschlechter auszudehnen. Genji, der am Anfang des Buches eben Geborene, ist in der Mitte Großvater; am Ende gehört sein Sohn Yugiri bereits zu den alten Leuten. Wird sonst im Lebenslauf ein Charakter als Geschichte erzählt, so antworten hier Folgegeschlechter mit wechselnder Gebärde auf das ewig Gleiche. Wieviel Menschliches: Vergleich, Erinnerung, Nachweinen, kann hier ein wiederkehrender Feiertag mit sich bringen; wieviel Wiederholung und Veränderung, Spiegelung, Ironie, Erfahrungsaustausch kann da ein Blick und ein Wort enthalten, mit dem sich Ältere und Jüngere wechselseitig wägen und messen! Denn jedes werdende ähnelt einem Gewesenen. Das ist der eine, tiefe Lebensbezug; der andere kommt nicht aus dem langen Nacheinander, sondern aus der Breite des Zugleich: daß fast jedes Geschehen auf ein anderes deutet und daß zwischen dem Vogel, der auf dem Pflaumenblütenzweig singt, dem Auge, das hinter einem Fächer blitzt, dem Dichter, der seine gelungenste Zeile formt, dem Kind, das seinen eigenen Namen nicht weiß, dem Kahn, der für immer von einem Ufer stößt, ein ganz anderer Bund ist als der von Ursache und Wirkung; daß alles verabredet und mitwissend ist, jedes Geschehen ein Strang von tausend Fäden und jedes Herz ein Stelldichein vieler Wesen. So wird dies ganz künstliche Buch ganz lebensartig – und ich weiß kein anderes Buch, in dem Verwobenheit so sehr der Charakter des Lebens wäre! Wieviel Ähnlichkeiten und Wiederkünfte! In Murasaki kommt Fujitsubo wieder, die zwar nicht Tote, aber doch der Liebe Erstorbene; in Tamakatsura Yugao, die ein Schauer tötet, den ihr der beleidigte Rang höherer Nebenbuhlerinnen sendet; Genji entdeckt ihr Kind, das sie einem andern Mann

gebar, wie er Murasaki entdeckte und wie einst Kaoru Ukifune entdecken wird: als eine von der Liebe wieder heraufgeweinte Agemaki. Die Seele einer eifersüchtigen Frau redet aus dem Mund einer andern, wahnsinnigen, als ob Genji die Seelen der Frauen, die er berührt, aneinandergenäh hätte. Geisterhaftes ist zugelassen, soweit es sich mit der innern Erfahrung deckt; zumal, wenn vor dieser Erfahrung der Begriff des Ichs versagt und die geheimnisvollen Übertragungen beginnen. Und da sich alles innerhalb weniger, sehr hoher Familien abspielt, entsteht eine so bedenkliche wie fesselnde Geschwisterlichkeit, eine Nachahmung des Lebens durch sich selber, sowohl zugleich als in der Folge, die wir als Spur eines hintergründigen Lebenssinnes verstehen; ein Jenseits im Diesseits, das uns glaubensschwachen Europäern vom glaubenstarken Osten freundlich vermittelnd, wenn auch ohne Absicht zubereitet scheint.

Eine Nacherzählung male, wieviel in einer Zeitspanne durcheinanderlebt! Freilich muß man zu den folgenden drei Hauptmotiven noch fünf oder sechs weitere und eine Reihe Nebenmotive hinzudenken!

Genji und Aoi. Diese nimmt hin, was ihr von ihm geschieht an Untreue und Vernachlässigung; sie ist vollkommen, hat aber wenig Lebenskraft, so daß die Beleidigung ihr ganzes Wesen einnimmt. Sie antwortet nicht mehr. Statt daß Schwangerschaft und Entbindung ihre bittere Seele gegen Genji öffnen sollte, führt beides in Wahnsinn und Tod. Bei einer großen Zeremonie wird Rokujo, eine von Genji verlassene Frau, gedemütigt, indem ihre Kutsche der Kutsche Aois Platz machen muß. Die Exorzisten erklären: Aoi ist von einem Lebenden besessen. Man sagt, ein Eifersüchtiges wisse nicht, was von ihm auf den Rivalen ausgehe. Rokujo hört von Kind und Besessenheit, prüft sich, weiß sich, obwohl steuerlos in ihrem Gefühl, gegen Aoi ohne Arg. Aber die Träume! Da sieht sie Aoi in einem Saal liegen, mädchenhaft. Sie packt, zerrt und verletzt die ruhende Gestalt – undenkbar wäre das im Wachen! Was tut das Ich im Schlaf? Indessen erklärt der Dämon aus der Schwangeren, Genji allein sprechen zu wollen. Er lüftet den Bettvorhang – trotz ihres Zustandes, wie elegant, wie salonfähig ist sie sogar im Nachtkleid! Sie unterbricht seine Rührung: »Ich dachte nicht, daß du kommen würdest. Ich habe auf dich gewartet, bis meine ganze Seele verbrannt ist vor

Verlangen.« Rokujos Stimme! Während Rokujo ihrerseits in ihrem Selbst nicht mehr heimisch ist, einen fremden Duft mit keinen Mitteln aus ihren Kleidern vertreiben kann. Aoi gebiert. Ihr Geist löst sich in einem heftigen Anfall auf.

Genji und Fujitsubo. »Möchten wir doch, nun wir zum letztenmal beisammen waren, für immer vergehen in den Traum, den wir träumten heut nacht«, flüstert er, und sie antwortet: »Auch wenn ich mich mit ewigem Schlaf verdunkeln könnte, dränge meine Schande durch die Welt von Zunge zu Zunge«: – ein Liebesdialog in Gedichtform, in dem sich der Wahnsinn des Scheidens mit der Süßigkeit des Genusses und dem Druck des Verbrechens mischen. Noch einmal, als sie sich einer Krankheit wegen aus den Gemächern des Kaisers zurückgezogen hat, ist Genji bei ihr eingedrungen. Er zerquält, sie abweisend – die Dichterin wagt nicht zu sagen, wie das Unbegreifliche doch geschah! In dieser Nacht empfängt sie von Genji das Kind, das sie dem kaiserlichen Vater Genjis gebären wird! Danach die lebenslängliche Angst um das Geheimnis bei so sprechender Ähnlichkeit des Kindes mit Genji; die niederdrückende Würde der liebevollen alten Majestät; deren Tod; die Hölle halber Hoffnung, bis die unwiderrufliche Grenze des Gelübdes gezogen ist! Während der Zeremonie, die Fujitsubo für den toten Gatten, aber auch für die eigene Seele vollzieht, verkündet sie überraschend ihren Entschluß, Nonne zu werden. Vor Bruder und Liebhaber trennt ihr, der schönsten Frau in ihrer Blüte, ein priesterlicher Verwandter das Haar vom Haupt, indes ein Murmeln des Schauders, dann ein Schluchzen durch die Reihen geht.

Genji und Murasaki. Während Genji sich in jener Leidenschaft aufbraucht, wächst ein Kind heran, das ihm die verlorene Kaiserin in vollkommener, wenn auch schmerzreicher Ehe ersetzen wird. Von einem periodischen Fieber sucht er Heilung bei einem im Gebirge hausenden Einsiedler. Ehe er geheilt von seinen Freunden zurückgeholt wird, sieht er unter Kindern, die aus dem Haus eines Abtes kommen und Blüten für heilige Bilder pflücken, ein Mädchen, das er nicht vergessen kann. Er begreift, warum: Es sieht Fujitsubo ähnlich. In der Tat: eine Nichte von ihr! Nachts belauscht er die Schwester des Abts, die nebenan ein Bild schmückt und über knistern-

den Perlen Gebete murmelt: die Großmutter Murasakis. Er bestimmt sie zu sofortigem Treffen und will ihr ein Gedicht für die kleine Murasaki einhändigen. Sie lehnt ab: ein Kind, ein reines Kind. So sagte auch der Großoheim, als Genji erklärte, es adoptieren zu wollen. Man kann sich nicht vorstellen, daß dabei nicht an Liebe gedacht sei... Inzwischen (es ist etwa die Zeit jener bedenklichen letzten Nacht mit Fujitsubo) stirbt die Großmutter im Gebirge, und die Amme zieht mit dem Pflegekind in die Stadt, wo sie den Besuch Genjis empfängt. Er darf sie in ihrem Bettchen sehen, »ein Herr in einem langen Rock«. »Nein, ich bin nicht Vater, aber jemand, der will, daß du ihn liebhabst.« Ihre große Scheu. »Ich will schlafen, bitte.« In der Nacht hagelt es; er spielt den Wächter in dem Frauenhaushalt, der sich unsicher fühlt. Er trägt das Kind ins Bett. Die Amme murmelt: »Was hilft es, Leute zur Liebe aufzufordern?« Dann kommt der wirkliche Vater. Das Kind lehnt ihn ab, der Amme paßt er auch nicht. Genji wird sich klar, daß er in diesem Kind Fujitsubo liebt! Ehe der Vater es in seinen Haushalt holt, will es es entführen; er tritt ein, ohne sich durch mehrere nicht angezogene Damen höheren Alters stören zu lassen, hat das Kind im Arm, weckt es. Auf eine Frage der Amme befiehlt Genji, sie solle mit anderen Dienerinnen mitkommen. Die Amme legt die eben genähten Kinderkleider in den Wagen, zieht selbst ihre beste Robe an und setzt sich hinein. Ob sie lieber zurückwolle? Sie bleibt und betet. Genji spielt mit Murasaki, dichtet, schreibt für sie, läßt sie Schriften kopieren. Sie vergißt den Vater, der sucht und sucht, und weint auch nicht mehr so nach der Großmutter. Da er eben sich um eine vornehme Dame bemüht hatte, die sich leider als wandelnde Grotteske herausstellt, malt er dem Kind eine Frau mit rotem Fleck auf der Nase. Dann macht er vor dem Spiegel sich selbst einen solchen Fleck. Lachen, hierauf Weinen! Er stellt sich, als ob der Fleck nicht mehr wegginge, bis sie verzweifelt ein Lappchen ins Wasser taucht und ihn wegwischt. Zur Zeit der Neujahrsbesuche veranstaltet sie eine Puppenschau »Prinz Genji besucht den Kaiser«. Sie ist zehn, ahnt aber schon, daß er ihr Mann sein wird. Summt auch bereits, als er sie lang nicht besucht, mit abgewandter Miene das Lied einer Vernachlässigten vor sich hin! Als Adoptivvater darf er den Übergang der Freude des Erziehers in die Vorfreude des Liebhabers genießen. Einmal, als

er den Bettvorhang zur Seite stößt, wendet sie sich schamhaft; er begrüßt dies als erstes weibliches Gefühl. Er gebietet, die Ähnlichkeit mit Fujitsubo wird übermächtig. Eines Morgens bleibt sie auffallend lang im Bett – Genji kehrt zurück mit einer Schreibbüchse, die er hinter den Bettvorhang gleiten läßt. Daran ist ein Gedicht geheftet, ein Lendemain-Brief. Sie findet das »Neue« lang nicht so vielversprechend wie er und vergräbt sich vor ihm in ihre Betttücher. Er entdeckt, daß sie in Schweiß gebadet ist. In dem Schreibbüchschchen ist keine Antwort. Die symbolischen Kuchen, die der Brauch drei Tage nach der ersten Liebesnacht anordnet, werden von dem diskreten eng befreundeten Diener serviert. Die Amme versucht, indigniert zu sein, und freut sich mächtig. Murasaki ist also eine legale Gattin! Wie sie ganz gewinnen? Je scheuer, desto bestrickender. Genji weicht keine Nacht. Bald hat sie, als Genji auf eine Insel verbannt wird, den Abschied und nach einer zweideutigen Rückkehr eine Frau zu erdulden, die Genji im Exil liebgewann und die ihm eine Tochter gebiert, während Murasaki unfruchtbar bleibt. Aber die Ehe reift durch Verstehen so, daß den Alternden zu der Alternden eine neue, alle Rivalinnen verdrängende Leidenschaft ergreift: wie es zwischen zwei Menschen geschehen kann, die sich bleiben, was sie sind, und durch gemeinsame Wandlung sich wieder neu werden.

Es ist uns lieb, von den Menschen, die wir durch so schwere Zufälle begleiten, zu wissen, was sie anhaben und zu jeder Stunde tun; zumal bei der Wahl aller Kleidungsstücke, der Parfüms, der Geschenke und andeutender Botschaften Formsinn obwaltet. So ermüdet der höfische Festkalender nie. Wenn uns einmal so viele Menschen von innen aufgeschlossen sind, bezieht sich jeder repräsentative Vorgang auf sie, kontrastierend oder entsprechend, und steht in seiner berechenbaren Wiederkehr seltsam gleichmütig gegen das unberechenbare Herz. Klassik hieße also dreierlei: die Formen des Lebens beseelen, mit eigener Seele einsam und draußen sein und diesen Widerspruch verheimlichen! Alles ist innerlich und alles ist sichtbar. Zugleich aber beschreibt das Zeremoniell genau die Reife dieser Inselkultur. Es wird etwa der Neujahrsbesuch des jungen Kaisers Ryozen, der Genjis heimlicher Sohn ist, beim Exkaiser damit gefeiert, daß statt der Berufsdichter zehn junge Studenten zu einem dichterischen Wettkampf angefordert werden. Sie

erhalten Themen, wie sie sonst bei der Prüfung für das Amt der Riten üblich sind; eine Rücksicht auf den kleinen Yugiri, einen anderen Sohn Genjis, der eine betont geistige Erziehung erhalten soll: So lebt er sich in dies höfische Prüfungswesen ein. Die Kirschenblüte beginnt. Die Dichterchen werden in kleine Boote gesetzt und in den Parksee hinausgestoßen, damit jeder für sich hintreibend sich sammeln kann. Sie verzagen fast, als die Tauen gelöst werden. Mancher saß noch nie in einem Boot. Wie es düstert, kreisen Boote mit Musik am Rand des Sees, um die Kandidaten anzuregen und wohl, wenn es Zeit ist, heimzuholen. Yugiri erwirbt sich vor Älteren und Geübteren in dieser schönen Nacht den Doktorgrad.

Erwachsene Berufsdichter finden sich zu dem chinesischen Bankett ein, das der alte Kaiser unter dem großen Kirschbaum des Südhofes gibt. Sie bekommen Reimworte auf, die der Kaiser auslost, und haben im Wettbewerb mit dem gebildeten Chinatum dieses Hofes einen schweren Stand. Sie sehen betrübt und verlegen aus. Feierlich ungeschickte Leute, hoch in den Jahren – viel Provinz! Die Armen müssen durch einen langen Gartengang auf den Thron zuschreiten, und der Kaiser amüsiert sich innerlich über ihre umständlichen Annäherungen und Verbeugungen. Genji siegt. Sein Reimwort war »Frühling«. Der Kronprinz drückt ihm einen Kranz auf, und er tanzt ein Fragment des Wogentanzes, so schön, daß die unselige, heimlich von ihm geliebte Kaiserin vor sich hinflüstert: »Wär ich eine geringe Sterbliche, die ich auf die Schönheit dieser Blüte blicke – dann würde ich von ihren süßen Kelchen nicht länger den Tau der Liebe fernhalten.« – Ein malerischer Wettbewerb führt uns in die »querelle des anciens et des modernes« ein. Nicht Kunstfleiß, sondern Palastintrige entfesselt ihn. To no Chujo, Genjis Widerspiel in zwecksicherer Nüchternheit, hat dem jungen Kaiser seine Tochter Kokiden zugeführt, die sich gegen die geistreiche Akikonomu schwer behauptet. Diese ist erfinderisch im leichten Hinwerfen fesselnder Skizzen; dann sitzt sie neben dem Kaiser auf dem Diwan und hält den Pinsel in die Luft, um sich zu besinnen, wohin sie den nächsten Pinselstrich setzt; nie wird er müde, ihr zuzusehn. To no Chujo läßt nun von den besten Malern der Zeit eine Bilderfolge zu Balladen herstellen, deren Thema für einen jungen Verstand faßlich und anziehend sein muß. Kokiden zeigt sie dem

Kaiser, erlaubt ihm aber nicht, sie in die Gemächer ihrer Nebenbuhlerin mitzunehmen. Genji lächelt über seinen Freund und macht den kleinen Kaiser, dem er ja so sonderbar nahesteht, neugierig auf eine kleine Sammlung älterer Werke, die er zu senden verspricht. Beim Aussuchen gerät er mit Murasaki an die Zeichnungen, die er selbst im Exil an der einsamen Inselküste von Suma gemacht hat. Die Vereinigten sind vom verjährten Leiden noch einmal erschüttert: »Warum hast du mir damals nicht ein solches Bild geschickt?« Das beste muß er bei dieser Auswahl für Jugendliche beiseitelegen. Nun stellen die beiden Rivalinnen aus: Akikonomu Altertümliches, Kokiden Modernstes an Text und Zeichnung. Obwohl die klügsten Hofdamen dem Altertum zuneigen, siegt die Mode. Fujitsubo unterbricht ihre geistlichen Übungen, um ein Streitgespräch anzuregen. Parteien bilden sich und geben Gutachten ab, worin die Grundbegriffe einer japanischen Kunstlehre vor fast tausend Jahren enthalten sind. Die Ballade vom Bambussammler und ihre Illustration sei in Gedanken und Ausführung gewöhnlicher weiblicher Fassungskraft weit enthoben, dem »Hohlen Baum«, einem modernen Gegenstück, wird nachgerühmt, daß er keine Wolkenländer vortäusche, mit aufgeklärten Personen in bevorzugter Lebenslage zu tun habe und die Welt zeige, wie man sie heute kennt und liebt. Genji schlichtet den immer heftigeren Kunstkrieg, indem er bei einem neuen Wettbewerb selbst Schiedsrichter zu sein verspricht. Bedingung: Kein Bild darf erst eigens dafür hergestellt werden. Der schlaue To no Chujo beschäftigt dennoch seine Lieblinge in einem geheimen Atelier. Der Exkaiser erfährt dies und läßt nun seinerseits glänzende Vorfälle seiner Regierungszeit malerisch verherrlichen. Das so Geleistete liefert er an Akikonomu aus. Genji mischt unter seine nicht mehr für Jugendliche angelegte Sammlung jene Denkmale seines Exils. Zunächst ist die Entscheidung schwierig. Die vier »Jahreszeiten«, von Akikonomu gestellt, zeichnen sich aus durch die reizvolle Wahl der Bildmotive und die beschwingte Art der Pinselführung, während die neuere Malerei auf Papier, im Umfang begrenzt, besonders als Landschaftskunst fragmentarisch erscheint. Dafür ist sie erfinderischer, führt alles reicher aus. Als aber die dem Altertum geneigte Prinzessin Genjis Landschaften entrollt, da erwirkt nicht nur das überraschende dieser Ödlandsreize einen neidlos

zugestandenem Sieg, sondern, indem man ein persönliches Schicksal daran abliest, löst sich der ganze Hof in Rührung über diese fast vergötterte Menschwerdung seiner eigensten Kräfte.

Der Roman ist durchzogen von unzähligen Gedichten. Ihre Form kommt aus einer uns so fremden Sprachgruppe, daß wir wohl durch die Wiedergabe in englischer Prosa – einer Prosa, die, vornehm, klar, zurückhaltend, dieses Werk in die Klassik der englischen Erzählkunst einreihet – wenig verlieren. Erraten läßt sich, daß sie teils zweigliedrig, teils eingliedrig sind, je nachdem sie eine Antwort fordern oder nicht; daß sie den erwarteten wesentlichen Begriff des Satzes erst an das Ende stellen und daß sie fast immer eine Metapher durchführen, die in einer Antwort häufig aufgefangen und variiert wird, aber kaum sich unmittelbar aufklärt. Größte Kürze ist Gesetz. So entsteht ein Doppeltes der Gebärde: etwa spitzfindige Rührung. Und diese Gedichte werden niemals gedichtet! Sie gehören als *dernier cri* durchaus der höfischen Unterhaltung an. In Gespräch oder Brief werden sie aus dem Stegreif gemacht, und wenn es das Wesen der Gesellschaft ist, jeder Lage des Lebens mit Form gerecht zu werden, so bewährt sich hier die Person in ihrer geselligen Eigenschaft. Wie sehr ist hier das Leben Form in dem doppelten Sinn, daß es im gelöstesten Moment sich noch zu einem solchen Stegreifgedicht spannt, im gespanntesten sich in ein solches löst! Im Beherrschen dieser Umgangsform (und nichts anderes bedeuten hier Verse) zeigen die Frauen, was sie gelernt haben. Denn wenn sich Intimität mit höchsten Personen nur durch die feinste musikalische und musische Bildung erringen läßt und wenn etwa Unfähigkeit, schön zu schreiben, ein Liebesverhältnis ohne weiteres entzaubern würde, so sammeln sich diese ganzen Vergeistigungen der erotischen Virtuosität, die eine Frau sich bei Hof erwerben konnte, im Begriff des Antwortgedichtes, des zweiten Verses sozusagen, der reimt auf den männlichen ersten Vers. Sie genügt nicht nur dem Anspruch des Geschmackes, gewandt das Gemeinte zu erraten, das Erratene auszudrücken, einen eigenen Einfall darzutun und doch im angegebenen Ton zu bleiben; sie verhält sich zugleich als Frau tätig: durch Anlockung, Abweisung, Erfüllung, Verzögerung, Verstellung, Entziehung. In höheren Fällen wird ein seliger Moment im Reflex wiederholt. Schwer-

lich wird jemand sagen können, wieweit all das Leben, wieweit Stilisierung durch den Roman ist – war doch dies ganze Leben Stil!

Vor Antritt des Exils besucht Genji das väterliche Grab. Zu Pferd, mit einigen Getreuen. Sie erblicken den Schrein von Kamo, wo Genji vor Jahren als Festordner gegläntzt hat. Ukon, damals sein Geleit, jetzt aus den Ranglisten gestrichen und in dienender Stellung, steigt, um den schmerzlichen Rückblick im Vers auszusprechen, eigens vom Pferd und ergreift beim Aufsagen den Zaum von Genjis Roß. Genji tut desgleichen und spricht ein Antwortgedicht, den Blick auf den heiligen Schrein gerichtet. – Auch dichtet man »vor sich hin«. Als Genji im Exil an Murasaki denkt, sagt er zu seinem Reittier: »Mein milchweißes Pony, dessen Fell wie der Mondstrahl dieser Herbstnacht ist, entführe mich als Vogel durch die Luft, daß ich für einen Augenblick auf die Freundin, die ich liebe, hinabsehen kann«. Ein Briefgedicht: Der zarte Kaoru sendet es an Agemaki in regnerischer Nacht: »In solcher Nacht wie dieser, wenn Tränen von den Blüten träufeln und die jungen Hirsche in der Kälte schreien, wie ist dir's zumut, sag' – im Herbst, in deiner Bergbehauung?« Sie antwortet: »Hinter einem Wandschirm von Tränen, der das Gebirgsdorf von ihrem Blick scheidet, klagen die traurigen Hirsche wie mit einer Stimme.« Das besondere Augenmerk gilt der Handschrift, im kalligraphischen und im graphologischen Verstand. Die Art des Papiers wird kaum vergessen, und die Erfahrung ist so fein, daß der leichte Hinwurf, unscheinbar und unnachahmlich in der Superiorität, einer Schönschrift weitaus vorgezogen wird. Schreibkunst wie Dichtkunst erreichen dieselbe Grenze des Möglichen, die man aus den Landschaftszeichnungen der Japaner kennt: Die Verständigung geht so weit, daß durch ein fast absolutes Weglassen die körperlichen Umrisse schwinden und dafür das Undarstellbare: Licht, Raum, Dunst, Ferne, darstellbar wird. Weglassen kann man nur, wo vereinbart ist. Murasaki lehrt uns, was auch an der japanischen Malerei gesellschaftlich ist. Die Konvention wird so sicher, daß sie ihren Charakter umkehrt und einer Eingebung des Genies im glücklichsten Momente gleichsieht. »Es war nicht sehr sorgfältig geschrieben, doch die flüchtigen Züge hatten einen so leichten Fluß, daß es sein Auge entzückte, und er ahnte, daß der Hof eine Frau verlor, die eine nicht gewöhnliche

Vollkommenheit zu erreichen versprach«: Asagoos Handschrift. Fujitsubo schreibt an Genji ein Gedicht mit »kaum besonders kunstvoller Pinselführung, aber mit einer distinguierten und verfeinerten Schrift – nicht gerade modern in der Form, aber von einem nur ihr eigenen persönlichen Stil«. Und so fort mit vielen anderen ganz frauenhaften Wichtigkeiten und Aufmerksamkeiten: in einem Dasein, das ganz Luxus ist, die leis schwingende, aber unfehlbare Stimmgabel der nur noch ästhetischen Einheit.

Aus Büchern von Männern erfährt man nichts über Frauen und wenig über den Mann. Denn der Mann, der seinem Wesen nach Potenz ist, kann über sich nichts aussagen, ohne etwas aus sich zu machen; mehr sagt er von sich aus, wenn er Frauen gestaltet, weil sich hier die webende Liebeskraft, die einen hohen Schein oder einen geringen webt, unschuldig am Werk zeigt. Ob das Innere eines Mannes je anders erscheint als in solchem Werktag des Webens – gewissermaßen am Feierabend der Natur –, ist fraglich; fraglich ist sogar, ob er diesen Feiertag kennt. Vielleicht sind die männlichen Bildnisse, die eine Frau entwarf, erfahrener – sind es auch hier, wo freilich keine Linie ohne den Schwung einer sehr leisen Erotik geführt ist. Was Murasaki von Frauen sagt und weiß, das ist so wahrhaftig, als Dichtung irgend sein kann. Zwar sieht sie auch die Frauen auf dem Umweg über die Liebe, sonst wären sie ihr nicht wichtig. Aber nicht durch das Auge des Mannes – sie sieht, wie im Manne Liebesbewährungen, in ihnen Liebesmöglichkeiten. Sie löst von ihnen ab, was ihnen der Mann anerschafft und was sie sich selbst durch List und Instinkt anerschaffen. Sie sieht sie mit sich allein, unsagbar intim, und weiß, was sie zu sich selbst sagen, ehe sie einschlafen, und wovon sie träumen. Sie sieht sie auch mit dem Geliebten, aber anders und wahrer als dieser. Mit den Gedanken, die sie dabei haben: mit dem heimlichen, tieferen Zuwillensein, das er nicht merkt, und mit dem heimlichen Haß, den er nicht merken darf. Sie schmeckt den Nachgeschmack der Liebe, der oft ein Vorgeschmack des Todes wird, und leidet die Rückkehr in das »Eigene« mit »der Dame vom Dorf der fallenden Blätter«. Einer Frau von geringerer Seele sagt der Neid, wodurch im besonderen eine ihrer Geschlechtsgenossinnen begehrenswert ist – sie kennt keinen Neid, sie stellt alle Arten weiblichen Charmes dar als Erwidungen im ausgebreite-

ten, von ihr vollkommen durchblickten Liebesspiel zwischen so Vielen, an so vielen Orten, zu so vielen Zeiten, in dem sie selber mitteninne wohnt als leidendes Herz und das sie regiert in der Selbstentäußerung des weiblichen Genies.

Und damit ist auch die Grundstimmung dieses Buches genannt, eines Frauenbuchs von einer Frau. Sie ist Schwermut. Den Widerspruch, mit dem die Liebe sich selber widerspricht, erlebt diese Dichterin so: Indem sie den »vollständigen«, in seiner Liebesfähigkeit unendlichen, allen Liebesarten gewachsenen Mann verherrlicht, vernichtet sie sich selbst. Dieser Widerspruch ist keineswegs literarisch: Genji, der Mann, der viele Lieben haben muß – er ist durch das Leben selbst, durch den Orient auferlegt. Der kommt männlicher Allseitigkeit entgegen, sowohl durch die Einrichtung der Vielehe als auch in diesem Fall durch die Laxheit höfischer Sitte, die einem kaiserlichen Prinzen jede Frau zugänglich macht. Aber diese Einrichtung wird in dem Augenblick tragisch, wo die Geistes- und Seelenbildung der Frauen einen höheren Grad erreicht, als mit diesen Einrichtungen zu bewältigen ist. Vielleicht nie, es sei denn im europäischen achtzehnten Jahrhundert, hat die Frau sich so erkannt, verfeinert und entfaltet wie im Japan der Heian-Zeit. Diese Bildungsreife, die im Leben die Frauen zur Tragik verurteilt, in der Kunst aber die Bedingung für eine das ganze Zeitalter erschöpfende Innerlichkeit ist, benutzt Murasaki, um der Gattung »höfische Chronik« ein unvergeßliches Liebesbuch abzugewinnen. Ihr als Frau fehlt auch der schöpferische Begriff der Religiosität. Den Wechsel der Geschlechter, den Verfall der Reize, jenes kurzbefristeten Abonnements auf die herzlichsten Freuden der Welt, leidet sie mit ohne Möglichkeit, sie von drüben her ernstlich zu verschmähen. Die Liebe hat keinen Ausweg, vor der Liebe ist kein Ausweg; Tod ist das Ende, kein eröffnender Tod, nur Schmerz des absterbenden Lebens. Weiche Sammlung von Landschaften, die eine Art Witwenschleier des Lebens tragen, von Abschieden auf Nimmerwiedersehen, von Begegnungen des Liebhabers mit der in eine Nonne verwandelten Geliebten, von Rückkehr der schnell Erhöhten in die alte Namenlosigkeit, von Greisengesprächen, die eine trostlose Summe ziehen – und von Vergeltungen, die jede süße Minute rächen. Ein Mann hätte der Liebe, auch der

tragischen Liebe, einen Sinn gegeben. Nur eine Frau konnte von ihr auf eine so reiche, so tatsächliche Weise zeugen, ohne sie zu verklären, – mit dem ganzen Verdacht gegen sie, mit dem Wissen um Unerfüllbarkeit und Sinnwidrigkeit und doch mit dem Blick des Heimwehs, das noch im Tode nach der Erde umkehrt, – mit keinem andern Grund und mit keinem andern Sinn, als weil die Liebe liebt.

SCHILLER ALS PSYCHOLOGE

aus Max Kommerell: *Geist und Buchstabe der Dichtung*

I. Der neuere Mensch und die Kunst

Der Dichter verhält sich zum Seelenforscher wie ein Minenbesitzer, der eines Edelmetalles wegen Schächte in die Erde bohrt, zu einem Geologen, der die von jenem aufgeschlossenen Schichten zu seinem ganz anderen Zweck prüft. Und wenn später der Bergbau vom Geologen lernt, so hat man doch die Erde Jahrtausende lang nach Schätzen durchgraben, ehe es eine Erdgeschichte gab. So haben auch die Dichter Jahrtausende lang das Abgründige und Kostbare der menschlichen Seele an den Tag gebracht, ehe die Wissenschaft der Seelenkunde nach den Schichten fragen lernte, die diese Kostbarkeiten in sich gehegt hatten. Nur darin geht der Vergleich fehl: die Erde ist in der Zeit unseres wachen Bewußtseins dieselbe geblieben, die menschliche Seele aber hat sich so verwandelt, daß schon über wenig Jahrhunderte weg Vorgänge zum Rätsel werden können, weil keine ähnliche Erfahrung sie uns deuten hilft.

In neuerer Zeit hat der Dichter die Aufgabe, das Leben der Seele darzustellen. So scheint er dem Psychologen benachbart – aber ein guter Nachbar hält Abstand. Die wesentliche Gefahr der Dichtung ist jetzt, Psychologie zu werden. Gemeinsam ist beiden höchstens der Gegenstand. Darstellen heißt nicht erkennen, und ein Dichter kann recht wohl auch darstellen, was er nicht erkannt hat. Er ist, sobald er Inneres darstellt, auf das Zeichen angewiesen. Ein beseeltes Wort, eine Gebärde, eine leise Tat, die das Ganze einer Situation ausspricht, verständigt uns schnell und vollständig über einen inneren Vorgang; es ist wohl ein Erfolg des Dichters, wenn dieser Vorgang nicht mehr daneben auf eine unsinnliche Weise ausgesprochen werden

braucht. Wenn Otilie eine Abschrift für Eduard macht, an deren Ende ihre Hand von der seinen nicht mehr zu unterscheiden ist, so ist damit in der Sprache der Kunst alles gesagt. Für den Psychologen begänne hier erst die Arbeit. Wenn auch ihm das Leben wie die Kunst durch Zeichen spricht, eilt er ungeduldig vom Zeichen zum Bezeichneten. Goethe sagt in einer Maxime: »Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz äußerlich, je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken.« Beide – der Dichter und der Psychologe – verallgemeinern, aber verschieden. Der Dichter schildert eine Seele in einer Lage. Und wenn darin etwas Gesetzliches ist, so verkörpert er das Gesetz in einem anschaulichen, unvergleichbaren Fall; und spricht es nicht aus, indem er abstrakt die Merkmale und Bedingungen seines Wirkens darlegt.

Immerhin, wo wäre der Psychologe ohne den Dichter, ohne dessen Vorstoß in Ungebahntes, ohne dessen Kolumbusfahrten in die Unendlichkeit des inneren Menschen? Er verdankt ihm nichts Geringeres als die eigentliche Bewegung in seiner Wissenschaft, oder den neuen Stoff, der zur Umbesinnung nötigt. Zweierlei macht die Dichter zu Entdeckern: das Neue und das Alte in ihrer Seele im Gegensatz zum Denken und Gefühl eines Zeitalters. Denn einen durchgehenden Habitus der Seele in einer Zeit gibt es allerdings. Er bildet sich unbewußt aus, verfestigt sich und löst sich wieder auf. Wir erkennen ihn an der verschiedenen Art, wie jeweils Menschen von den ewig gleichen Urgeschehnissen des Daseins betroffen werden. Durch Vergleich etwa von Liebesbriefen des 18. und des 19. Jahrhunderts läßt sich leicht anschaulich machen, welchen Umfang des Bewußtseins beide Epochen haben, und zumal, was in jeder vermißt wird. Dieser Umfang des Bewußtseins setzt sich auch dann durch, wenn es sich forschend auf das Unbewußte richtet.

Das 19. Jahrhundert hat seinen Horizont folgeschwer erweitert, in dem es von dem dämonischen Herder überwältigt das Wissen der Seele über sich selber um die frühesten Menschheitsstufen bereicherte. Welche Dehnbarkeit, aber auch welche Unsicherheit des Gegenwartsbewußtseins! Selbst wenn der Psychologe die Rauschgifte eines Indianerstammes hartnäckig an sich erprobt, versetzt er sich damit noch nicht in den wahren Zustand des

Medizinmannes. So sehr er den Habitus der eigenen Seele verleugnet und sich einen fremden Habitus ganz aus diesem selbst zu erklären sucht: wieviel er wirklich von ihm erfahren kann, dafür setzt ihm das Bewußtsein der Zeit und seine eigene Beschaffenheit die Grenze. Wenn der Begriff dichterischer Originalität mehr ist als ein Kitzel für Müßiggänger, so bedeutet er: hier ist eine neue Seele. Oder bescheidener: der Dichter fügt den schon bekannten Arten, in Gefühlen zu schwingen, Welt aufzufassen, auf Eindrücke zurück-zuhandeln, eine noch nie gewesene, seine Art hinzu.

Sei es nun, daß die großen Veränderungen in der menschlichen Seele von einem Dichter hervorgebracht werden oder daß sein Gesang sich nach diesen Veränderungen bedingt, jedenfalls werden sie durch ihn ruckbar und teilen sich den Zeitgenossen bezwingend mit. Solche Veränderungen, weniger des Erlebnisses als des Erlebnisstils sind dem hellhörigen Psychologen unersetzlich belehrend, als Fälle außerhalb des ihm Geläufigen, ihm überliefert zugleich mit dem Aufschluß des inneren Verstehens; und wenn er sie nicht bucht, so versäumt er seine Pflicht.

Noch mehr bedeutet für den Psychologen eine andere Eigenschaft des Dichters: daß Verschollenes in ihm wieder auflebt. Er hat das lange Gedächtnis einer zusammengesetzten, zurückreichenden, überpersönlichen Seele, in der Ereignisse, deren das Zeitalter verlustig ging, fortspielen, ohne daß er selbst weiß, was er aus seinem wie im Schlaf redenden Mund ausschwatzt. Sehr große Dichtungen, am deutlichsten Kleists Penthesilea, sind weder im Leben der Zeit noch in des Dichters Leben vorbereitet, selbst wenn der Dichter in einer schöpferischen Verwechslung dies meinen sollte. Er hat sie zusammenbuchstabiert aus smaragdenen Tafeln, die unter den Altertümern seiner Seele aufbewahrt lagen und plötzlich für ihn lesbar wurden. Solche Wiederkehr bleibt nicht unbegreiflich und unwirksam wie dem Ethnologen seine Bräuche und Kulte, die er mit anderem Unbegriffenen vergleicht und schließlich »sich in sie hineindenkt«. »Es« hat sich ja hier in den Dichter hineingedacht, ist ihm Gegenwart seines Herzens, und wie es ihm zuteil ward: fremdeigen spricht er es vor uns aus.

Der Dichter als neue Seele, der Dichter als alte Seele ist also der unentbehrliche Anreger der Psychologie, wenn auch nicht mit deren Mitteln

und unabsichtlich, man kann sagen: aus einem schöpferischen Versehen. Er kann als Psychologe betrachtet werden, sofern sich aus seinem Werk ein Wissen um die Seele erfragen läßt. Und wenn er damit die Grenzen des Wissens gebieterisch bewegt und erweitert, so heißt dies doch nur, daß die Seele überhaupt um Unendliches weiter und tiefer ist als was die Zeit und der Mensch der Zeit von ihr wissen; und was den Dichter auszeichnet vor andern, ist, wenn man von der Vollkommenheit seiner Kunst absieht, die in ihm angedeutete Gegenwart des menschlichen Seins in seinem vollen Umfang.

*

Es gibt Dichter, die schon als Knaben eine naiv richtige Auffassung menschlicher Verhältnisse haben. Der höchste Fall ist Goethe. Das bleibt unerklärlich, wenn man nicht seine Zuflucht dazu nimmt, daß ganze Geschlechter heimlich einen begünstigten Abkömmling vorbereiten. Das Angeborene beiseit: Ein erworbenes Wissen um die menschliche Seele hat jedenfalls zweierlei Herkunft: Selbstbeobachtung und Beobachtung anderer. Und daran, was er darstellt und wie er darstellt, kann man bei einem Dichter erkennen, ob Selbst- oder Weltbeobachtung vorwiegt. Balzac und Stendhal stehen sich als ziemlich reine Beispiele gegenüber. Eigentlich ist aber auch die Beobachtung anderer nur möglich durch Vergleich mit dem eigenen Ich. Denn der andere erscheint uns immer nur, er ist uns ein Zeichen aus vielen Zeichen. Nur an uns selbst kennen wir zugleich das Zeichen und die Bedeutung des Zeichens, kennen wir das wahre, falsche, oder bedingt wahre Verhältnis eines Wortes, einer Tat, einer Miene oder einer Gebärde, zu dem, was innen vorgeht, genauer – zumal wenn wir es kennen wollen. Geschult oder ungeschult erproben wir fernerhin den Schlüssel, den wir uns selbst verdanken, an der chiffrierten Schrift der fremden Charaktere. Im ganzen trägt die Entsprechung schwerlich, sehr leicht im einzelnen; wenn aber der fremde Charakter, gegen unsere Schlüssel sperrig, durch immer fraglichere Zeichen ihn als unzulänglich erweist, entsteht möglicherweise die wichtigste Erfahrung: die Erfahrung einer von uns abweichenden Innerlichkeit, und die Kunst, auch ihre Zeichensprache zu lesen. Wir finden dies

seltener bei Dichtern als bei großen Geschäftsleuten oder Nervenärzten, denen jede Folge eines übereilten Vergleichs zur Kenntnis gebracht wird. Auch diese Erfahrung des entschieden Fremden wäre unmöglich ohne einen heimlichen Überschuß, den jeder Mensch als sein Mögliches neben seinem Wirklichen in sich hegt. Er gleicht dem Überfließen der verdünnten Farbe über dem Umriß einer aufgezeichneten Figur, die ein Kind ungeschickt ausmalt. In anderem Gleichnis: gleich der Saite, die nicht nur ihren Ton, sondern in Stärkegraden, die sich nach Verwandtschaft abstufen, ihre Nebentöne, ja theoretisch alle übrigen Töne schwingen läßt, ist die Deutlichkeit jedes Charakters von der Halbdeutlichkeit angrenzender Charaktere umschlossen. Die Vielheit des Miterklingenden, und das Gehör dafür ist in jedem verschieden: man könnte das die psychologische Phantasie nennen. So erklärt sich manche Szene des Traumlebens, manche Eingebung eines Dichters, vor allem aber die große Kunst des Menschenerratens im persönlichen Leben, die namenlos bleibt und doch eine fast magische Fähigkeit des Beglückens und Verwünschens ist.

Schillers Seelenkunde stammt wesentlich aus ihm selbst. Was ist, wieviel faßt dieses Selbst als Ausschnitt der Menschheit, und wie verhält er sich als Selbstbeobachter? Goethe hat mit wachsender Bewußtheit, zuletzt beinahe wissenschaftlich, die Gestalt und die Bewegungen seines Gemüts als Natur in der Natur aufgefaßt und wurde sich mit Behagen zu einem prägnanten Fall. Damit verglichen verrät Schillers Selbstschilderung in dem Brief, der ihm Goethe eroberte, eine Art hohen Schmerzes: er mißt sich an dem fremden Sein, erkennt es über sich, lernt sich im Gegensatz zu ihm behaupten. Wenn er sich sieht, richtet er sich schon, er hat die tragische Bescheidenheit. Auch er ist sich Natur, aber Natur als Stoff, als zu bearbeitende Aufgabe, nicht als gegebene Form. Statt daß das Bewußtsein die im eigenen Selbst gegebenen Befehle der Natur dienend vollstreckte, schreibt es dieser Natur, die unter dem Begriff des Widerstrebenden erfaßt wird, vor, was sie werden soll. Obschon man Schiller mit dem Wort »Persönlichkeit«, das ihm etwas ganz Anderes bezeichnet, zu Goethe stellen wollte – als Person bleibt er unfaßbar, nicht Form, sondern Kraft, dem Blick des Adlers, dem Feuer verwandt: und die Beute, die jener sucht, der Stoff, den dieses ergreift, ist wieder er selbst.

So verhängt er über sich Fortschritte und Verwandlungen, nimmt den Druck seiner Jugend nicht hin, sondern stellt, mit einer beinahe weltgeschichtlichen Betonung seiner Tat, sein Leben unter die Voraussetzungslosigkeit des Flüchtlings; er mutet sich Kant, er mutet sich Goethe zu; er befiehlt sich, so oder so zu sein – unter selbstverhängter Gewalt in despotischer Entzweiung lebend. Die Tragödie ist seine Selbstentzweiung in Stimme und Gegenstimme; die unvergeßliche Gebärde seines Willens in den reinen, der Aufstand seiner Natur in den großartig bösen und der Austrag beider in den gemischten Charakteren. Der Gegenbegriff zu ihm selbst, den er mit jener tragischen Bescheidenheit über sich setzt, ist die schöne, gegen sich großmütige Natur seiner theoretischen Schriften, so wie der unerfüllte Wunsch seiner Künstlerschaft die Komödie blieb.

Das Leben seines Gemüts denkt man sich kaum als Reihe von Stimmungen, Beobachtungen, Wünschen und leidenschaftlichen Antrieben, wie sonst bei künstlerischen Menschen; eher als eine Reihe von Entschlüssen. Es hat die Form der Gerichtsverhandlung und der Exekution. Er ist fortwährend dabei, sein inneres Paris mit seiner inneren Polizei zu bewältigen – wenn wir uns seiner dramatischen Skizze als einer Metapher bedienen dürfen. Bei einem Künstler ist dies unerwartet, so daß sein Künstlertum selbst erst erklärt werden muß. War Schiller eigentlich ein Mann der Tat? Aber er hatte dafür etwas zu wenig und etwas zu viel. Ihm fehlte zu einem Revolutionsführer nicht nur die zugehörige geschichtliche Stunde und die zugehörigen Lebensumstände; er war zu geistig dafür – das Beziehen allen Tuns auf ein Inwendiges und Letztes lenkte seine Tatkräfte ab; die tatlos mit sich entzweite Natur stieß sich an sich selber und wurde sich zum Leiden und zur Frage, bis sie im Geschäft des Künstlers als in der Einheit von Stoff und Form genoß und übte, was ihr in unmittelbarem Sein versagt war. Diesen harten Bedingungen verdankt die Welt das seltene Schauspiel, daß eine Anlage, die sich sonst nur halb und versteckt in Taten ausdrückt, hier zur vollständigen künstlerischen Spiegelung gelangt.

Die Folge von Entscheidungen, in der er sich selbst erlebt und das Menschsein überhaupt begreift, bezeichnet ihm den Verbrecher so gut wie den handelnden Schwärmer, sofern beide ihren Leib und ihr Herz einheit-

lich dem Ziel eines Willens unterwerfen. Auch der Verbrecher kann ein Virtuose der fakirartigen Selbstbehandlung sein, durch die Schiller seine Heldengestalten hebt. Zeugnis ist die Schrift über das Pathetische: »Offenbar kündigen Laster, welche von Willensstärke zeugen, eine größere Anlage zur wahrhaften moralischen Freiheit an, als Tugenden, die eine Stütze von der Neigung entlehnen, weil es dem konsequenten Bösewicht nur einen einzigen Sieg über sich selbst, eine einzige Umkehrung der Maximen kostet, um die ganze Konsequenz und Willensfertigkeit, die er an das Böse verschwendete, dem Guten zuzuwenden.« Nicht daß Schiller den Unterschied zwischen Verbrechern und Idealisten, der für ihn nicht in der Anlage des Gemüts, sondern in der Idee des Handelns liegt, verwischte – aber er läßt den Übergang zwischen beiden zu, der denkmöglich und sogar leicht zu denken wird, sobald wir an Stelle des naturgegebenen Seins den Entschluß setzen, so oder so zu sein. Was einer ist, hängt von ihm ab, und ist beweglich bis zur Verwandlung in das Gegenteil je nach dem Gebrauch, den er von seiner Selbstbestimmung macht. Es gibt also strenggenommen für Schiller keinen Charakter, er ist der Dramatiker ohne Charaktere. Genauer: im Verlauf seiner Dramen erschafft sich jeweils ein Charakter, verhängt er, bis dahin noch unentschieden, in einem freien Moment über sich, was er sein will, und darnach sein muß. Wo aber bei anderen der Charakter steht, steht bei Schiller ein erster Entschluß – die Freiheit dieses Entschlusses bleibt als Mysterium undarstellbar; wohl aber stellt Schiller die Ablenkbarkeit dieses Entschlusses durch Umstände dar, und die Verführbarkeit des geschichtlichen Menschen durch Macht. Wir haben uns an den Begriff des Charakters, als einer angeborenen, sich nach eigener Notwendigkeit entfaltenden Form gewöhnt, ohne ihn mehr an der Erfahrung zu prüfen, und neigen dazu, die Auffassung Schillers als idealistisch, das heißt wünschbar und weltfremd anzusehen. Vielleicht aber ist sie doch etwas wirklichkeitsgemäßer und sehr viel weniger wünschbar, als man glauben sollte. Vielleicht kommt die Wirklichkeit diesen zwei Arten, über den Charakter zu denken, in etwa gleichem Grad entgegen, und wir erfahren den Charakter als etwas aus sich selbst Festes, nicht häufiger, als wir es erfahren, daß aus einer ersten, von innen freien, von außen unbedeutenden Entscheidung eine Reihe fernerer Ent-

scheidungen notgedrungen hervorgeht, und daß sich schließlich das Ganze dieser Folge dem Menschen als seine Art zu handeln, ja als seine Art, zu sein, auferlegt. Für die Deutenden und für ihn selbst! Kürzer gesagt: daß die Tat den Charakter schafft und nicht der Charakter die Tat. Genau dies ist aber die Ansicht, die Schiller über den Charakter gehabt haben muß; sie ergibt sich aus der Analyse seiner Dramen, vor allem seiner Monologe, und schon allein durch diese Ansicht ist er ein Wegbahner in der Psychologie, der bemerkt werden muß. Wie frei oder wie bedingt nun wieder jene erste Entscheidung war, das ist als ewig unbeweisbar dem Streit des Glaubens mit dem Glauben anheimgegeben.

Wie Schiller über das Verhältnis von großer Tat und Verbrechen und die Übergänge zwischen beiden denkt, das ist eine der tiefen Ähnlichkeiten, die ihn mit Seneca verbinden. Dazu gehört weiter die philosophisch-dichterisch-praktische Mischbegabung, der Widerspruch der philosophischen Lehre mit den tragischen Explosionen, die Auffassung von der Natur als eines bösen Zaubers, die wankende politische Umwelt, und die Pathetik der großen Willensbewegung im dichterischen Stil. Der Geist Senecas ist ihm keineswegs bloß durch die französische Überlieferung in Dichtung und Philosophie zugekommen; er ist ihm urverwandt – und ebenso ist Schiller mit Calderon, dem Dramatiker des christlichen Barock, näher verwandt als mit Shakespeare und Goethe, auf die er in einer Verwechslung von Einfluß mit Verwandtschaft beständig falsch bezogen wird.

Wenn also »Tat« das innere Leben Schillers und sein Begriff der Menschheit ist, so wäre es doch viel zu eng, zu sagen: Schiller ist zum Politiker geboren. Eher ist das politische Handeln der nach außen geworfene Widerschein dieses inneren Lebens. Der Mensch bedeutet für Schiller die lebenslange, unwiderruffliche Verdingung eines Ideenvermögens an das leibliche Dasein: durch zähe Willensmagie muß Herr werden, was von der Natur als Knecht gedacht war. Mensch sein ist sowohl ein Schmerz der Idee, wie ein Schmerz der Natur; es wird Tat als schmerzhaftes Wiederherstellen der Idee im natürlichen gebundenen Leben; es wird Gewissen, weil es sich beständig zur Verantwortung zieht über den Abfall jeder Minute, auch der Minute der Bewährung. Denn keine Tat verwirklicht die Idee ohne sie zugleich zu verleugnen. Mensch sein

ist nicht nur Handelnkönnen, sondern Handelnmüssen, Handelnmüssen im Stoff der Welt mit sinnlichen Mitteln, und also handelnde Untreue an der Idee. Menschsein ist die Tragödie der Mittel. Was aber ist Politik anders?

Der ganze Umkreis des natürlichen Menschen ist Schiller versagt. Dies scheint viel, beinahe alles. Aber wie selten zeigt sich auch nur im privaten, vollends im politischen Leben, dieser vielberufene natürliche Mensch – wo wäre er, wenn nicht in den idyllischen Landschaften der das Unwiederbringliche wiederbringenden Dichter? Was wir sehen im Hause und auf der Straße, ist der Mensch, der Gewalt leidet und Gewalt übt, er selbst von sich selber und an sich selber! Daß Schiller, wie man immer gesagt hat, den Menschen zeige, wie er sein soll – das ist noch nicht einmal falsch! Den Menschen, der als sittliches Wesen unablässig handelt, handelnd teilhat an der Entzweiung von Idee und Physis, in der Balance dieses Handelns zu zeigen – darin ist Schiller ein Meister der Menschendarstellung, und so erscheint er, mit Goethe verglichen, entschieden als Pessimist. Denn der handelnde Mensch ist der Mensch in seiner Blöße. Und wie streng ist die Bedingung des Erhabenen: handelnd die Einheit mit sich selbst zurückzuerlangen, das bezahlt sich mit dem Preis des Lebens!

Es ist nicht bloß eine Wirkung des dramatischen Organs, das nach Riesigem verlangt und alles ins Riesige zieht, wenn das Handeln in den Dramen Schillers als politisches Handeln erscheint – was Schiller beschäftigt, ist das Schicksal der Idee, und dieses Schicksal erfüllt sich im Weltlauf, und schränkt sich auf den Weltlauf ein. Das trennt ihn von der Metaphysik Calderons und des Christentums überhaupt, obwohl hier wir dort die Einmaligkeit des Willensentscheids mit derselben Tragweite belastet ist. Dem christlichen Dichter ist die Erde der Ort der Prüfungen der Seele, vollendet sich das Geschehen der Erde nicht in sich selbst, sondern im Jüngsten Tag, der ein seliges und unseliges Leben eröffnet, ohne alles Werden und ohne eine Gefahr des Göttlichen. Das Leben der Erde ist Beispiel und Vorspiel; ohne die Ewigkeit, auf die es deutet, ist es nichts. Ihm fehlt die Unausweichlichkeit der Geschichte, die in sich selbst Jüngster Tag, Zeit und Ewigkeit ist, und in der es wohl die Berufung auf noch ferne Jahrhunderte, aber nicht auf ein anderes Leben gibt.

Schillers Held ist der säkularisierte Heilige und Märtyrer, der sich statt des inwendigen oder überirdischen seligen Lebens den von ihm nicht mehr gesehenen Sieg einer Idee in den Einrichtungen oder Gemeinschaften der Menschheit erzielt. So blickt zumal der junge Schiller in die Geschichte – aber nicht nur der junge! Es ist der Blick des unermüdlich die Welt angreifenden und umgestaltenden Geistes, dem solche Augenblicke der Geschichte sprechend und fesselnd sind, wo um Gedanken sich erste Macht zusammenzieht, wo ein eigenwilliges sittliches Leben den Kampf mit dem Gewordenen aufnimmt, – also die Augenblicke der Revolutionen und Verschwörungen, die eine geistige Ursache und Wirkung haben oder doch haben konnten, jedenfalls beides erlangen in der Spiegelung durch diesen sich selbst bekämpfenden Geist. Karl Moor, Fiesco, Posa, Wallenstein, die Jungfrau, Tell, Demetrius greifen mit Machtverhältnissen zugleich Denkformen an; die Geistigkeit der geschichtlichen Verläufe ist diesem Deuter der Geschichte eigen.

Für den Wollenden im strengsten, ausschließenden Sinn, gibt es keine Tragik. Der Tragiker (und Schiller ist auch Tragiker!) blickt anders in die Geschichte! Da ist sie der hoffnungslos gleiche Austrag zwischen Idee und Macht, immer wieder gegen die Idee entschieden, die keinen Lohn in keiner Welt erhält, aber sich genug ist im Glanz der Untergehenden und im Jubel des menschlichen Herzens über die Schönheit solcher Untergänge. Dem Weltverbesserer ist Geschichte das wechselnde Gesicht der menschlichen Körperschaften, dem Tragiker ist sie die Daseinsbedingung der Idee, die entweder durch den unreinen Vollstrecker leiden oder den reinen Vollstrecker vernichten muß. Es sind dies zwei dichterische Personen in Schiller, die sich bekämpfen und verständigen in mancherlei Arten des Gegenspiels. Der Weltverbesserer bemächtigt sich des Tragikers durch den Begriff des Vorbilds, durch den der Untergang des reinen Menschen zur nachhaltigsten geschichtlichen Wirkung wird – der Leidende erscheint als wirkend! Der Tragiker bemächtigt sich des Weltverbesserers durch den Begriff des Mittels, durch den jede Verwirklichung der Idee im Handeln der Mächtigen und in der Zähigkeit der Einrichtungen die Idee schließlich aufhebt – der Wollende erscheint als leidend!

Als Wirkender, nicht als Schauender, und also geflissentlich untragisch prüft Schiller das Werden des Menschen von den Anfängen der Kultur in den »Ästhetischen Briefen«. Das verwirklichte Gute, das heißt die Selbstbestimmung des Geistes im Staat der Menschheit – dies Gute, dessen Geburt im Umsturz der Zeit anzuerkennen er sich weigert, stellt er einer fernen Zukunft anheim, gibt aber der in sich furchtbaren Selbstentzweiung des neueren Menschen einen Platz und Sinn in den großen Fristen des Fortschreitens. Seine ästhetische Theorie beantwortet die Frage: was bedeutet für Schiller persönlich das Handeln; und wenn sein Handeln ein geistiger Zugriff auf den Menschen heißt – welche Einsicht hat er über den Menschen, der sein Stoff ist, nämlich den gegenwärtigen Menschen?

Der Gedanke einer Erziehung durch Kunst ist nicht Schillers Eigentum. Die verbreitete Ansicht, Schiller habe die Kunst von einer sittlichen Zweckbestimmung gereinigt und sei dadurch über Kant fortgeschritten, ist falsch; das freie Spiel der Gemütskräfte, in das Kant die Wirkung des Schönen setzt, ist sittlich unentschieden; und wenn es den »ästhetischen Zustand« Schillers vorbereitet, so ist dieser die Durchgangsstufe zur moralischen Freiheit; und so sehr die Dichtung von einem unmittelbaren Anspruch des Sittengesetzes freigehalten wird, ist sie das Gleichnis der sittlichen Genialität und eine Art Verführung zu ihr. Nicht weniger, sondern mehr als Kant bezieht Schiller das Schöne auf ein moralisches Ziel – nur daß bei ihm das Gute selbst dem Schönen angenähert, die Sittlichkeit auf ihrer höchsten Stufe als veredelte Neigung erscheint.

Schillers Originalität liegt anderswo. Am strengsten hat Plato die Kunst zur Rechenschaft gezogen und ihr in der gedachten Polis, wo die Seele zur Gerechtigkeit geführt wird, eine beschränkte und dienende Aufgabe immerhin zuerkannt. Er und alle, die seitdem über die Wirkung der Kunst auf den Menschen nachdachten, haben gesagt: auch durch Kunst kann der Mensch erzogen werden. Schillers überraschende Auskunft ist: nur durch Kunst kann der Mensch erzogen werden. Das wirkt nach bis zu Nietzsches »Geburt der Tragödie«, wo der Künstler zum Arzt und Erneuerer der abendländischen Kultur berufen wird.

So metaphysisch Schillers Bestimmung des Schönen scheint, so psychologisch ist sie im Grunde: Schön ist, was diese oder jene Wirkung auf das Gemüt hervorbringt. Damals gab es eine scholastisch verfestigte Vermögenslehre, und Persönlichkeit hieß die in allen gleiche freie Selbsttätigkeit des Erkennens und des Wollens. Was der Mensch ist, ganz einheitlich, glaubte man zu wissen. Auch Schiller – aber keinen brennt so wie ihn die Frage: wie kann der Mensch verändert werden? Und so durchdringt er Kant mit Herder, oder ersetzt die beruhigte Feststellung, was der Mensch sei, durch die sehr beunruhigende, was er jetzt gerade sei und auch, was er nicht sei – und entdeckt dabei eine Beziehung der Kunst nicht auf den Menschen an sich, sondern auf diesen jetzigen Menschen – die Beziehung des einzig heilenden Mittels auf den einzig durch dies Mittel zu Heilenden.

Es war ein Geschlecht, das sich unbedingte Bescheide zutraute, und auch Schillers Bescheide beanspruchen gern eine Art Zeitlosigkeit. Und doch ist er wie kein anderer die treibende Kraft des Zeitalters in Person, groß und bedingt wie wenige Deutsche – einer der säkularen Menschen, denen wir gerade nicht die ewigen Antworten zutrauen, wohl aber die Antworten mit den nachhaltigsten Wirkungen. Er gehört zur Familie von Luther, Rousseau, Nietzsche. Sie sind vielleicht noch seltener als die großen Schöpfer. Der Augenblick, der in ihnen handelnd geworden ist, ist weder vordergründig noch kurzfristig; und der Mensch eines solchen Augenblicks kann seiner Gegenwart unhörbar bleiben, weil sie, die groben Ohren mit Lärm gefüllt, noch nicht zu sich selbst, das heißt zu ihrem verborgenen Werden gekommen ist.

Der gegenwärtige Mensch, wie ihn Schiller einkreist, ist im Ansatz schon mit dem Christentum da, dessen Zweiheit hier als Stoff- und Formtrieb erscheint. Was dieser christliche Mensch, sich selbst überlassen, das heißt ohne den christlichen Gott werden muß, das konnte in dem herrlichen 18. Jahrhundert der großartigsten Liebesentfaltung und der reichsten Liebesarten, und der Gesellschaft als schöpferischer Form, die durch ihre vornehme Weltlichkeit eine Weile lang alles strenger Bindende ersetzte, nur eine so heroisch karge, unhöfliche, von der Musik des Lebens unverfügbare Natur wie Schiller voraussehen. Er erriet im Menschen des 18. Jahrhunderts

den des 19. und 20. Jahrhunderts, den Menschen der Technik. Denn dem großen Diagnostiker sind Symptome des Gegenwärtigen Vergangenheit, Symptome des werdenden Gegenwart.

Der Vergleich, den Schiller öfter zwischen den Verfassungen des Staates und denen der Seele anstellt, erinnert an Plato. Dem war die Seele das schwerst-zu-Kennende, und er machte sich die gerechte Seele denkbarer durch die gewaltige Metapher eines entworfenen Staates. Schiller geht von dem ihm Bekannten und Deutbaren, der inneren Zweiheit des Menschen, zum Weltereignis. Wenn er die Revolution als einen verfrühten Versuch der Menschheit zur Autonomie ansieht, so deutet sich ihm als Schicksal des Staates aus der Verlegenheit der Seele, welche die Zweiheit von Trieb und Vernunft zum Austrag zu bringen hat. »Anmut und Würde« unterscheidet eine despotische und eine liberale Verfassung des Innern; die liberale, Kant entgegen, für die »Kinder des Hauses«. Das ist Metapher der Metapher. Wenn der große Augenblick der Revolution ein kleines Geschlecht findet und der umgebrochene Staat nicht zur Republik des sich selbst bestimmenden Menschen, sondern zur Ochlokratie der entscherten Triebe wird, so ist dies von der Seele auf den Staat herübergenommen – Schillers Erfahrung der Seele, ihrer Verwilderung und Entzweiung, oder auch ihrer Bändigung und Aussöhnung mit sich selbst, hat an sich etwas Staaten-artiges und enträtselt ihm die Geschichte. Schiller nimmt für die Entwicklung einer Schönheitslehre den französischen Umsturz zum Ausgangspunkt. Der hat die große Möglichkeit verscherzt, weil sie nicht erzieherisch vorbereitet war. Der geschichtliche Augenblick dieser Briefe ist derselbe, die Entscheidung vollzieht sich aber im innerlichen Werden des Menschen. Der Mensch wächst in eine andere Form. Alles kommt an auf das Verständnis zweier Begriffe, deren einer der Befund, deren anderer die Möglichkeit ist, ihn zu verändern: Modernität und ästhetischer Zustand!

Modernität ist die Entzweiung mit sich selbst. Der ästhetische Zustand ist die Aussöhnung des Menschen mit sich selbst. Es wäre einseitig, das Verhältnis rein pathologisch aufzufassen: so wenig Modernität einfach Krankheit ist, vielmehr, als Krise, Merkmal eines vielversprechenden Werdens in seinem bedrohlichsten Punkt, so wenig ist der ästhetische Zustand lediglich

Heilmittel, nur durch den Bezug auf jene bedeutend; er ist vielmehr vom Begriff des Menschen aus gedacht, dessen vollkommenster Zustand, gleich tätig wie empfangend, Vorwegnahme der in ihm angelegten Gottheit. Sollte das griechische »Maximum« jemals überschritten werden, so war der Durchgang durch die Modernität die Bedingung dafür. Wie sich Schiller diese aus seiner eigenen, durch Selbstentzweiung ins Riesige strebenden Natur herstellt, so stellt er sich jenes Maximum, das er nicht unmittelbar berührt, nach Goethe her – großartig vereinfachend, aber nicht ohne Recht und jedenfalls fruchtbar: denn er hat es da mit zwei Menschen zu tun, die als Personen Beispiele sind, und hat sich immer von dem tragischen Leid seines Wesens an der durchschauten höheren Notwendigkeit dieses Leides wieder hergestellt. Der Fluch der Modernität ist das feindliche Auseinander-treten des Vielen in der Seele; nicht die Vielheit an sich, die ehemals in der Einfaht des Ungeschiedenen, dereinst vielleicht in einer besonnenen Zusammenstimmung die Totalität des Menschen bedeutet. Der neuere Mensch ist Märtyrer des Werdens, da durch Zerlegung die einzelnen Vermögen zu ungekannten Leistungen ermächtigt werden, er selbst aber nie in den Besitz des Ganzen gesetzt wird, nie sich selbst als Ganzheit genießen darf. Dieser neuere Mensch ähnelt nicht nur dem Deutschen wie ihn Hyperion schildert, sondern auch den »höheren Menschen« Zarathustras: »Was Wunders auch, daß ihr mißrietet und halb gerietet, ihr Halb-Zerbrochenen! Drängt und stößt sich nicht in euch – des Menschen Zukunft?« Nur daß der humanere Schiller uns nicht zumutet, nur Stufe zu sein – das Bild des Menschen, die Totalität der Gattung, nach der man bei uns »von Individuum zu Individuum herumfragen muß«, darf sich auch in uns wiederherstellen und zwar durch die Kunst.

Die griechischen Götter sind ihm ein psychologisches Symbol: sie sind nicht Bruchstücke, sondern veränderte Mischungen; in jedem ist die ganze Gottheit vorhanden. Göttlichkeit und Götterlos winkt aus der Ferne des Altertums als ein »bloß menschlicherer Name für das freieste und erhabenste Sein ...« Vielfach ist die Zerstückelung ausgedrückt: psychologisch, ständisch-beruflich, politisch, ästhetisch. Geist und Sinne wirken getrennt, intuitiver Verstand arbeitet auf Kosten des spekulativen, der Staat fordert den

Bürger als »umgekehrten Krüppel« (ein Ausdruck Zarathustras, der hierher paßt), der nur Memorie, tabellarischen Verstand, mechanische Fertigkeit betätigt; wie die Abstraktion ohne Herz ist, so ist der Geschäftsmann ohne Phantasie usw. Der moderne Mensch verhält sich zum Griechischen wie ein Uhrwerk zur Polypennatur. Aber es fehlt dieser Schrift Schillers alles Romantische: weder den abstrakten Verstand, noch die Technik, noch die kategorische Moral, noch irgendeine Errungenschaft des modernen Menschen denkt Schiller preiszugeben. Wir sind Verstümmelte – aber im Namen des Werdens!

Der Gegenbegriff zur Modernität, der ästhetische Zustand, ist zunächst als Pharmakon genau aus ihr hergeleitet und so wahr als wirksam; beschreibt er doch Schillers Verhältnis zur Kunst und seine persönliche Erlösbarkeit! Wenn alles nicht Gute gutzumachen allein dem ästhetischen Zustand aufgebürdet wird, so ist dies der erklärte Argwohn nicht bloß gegen noch bestehende religiöse Einrichtungen, sondern auch gegen die Möglichkeit einer neuen Epiphanie, und es wird gleich verständlich, warum Hölderlin bei Schiller beginnen, und wo er sich von Schiller trennen mußte.

Vieles ist nicht zu Ende gedacht. Zum Beispiel, wieweit die Entzweiung des Menschen mit sich selbst, die den Begriff des neueren Menschen ausmacht, zugleich zum unveränderlichen Wesen des Menschen gehört. Unveränderlich jedenfalls, weder aus der Vergangenheit noch aus der Zukunft des Menschen wegzudenken, ist eine weitere Form der menschlichen Zweiheit, der Stoff- und der Formtrieb, die Schiller aufbietet als Bedingung eines Dritten, der unter schlichtem Namen ein wahrer Wundertäter ist: des Spieltriebs.

Da das Verallgemeinern zu dieser altertümlichen Psychologie gehört, fällt alles, was wir Persönlichkeit nennen, dem Stofftrieb anheim. Dieser ist nicht etwa reiner Lebenstrieb, sondern ebenfalls eine Regung des Geistes; und zwar eine, bei der er sich verliert und vergißt: ähnlich dem, was wir Eindrucksfähigkeit nennen. »Eindruck« nennen wir einen Vorgang, durch den der Geist in gewisser Art Stoff wird und einem Fremden, einem Objekt ihn zu gestalten erlaubt. Schwerer ist der Formtrieb zu erklären, die Selbstbehauptung der reinen geistigen Energie gegen alles »Leiden«, gegen

die sinnliche Bedingung der Existenz. Es fällt uns schwer, den Geist ohne Beziehung und Gegenstand, noch schwerer, ihn ohne Subjekt zu denken als reines Handeln. Zwei Arten des Verfalls, als Kennzeichen der Modernität, sind denkbar: der Geist erleidet auf moralischem Gebiet die Befehle der Sinnlichkeit, indem er sein freies Handeln an den ihn besitzenden Gegenstand verliert; oder er verliert, gegenstandslos auf sich selbst bezogen, mit der Existenz auch die Form. Nun sucht Schiller ein erleidendes Tun, ein tätiges Erleiden des Geistes, in dem der Mensch, so bestimmend wie bestimmbar, seinem reinen Begriff zufolge ganz eigentlich Mensch ist, und begründet damit die gestrige und heutige Psychologie des Spiels. Was das Kind tut, ist ungewiß; der Erwachsene aber »spielt«, das wissen wir; und er legt das Kind nach sich aus als ob es spiele, das heißt denselben Unterschied zwischen Ernst und Spiel setze wie der Erwachsene. Erstaunlich: vor das Wort »Ernst« setzt Schiller ein »nur«, das Spiel ist der eigentliche Adel des Menschen, und die Kunst ist darum über allem, weil Moral und Wissenschaft, so gut wie das gesamte Triebleben Bereiche des Ernstes sind, die Kunst allein »spielt«. Vom Karten- und Kegelspiel unterscheidet sich ein höherer Begriff des Spiels durch den Gegenstand, mit dem gespielt wird, die Schönheit. So ist das Spiel Metapher, aber keineswegs für das Schaffen, sondern für die freie Betätigung aller Gemütskräfte überhaupt, für die unendliche Bestimmbarkeit bei freier Selbsttätigkeit, und ferner für die Unendlichkeit des Wollens und Tuns, in die dieses Spiel in leichtestem Übergang entläßt: gleichgültig, ob der Künstler oder das ideale Publikum »spielt«. Und mehr als bloße Metapher ist dieser Begriff insoweit, als der Mensch nur als Spielender wahrhaft verändert werden kann. Denn jede Einwirkung, die ihn in den Fristen seines Ernstes trifft, verändert höchstens sein Bewußtsein und sein Wollen, nicht aber seine Natur, da das Auseinanderstrebende (Stoff- und Formtrieb) nicht durch ein Drittes aufgehoben wird. Wer auf sein Spiel wirkt, auf ihn wirkt, wo er sich »gehen läßt«, der nimmt auch seine Sinnlichkeit in die Einwirkung mit auf, und zwar nicht als etwas Rohes neben dem Geistigen, sondern ununterscheidbar, als Geist, der Leben ist; als Leben, das Geist ist. Mehr in unserer Sprache ausgedrückt, würde dies heißen: die Kunst ist die einzige Möglichkeit, das Unbewußte zu verändern.

Wie ernst muß der Mensch gewesen sein, der dem Spiel so Ungeheures, eigentlich das Schicksal der ganzen kommenden Geschlechter anvertraute! Daß das Spiel, nicht irgendein Ernst die Bewährung des Menschseins ist, hängt mit einem doppelten Begriff der Freiheit zusammen: der Freiheit als unendlicher, nicht leerer Bestimmbarkeit (darin liegt das Gelöste, Vielseitige und Liebevollte des Geistes und seine Liberalität gegen den Stoff und den Reiz), und der Freiheit als Selbsttätigkeit im Bestimmtwerden (darin liegt die Verfügung des Geistes über sich selbst im Gegensatz zu einer sinnlichen oder sittlichen Gewalt, die ihm geschieht): im Ernst wird der Mensch besessen, sei es vom Grundsatz (Formtrieb), sei es vom Gegenstand (Stofftrieb). So spielt der Erwachsene: er verfährt zwar nach Gesetzen, aber nach solchen, die er selbst gibt und aufhebt, und die ihn in das Behagen der Herrschaft und nicht in die Furcht des Dienstes versetzen; er spielt um Gewinn und zu Zwecken, aber zu solchen, die er von den Zwecken des Geschäftes oder der Leidenschaft wohl zu sondern weiß; und er spielt so heftig und so lang, als es ihm belieh. (An den »enragierten« Spieler denkt Schiller bezeichnenderweise nicht.) Dabei verhält sich der Spielende so vorschreibend wie hingebungsvoll: das Ding hat seinen Willen, der Ball fliegt wie er muß; aber, da der Mensch schnell und richtig den Aufschlag des Schlägers und den Winkel des Rückpralls berechnet, zugleich auch wie der Mensch es will: der Ball ist des Menschen und der Mensch ist des Balls, und beide bleiben sie selbst. Das Größte, was über diesen Zustand des spielenden Menschen, der mit der Schönheit spielt, gesagt werden kann, ist, daß für ihn nicht nur der Widerstreit von Sinnlichkeit und Form, sondern auch die Beziehung: Subjekt und Gegenstand aufgehoben ist. Durch Mitschaffen, sich Hingeben und Aneignen wird der Gegenstand Bild im Geiste, und fließt der Geist in den Gegenstand hinüber, und Schöpfung und Schöpfer sind für die Dauer dieses Zustandes eins. Das andere Gleichnis, das Schiller neben dem Spiel gebraucht, um den ästhetischen Zustand deutlich zu machen, ist die Liebe.

In diesem Zustand hat Schiller den Menschen gern. Und wenn dieser Zustand, das Edle in einen Gegenstand unserer Neigung verwandelnd, im Erziehungsprogramm als ein notwendiger Durchgang zur Vollkommenheit des handelnden und erkennenden Menschen gedacht war, so verfängt sich

Schiller selbst unterwegs in seinem Zauber; er wird ihm Sinn über allem Sinn, nicht mehr dienstbar, nicht mehr vergleichbar. »Ob er (der Mensch) nun gleich ein unendliches Wesen, eine Gottheit nicht werden kann, so muß man doch eine Tendenz göttlich nennen, die das eigentlichste Merkmal der Gottheit, absolute Verkündigung (Wirklichkeit alles Möglichen) und absolute Einheit des Erscheinens (Notwendigkeit alles Wirklichen) zu ihrer unendlichen Aufgabe hat« (11. Brief). Mit höchster Behutsamkeit, nichts Errungenes preiszugeben, und unbemüht von dem schlechten Gewissen der Kultur, das die Geschlechter nach ihm martert, gesteht Schiller doch zu, daß der Mensch einen Schritt zurückgehen müsse (20. Brief). Der Mensch, als Künstler, ist innerhalb der Modernität nicht nur prophetisch, sondern auch zurückschreitend, wiederholend. Indes ist dieser ästhetische Zustand viel nachbarlicher, der Treue des Geistes zu sich selbst hinnehmbarer, als der dionysische Taumel der romantischen Kunstphilosophie, die sich in dem jungen Nietzsche zu Ende dachte. Ist die Antwort Schillers, die er auf die Frage nach dem modernen Menschen und der Kunst gibt, für uns noch so zwingend wie die Frage selbst? Gelöstheit des Geistes im höchsten Besitze seiner selbst – das ist das entscheidende Merkmal des Zustandes, in dem der Mensch die wunderbarste Möglichkeit der Veränderung haben soll, und für dies Merkmal oder gegen es haben wir uns zu entscheiden.

Es mag scheinen, als verzichte die hier geübte Auslegung auf jedes gesicherte Verfahren, und mißbrauche ungeschichtlich und in voreiliger Anwendung auf die Gegenwart Schillers Worte zum Vortrag einer persönlichen Meinung. Eigentlich geht es darum: ist die Lehre Schillers nur ein bemerkenswerter Absatz in der Geschichte der Ästhetik? was für die Lebenswirkung eines Dichters vernichtend wäre; oder spricht er, mit dem Reiz des Gegenwärtigen und mit dem Anspruch des Kommenden, ein wichtiges Wort in die Krise unserer Zeit? Und da die Wissenschaft von der Seele, noch heute wie damals, im ersten Tasten befangen ist und jeder gediegenen Vereinbarung entbehrt, so kann diese Stimme von gestern überhaupt erst verstanden, als verstandene wirksam werden, wenn man die zeitgebundene Wendung durch eine andere, ebenfalls zeitgebundene Wendung ersetzt. Mag sein, daß unsere Art des Ausdrucks noch vorübergehender ist als die

eines Kantianers, der es unternimmt, Psychologe des ästhetischen Zustandes zu sein. Dennoch muß übersetzt werden. Übersetzung heißt aber in der Sprache der gangbaren Philologie »unhistorische Subjektivität«. Der Philologe sieht zwei Möglichkeiten: geschichtstreue Auslegung, die bei so simplen Sachen, die wir nicht mehr glauben, wie Stofftrieb, Formtrieb, Spieltrieb, unfruchtbar würde; oder gewaltsame Umdeutung ohne alle falsche Scham – pecca fortiter! Er wendet sich ab ohne Menschenhaß und Reue: »Erbauungsliteratur, schön oder nicht schön – was geht es mich an?« Dennoch bekennt sich dieser Versuch zur Objektivität, und zwar zu der des Problems. Es hat seine eigene Mitte, in die wir uns setzen müssen, absehend soweit wir es können von Schillers Bedingtheit und von der unsrigen. Ist Schiller wirklich der säkulare Mensch, in dem die Unruhe eines anhebenden Zeitalters dichterisch fiebert, so besteht das von ihm gesehene Problem unabhängig von ihm fort, eine Turandot für viele Freier. Seine, unsre, fernere Versuche, es zu bewältigen, sind nicht Zentren, sondern Umkreisungen; die Versuche müssen vom Problem aus begriffen und bewertet werden. Auch der zulängliche Versuch ist vor diesem nur bedingt gültig, weil es sich mit den Jahrzehnten verändert; ja aus der wechselnden Begriffssprache können die Verwandlungen des Problems abgelesen werden. Dadurch wird die Herleitung der Schillersehen Gedanken aus Kant oder Shaftesbury weniger erheblich. Sie betrifft die philosophischen Schulbildungen. Im systematischen Denken ist Schiller unschöpferisch; er stellt um und verbraucht. Wenn nach dem Schönen überhaupt gefragt wird, führt Schiller auf Kant und dieser auf Plato. Wenn aber gefragt wird: wo steht jetzt der Mensch, und was vermag das Schöne über diesen Menschen? so hört Kant auf, der Lehrer Schillers zu sein, und Schiller berührt sich in der Sphäre dieser Frage mit ganz andern, meist späteren Denkern.

Ein Vergleich: gesetzt wir läsen bei Paracelsus Vorschriften, einer Seuche zu begegnen. Diese Seuche sei lange nicht mehr bei uns aufgetreten. Es handle sich darum, hierin die Leistung des Paracelsus zu beurteilen. Man kann nun, ohne Kenntnis der in Rede stehenden Krankheit jene Vorschriften auf seine Ansichten von Eingeweiden, Elementen, Gestirnen zurückführen, streng geschichtlich, ohne heutiges Wissen und heutige Denkformen

einzumischen, »objektiv«, das heißt ohne das Objekt. Das Objekt ist die Seuche. Nun komme ein Mann, der das Glück gehabt hat, durch den Vergleich der geschilderten mit jetzt beobachteten Symptomen herauszubringen, von welcher Seuche Paracelsus redet. Er erst kann jenen Versuch mit dem, was die Kunst heute aufbieten würde, vergleichen; beide Versuche sind ungleich, wohl auch in ihrem Werte; weitere nach und neben ihnen bleiben denkbar – alle aber haben Sinn, Gestalt und Verwandtschaft erst in bezug auf jenes mit sich selbst gleiche Übel.

Auf Schiller angewandt: Geistesgeschichte wäre in diesem Fall Leerlauf. Ein Erfassen dieser Gedanken, deren Genialität nicht irgendein Ewiges, sondern Zeitbewegtheit ist, muß von der Krise, die sie behandeln, ausgehen. Das heißt hier »objektiv«. Es wäre unrühmlich, wenn wir von dem Objekt dieser Gedanken (der Krise) nur durch Schiller unterrichtet wären. Es ist uns Gegenwart. Gegenwart ist hier nicht eine Minute, sondern eine Epoche. Es war das Genie Schillers, die dauernden Symptome zu ergreifen, die nicht Übergänge innerhalb der Krise sind, sondern erst mit ihr selbst weichen werden. Von dem Namen aus, den Schiller für die von ihm innerlich erfahrene, psychologisch untersuchte Zweiheit des neueren Menschen fand, mußte er auf das Spiel als auf den zur Kunst überleitenden Begriff des Ausgleichs verfallen. Der heutige Psychologe hat für eine ähnliche Zweiheit einen anderen, nicht minder tastenden Namen gefunden: Bewußtsein und Unbewußtes. Notgedrungen wird er den zur Kunst überleitenden Begriff nicht im Spiel suchen, sondern im Traum. Damit ist viel über die Gleichheit des Problems, aber auch über das verschiedene Begreifen des Menschen und das verschiedene Zeitbewußtsein gesagt. Traum statt Spiel: an beidem wird die Gelöstheit des überspannten Menschen begriffen, die ihm die Kunst bringt und in der er tiefer zu sich selbst geführt, inniger mit sich selbst versöhnt werden soll; aber der Vergleich des Traums mit dem Spiellehrt auch, daß die Wirklichkeit der Kunst inzwischen geheimnisvoller, drohender, zuchtloser geworden ist.

Die Formel: daß der Mensch seine Totalität eingebüßt habe, und daß ihm die Kunst sie, wenn nicht gerade im Schläfe, so doch im Spiele wieder einhändigen werde, ist für uns noch so magisch wie je. Alte Wunden bren-

nen, und das Blut wallt freudig auf: es sind unsere Freuden und unsere Leiden. Jedes Zeitalter verwirklicht nur einen Ausschnitt des Menschlichen im Leben. Der Ausschnitt, den wir Spätlinge, Sonderlinge und tüchtig-dürftige Spezialisten verwirklichen, ist besonders eng. Aber alles ist auch noch da, rauscht als Unterstrom, je mehr aus dem Leben verbannt wird, um so beunruhigender in unsern Träumen auf, und straft unser Nicht-hinhören durch maßlose Verheerungen, deren Anlaß wir so wenig begreifen wie die Thebaner ihre Pest. Nicht nur, daß ein außer Verhältnis großer Teil des inneren Lebens ungeäußert bleibt: er bleibt auch unbewußt, ja, das Bewußtsein des Menschen von sich selbst benimmt sich harthörig, verstockt und böartig dagegen. Modernität wäre für uns der Gift gewordene Gegensatz zwischen dem Umfang des Selbstbewußtseins und der vollen menschlichen Natur. Es ist folgerichtig, daß der »Kranke« (das heißt der Mensch, bei dem sich die Lebensstörung in den der Wissenschaft geläufigen Zeichen verrät) durch Eingriffe geheilt wird, die sein Traumleben vorschreibt: er wird durch den Psychiater mit seinen Träumen ausgesöhnt. Wenn schon dieser »Kranke« ein Symbol der Modernität sein könnte – wichtiger ist uns der »Gesunde«. Auch er ist mit sich selbst entzweit: wie kann das Wenige, das er in seinem Leben gestaltet und verwirklicht, mit dem Vielen, ja Unendlichen, das er ist, ohne es zu besitzen – wie kann sein wirkliches Ich mit seinem möglichen Ich ausgesöhnt werden, nicht durch den ihm weder notwendigen noch genügenden Vorgang einer Heilung, sondern ein Dasein zweiten Grades, das nicht nur jede Möglichkeit seines Ich enthält, sondern es jedem möglichen Sein der Menschheit geisterhaft gesellt – ein entbundeneres Leben, in dem er als Element und als Gestalt die ganze in ihm gehegte Natur erschöpft, ohne daß dies zweite Leben störend in den Taglauf seiner bedingten Lebensführung einbräche? Ein solches zweites Dasein des Geistes lebt er in der Kunst. Sie ist die Ergänzerin des Menschen, die Ergänzerin des Zeitalters und die Ergänzerin der Lebensläufe: sei es, daß sie, von längerem Gedächtnis als alles was lebt, verschollene Daseinsstufen des Menschen in uns wiederholt; sei es, daß sie, beim eben noch Vertraulichen beginnend und sich verlierend im Ungeheuren, das Gehege der Bilder, des Begriffs und der Sitte um die Zone des »Anderen« erweitert und so die Dürftigkeit einer Lebensform erträglich

macht; sei es, daß sie die Zufälle eines Lebenslaufs als Zeichen des Notwendigen liest und andere, verwischte Zeichen eines anderen Sinnes, der nicht Ereignis wurde, deutlich und tröstlich hervortreten läßt. Was innen da ist und nicht ins Leben darf, wird Gift; es würde zu Leben, wenn Mensch und Welt ihm gewachsen wären! Da hilft die Kunst – sie erlaubt ihm ein Sein, zu wunschlos um Leben zu heißen, zu dämonisch, um für Schein zu gelten; entbehrlich im gemeinen Sinn und doch vielleicht die allerletzte Bedingung für das Atmen der Seele.

Wenn der Mensch nicht mehr weiß, was er ist, und, um bürgerlich brauchbar zu bleiben, sich gegen die Wahrheit seines Innern wendet; wenn er durch die Schmalheit des Erlebnisses nicht nur verarmt, sondern durch dessen mörderische Gleichartigkeit entstellt wird, dann wird die gesamte Gebärde einer Zeit falsch, und Modernität heißt eine nicht mehr bewußte, aber um so unsittlichere Verstellung im weitesten Umfang. Kunst wäre dann alles andere als ein liebenswürdiger Schein – sie wäre ein umgekehrter Fasching, ein Rausch der Wahrheit.

II. Das Handeln und der Schein

Das wirkliche und eigentliche Tun ist etwas an Bedeutung Geringes, an Dauer Kurzes, mit den Zweifeln und Entscheidungen verglichen, die ihm vorausgehen, an den Wirkungen gemessen, die ihm folgen. Zumal für den Dramatiker. Nachdem er die Geheimgeschichte der entstehenden Tat geschrieben hat, schreibt Schiller die Geschichte der getanen Tat, die sowohl offen als geheim ist: offen, sofern sie die Lage der Dinge verändert; geheim, sofern sie zurückwirkend den Selbstbesitz des Handelnden selten steigert, meist schmälert; und vielleicht auch, sofern sie an dem Begriff, den sich die andern über den Handelnden bilden, weiterschafft. Die wichtigste dieser Wirkungen ist bei Schiller das Deuten. Es ist zusammengesetzt. Denn wie die Tat des Handelnden, wie der Handelnde als Persönlichkeit gedeutet wird, das ist kein freies Urteil, keine Bildschaffung eigenen Planes und Gesetzes – vielmehr prägt sich, da Geschichte niemals aus dem Stegreif ge-

lebt wird, die eine Deutung nach zehntausend vorausgegangenen, und ist beschränkt durch die Fähigkeit und Gewohnheit des Deutens überhaupt, durch Überfluß und Lücke in der zeitgültigen Denkform. Vorstellbar wäre auch ein Held, der nicht den verzweifelten Kampf mit ausgebildeten Denkformen auf sich zu nehmen brauchte, weil er, zusammenfassend, erfüllend, den aufgesparten Willen der Geschlechter in seinem Handeln entlädt. Einen solchen aber hat Schiller nicht gestaltet.

So ist Schiller der scharf zergliederte, tiefsinnige, dem verborgensten Geschichtsrätsels gewachsene, bisweilen in seiner Hellsicht mystische Darsteller des Scheins in der Sphäre der Tat. Nicht des Scheins überhaupt. Es gibt wohl kaum einen Tragiker, der nicht den uralten, vom Leben gestellten Endreim von Schein auf Sein in neuen Zeilen neuen Sinnes ausklingen ließe. Der Schein, dem Schiller nachgeht als einem allerstärksten, geradezu magischen Prinzip des Geschehens, ist nicht nur von dem ontologischen, ist ebenso scharf zu trennen von dem ästhetischen Schein seiner eigenen Kunstlehre, dem er einen für den Wesenseiferer so anstößigen Rang zuerkennt. Aber dieser »politische Schein«, wenn man ihn so nennen darf, stimmt darin zu dem ästhetischen Schein, daß beide an den zur Wahrheit überleitenden Begriff »Erscheinung« grenzen, bisweilen sich in diesen verlieren. Schein ist soviel an der Tat, als der Deutung, der Auslegung, dem Glauben anheimfällt – auch das, wodurch sie mitreißt, ob zu gutem oder bedenklichem Ende. Er ist weder gut noch böse, weder wahr noch falsch; vor allem hört er hier auf, in einem Gegensatz zum Sein zu stehen. Denn er selbst ist höchst seiend, ist die Wirkung des Tuns, sofern sie den Kreis des Stofflichen überschreitend geistig-sittlich wird. Wird da nicht die Tat selbst zum Schein? Man muß sie schon zu ihrem Ansatz in der Seele des Tuenden zurückverfolgen, um ihr Sein vor der Erscheinung, ihr Wesenhaftes vor der Verkörperung zu beschleichen. Aber auch in dieser inneren Zelle wird ein wenig, ein wenig viel Schein betroffen; nicht nur vor den andern, auch vor sich selbst führt der Handelnde etwas auf – was Schiller nicht entging. Der Schein der Tat ist ihr Gesehenwerden. Er wird verfänglich, wo er sich schlechthin mit dem Wesen des Handelnden entzweit. Warum aber und auf welche Weise – dafür findet jede dramatische Katastrophe Schillers eine neue Antwort.

Die Wallensteintrilogie überblickt das Machtbereich dieses Scheins vielleicht im weitesten Umfang, aber vielleicht mit der geringsten Schärfe: es ist der eigene Reiz dieser Dichtung, daß um die Scharfäugigkeit Schillers hier noch so viel Dämmerliebes blieb. Noch einmal zurück zu dem vielberufenen Monolog! (Wallensteins Tod I. 4) »Er bleibt tiefsinnig stehen.« Jawohl, er hat allen Grund dazu. Denn seine Frage nach dem Schein ist die bohrende Frage Schillers nach dem Wesen der geschichtlichen Wende, die er nicht im friedfertigen Abstand des beschaulichen Menschen stellt, sondern als einer, der sich ins Zentrum der Begebenheit hineinversetzt, dem Handelnden kongenial mit ihm handelt, sein getreuer Mime, bis in den feinsten Nerv vom Blitz und Wesen der Tat getroffen. Der ganze Begriffsvorrat dieser Sphäre wird ausgebreitet: »Strafbar erschein ich – mich verklagt der Doppelsinn des Lebens – der frommen Quelle reine Tat wird der Verdacht schlimmdeutend mir vergiften – war ich, wofür ich gelte – den guten Schein gespart – Hülle dicht um mich gezogen – werden sie, was planlos geschehen, planvoll zusammenknüpfen – zu künstlichem Gewebe vereinen –«. Gegen Ende finden sich einige Ausdrücke (»Gewebe – zusammenknüpfen – vereinen – daraus bereiten«), die darauf deuten, daß aus dem vielfachen Scheinen ein Haupt- und Gesamtschein wird, den wir nicht so sehr eine Dichtung als eine Existenz zweiten Grades nennen möchten, neben der eigentlich vom Handelnden geführten, eine Existenz, die er erst kaum bemerkt, bis er hier einmal einen Schatten huschen, dort einmal einen Finger deuten, oder gar ein Haupt nicken sieht, bis dies furchtbar wesenhafte Schemen ihm frech ins Gesicht hinein sagt: »Nicht nur du bist du, auch ich bin du« und ihn zwingt, diese zweite Existenz neben seiner eigentlichen anzuerkennen und mitzuführen – bis das Schemen in ihn hineinschlüpft und selbst sein Eigentliches wird. Dies Schemen ist die Existenz, die der Handelnde im Denken der andern führt.

Das alles kann gar nicht tiefer gedacht werden, als Wallenstein es hier ausspricht. Er betritt; indem er durch seinen Entschluß bedenkliche Deutungen gegen sich heraufbeschwört, die Gefahrzone. Er begeht einen Treubruch; aber jede der handelnden Gestalten Schillers, auch die finsterste, hat einen fürstlichen Anteil an dieser alles wagenden Selbstbestimmung und Selbstberufung. Die Deutungen hängen unter sich geistig, beinahe geister-

haft zusammen, sie folgen dem Gesetz der fortwirkenden Vergangenheit, sind im selben Grade, wie das Denken des Tاتم Menschen ein erstes Denken ist, ein zweites, zehntes, tausendstes, und lähmen den Zauber des Neuen mit dem stärkeren Gegenzauber des Alten. Dieser Gegenzauber heißt Denkgewohnheit. Das Wort findet sich bei Schiller nicht, deutlich aber die Sache. So ist sein Held zu dem völlig in der Art Nietzsches gedachten Oxy-moron gedrängt:

Durch feige Furcht allein mir fürchterlich.

Wiederum ist diese Gefahrzone des feigen Denkens, das der allein unüberwindliche Gegner des auf sich gestellten Tاتم Menschen ist, mit einem reichen Vokabular umschrieben: »Sicher thronende Macht erschüttern – verjährt geheiligter Besitz – in der Gewohnheit fest gegründet ruht – der Völker frommer Kinderglaube – tausend zähe Wurzeln – unsichtbarer Feind in der Menschenbrust – das ganz Gemeine, das ewig Gestrige, das morgen gilt, weil's heute hat gegolten – Gewohnheit seine Amme – Hausrat – Erbstück seiner Ahnen – das Jahr übt eine heiligende Kraft – grau für Alter.«

Wer Lust hat, erweise in solchen Stellen Vorwegnahmen – Nietzsche drängt sich auf: »Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher: – das aber ist der Schaffende.« (Zarathustras Vorrede 9.) Nur eines sei hier gestreift. Die Art, wie ein Geist zum Begriff der Zeit steht, ist bezeichnend, in unserem Fall verräterisch. Goethe kennt keinen werteren Gedanken, als daß das Leben eine Folge habe. Wie die Erinnerung als Spiegelung und »wiederholte Spiegelung« ein festes Motiv seiner Lyrik ist, so lebt auch Sippe, Volk und Gesellschaft ein Leben der Erinnerung, wird edel und geistig durch sie und erhält eine Art profaner Weihe; das Sittenhafte ist ihm ein höheres Maß als das Sittliche, und beides verbindet sich zu den höchsten Symbolen. Daß im ganzen und einzelnen so gelebt wird und wie gelebt wurde, das stiftet Beispiel und Nachahmung, erlaubt Überlieferung des einmal gefundenen besten Gehaltes und der Unlösbares lösenden Form. Da ist das ewig Gestrige wahrlich nicht das ganz Gemeine! Goethe verhält sich zu dem Begriff der Zeit als ein Mensch, dessen ganzes Wesen auf Dauer

zielt. Ehe Schiller in Goethe, diesem beharrendsten deutschen Geist, seinen Gegensatz erlebte, bereitet er sich sein inneres Schicksal aus der Nähe einer großen Umwälzung, die seine früheren Dramen beunruhigt, und als sie in Europa erscheint, tauft er sie mit dem Namen seiner Seele um, zu einem verfrühten Versuch der staatsgründenden Vernunft, und gibt seiner Schönheitslehre durch die magnetische Berührung mit diesem Schicksal der Welt eine erhöhte Gegenwart. Er ist ein Mensch, der geboren ist, die Welt zu ändern; Nietzsche aber, der anhebt und endet mit der Witterung einer großen periodischen Umkehr, hat alles, was sich aus dem Geist eines großen Umwenders gegen die Zeit als Vergangenheit, als den Begriff dessen, was nicht rückgängig zu machen ist, und worin die Zukunft festgelegt ist, gegen die Zeit als die entmutigende Reihe von Folge, die Ursache, von Ursache, die Folge ist, dem Kapitel von der Erlösung im Zarathustra anvertraut. »Es war –: also heißt des Willens Zähneknirschen und einsamste Trübsal.« Der leisen und deutlichen Gegensätze in beider Zeitbegriff ungeachtet: Schiller und Nietzsche begreifen sie aus umwendendem Geiste.

Wie dieser Schein als Gesehenwerden wahr oder unwahr, böse oder gut, förderlich oder hemmend sein kann, so kann er von Wallenstein im Gegensatz der Tat, von der Gräfin Tertzky im Sinn der Tat betont werden. Die Gräfin, eines der Überweiber, nach Art der Jungfrau, Elisabeth, Marina, Margarete, in denen der Geist der Tat sich beinahe ungeschlechtlich verkörperte, und vor denen der handelnde Mann immer noch etwas Zweifelndes, der Anstachelung Bedürftiges behält, wenn er ihnen nicht gar als Werkzeug verfällt – sie weist der sittlichen Bewertung der Taten eine erniedrigende Abkunft vom Erfolg nach – weniger im Widerspruch zu Wallenstein als ihn ergänzend. Der starken Tat kommt, wenn sie getan ist, die heiligende Macht der Zeit zugut. Das Getane, das den Zustand, das Bewußtsein und das Behagen der Lebenden mächtig mitbedingt, wird bejaht: es ist wirksam, mithin ist es gut gewesen. Die Tat ist die Kraftprobe. Die schwache Tat erliegt den Denkformen, die starke besticht sie.

Entworfen bloß ist's ein gemeiner Frevel,
 Vollführt ist's ein unsterblich Unternehmen;
 Und wenn es glückt, so ist es auch verziehn,
 Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Die Anerkennung dieses Scheins, das heißt der zweiten Existenz des Handelnden in den Gedanken der Menschen, ist nichts, zu dem sich Wallenstein erst überreden müßte. Auch darin, daß er gegen niemand er selbst, gegen jeden in anderer Weise ein Scheinender ist, nie ganz wahr, aber auch selten entschieden unwahr, ist Wallenstein ein Symbol der Tat. Er spielt Rollen, aber anders als der Schauspieler: furchtbar sind sie ihm aufgedrungen, die freigewählten bedingen ihn, der einmal zum Zwecke angenommene Schein verfügt über ihn, bemächtigt sich weit über die Gelegenheit hinaus seines nicht mehr selbstbedingten Seins. Gegen jeden hat er einen anderen Ton. Das vertrauliche Herantreten an einen, den man zu bearbeiten denkt, mit einem andeutenden Wink, als ob man eigentlich nur ihm sich recht eröffne, war ein Trick Napoleons; aber Schiller hat ihm dies nicht für seinen Helden abgesehen, sondern verdankt ein umfängliches und treffendes Wissen über die Technik der Menschenbehandlung seiner eigenen Natur. Dahin gehört auch, daß Wallenstein, mit herablassender Herzlichkeit, sich des Namens einzelner Kürassiere erinnert; und das ganze, geschickte, nicht einmal durchaus unwahre, zuletzt mißlingende Spiel mit den Pappenheimern. Selbst das reinere Verhältnis mit Max ist durch einen solchen Zug verunstaltet: Wallenstein läßt eine Neigung entstehen, die den jungen Führer fester an ihn binden kann, und ist von Anfang entschlossen, ihm die Hand seiner Tochter zu versagen.

Schiller könnte den ungeheuren und grundsätzlichen Mißbrauch des menschlichen Vertrauens als politischen Zynismus sich selbst strafen lassen durch einen der Nemesis gehorsamen, also metaphysisch zurechtgemachten Geschichtsverlauf. Seine reifende Menschenkunde und seine mit dem Können wachsende Lust an der Zerlegung menschlicher Vorgänge, in denen sich Seele und Sache verstrickt, reizt ihn, die Nemesis geheimzuhalten, oder sie den ganz weltlichen und natürlichen Gesetzen, wonach Menschen aufeinander wirken, anzuvertrauen. Die Kraft, durch die Wallenstein groß

ist und Gewalt hat über fremde Gemüter, grenzenlos zu mißbrauchen – dies braucht ihn selbst auf. Auch in den Verhältnissen, in denen sich ein politischer Führer bewegt, gibt es kein ganz einseitiges Vertrauen. Er kann nicht die, deren er sich bedient, als ein Festes, sich selbst aber als grenzenlos Bewegliches setzen, so groß auch der Abstand seiner eigenen Undurchdringlichkeit von der fremden Berechenbarkeit sein mag. Es gibt niemals einen, der nur vertraute, und einen, dem nur vertraut würde – Vertrauen stiftet Gleichheit, auch zwischen Ungleichsten, und zwar heißt diese Gleichheit: Notwendigkeit des Ich. Schiller lernt das verletzliche Gleichgewicht solcher Beziehungen, als Seele im Berechenbaren, als anwohnende Nemesis des politischen Lebens, immer zarter beobachten. Das deutlichste Mißverhältnis ist dieses: einer der vertrauen darf, spielt mit dem, der ihm vertraut. Er pocht auf Recht und auf Macht des Überlegenen. Das Spiel kann ihm glücken. Oder es mißglückt: der Betrogene merkt den Betrug. Und rächt sich, indem er seinerseits das Vertrauen täuscht. Ein feineres Mißverhältnis betrifft verborgene Schichten des Bewußtseins: der Betrogene merkt nichts, aber die Unwahrheit des Verhältnisses teilt sich dennoch seinen Gefühlen mit und bewirkt, daß die ihn an den Führer bindende Kraft zu schwach ist für eine ernste Probe; so verrät er, ohne zu wissen warum und ohne sein heimliches Recht zu kennen. Anders gesagt: wer Vertrauen bloß benutzt ohne sich binden zu lassen, schwächt seine Ausstrahlung. Und endlich: vertraut eigentlich Wallenstein? Durchschaut er nicht zu sehr, um zu vertrauen? Wenn ich jemanden berechne und sein Handeln in bestimmten Lagen verbrieft zu haben glaube – ist dies noch Vertrauen? Ist Vertrauen nicht zu einem Teil Wagnis? Ich wage mich an den andern, ich begeben mich in die Gefahr des andern. Darf Wallenstein wirklich über Oktavio sagen: »Dein schlechtes Herz hat über mein gerades den schändlichen Triumph darvongetragen?« Vielleicht wird man ihm die tragische Klage des Allberechnenden, der einmal blindlings vertraute, nicht ganz glauben. Denn wie vertraute er? Auf Zeugnis des Traumorakels und des Horoskops – das für ihn verlässlichste Gutachten! – Dies »Vertrauen« ist eher ein Beweis der vollkommensten Vertrauensunfähigkeit. Schiller vertraut den Sternen durchaus das Düstere, zwar magisch Zwingende aber verfänglich Mißleitende an, die Ungeistigkeit

und Unzuverlässigkeit der kosmischen und menschlichen Natur, die ihm, dem stoisch aufgeklärten Bruder der christlichen Schicksalsdichter, Abgrund geworden ist. Wohl sind sie Notwendigkeit, aber als widergöttliche Fallkraft des Geschehens – wohl lügen sie nicht, aber sie haben zu schlimmem Ende des ihnen Gehorchenden recht. Wohl sind sie in der Brust des Menschen, aber in dieser regiert Macht und nicht Gewissen. »Stern« heißt es überall im Wallenstein, wo Schillers Menschengestaltung und Seelenkunde sich an ein Unauflösbares noch nicht heranwagt und einstweilen dafür das Symbol walten läßt. Nur verfehlt man den Standpunkt für das Ganze, wenn man dieses Symbol falsch deutet: weder stammt es aus urweltlicher Sternverbundenheit, noch aus aufgeklärtem geschichtlichem Verständnis, sondern die Sterne sind verhängnisvolle Winke aus dem ungöttlichen Grund des Ich und bezeichnen seine, eine Weile lang magisch wirkende, zuletzt versagende Willensübermacht über das Geschehen. Stern ist das starke Ich als Schicksal, die scheinbar unaufhörliche und doch kurz befristete Einhelligkeit von Wille und Weltlauf. Die Dirnenhaftigkeit der Fortuna ist in dem erhabenen Zeichen mitbezeichnet. Nicht zuletzt steht es für Wallensteins Bewußtsein von sich selbst. Dessen Grund ist mystisch. Nicht nur anderen ist er unvertraulich, er ist es auch sich selbst. Sich zögernd anheimgegeben als einem Element: so zwingend als unverläßlich. Vielleicht hat Schiller unbewußt das Verbrecherische der horoskopstellenden Westmenschens des 20. Jahrhunderts gestreift. Sie müssen erst die Sterne fragen, was sie sind. Darin läge der Begriff des Linkischen und der Ohnmacht, wie er für Wallenstein in allen Vertrauenslagen bezeichnend ist und es auch wäre, wenn er dem Etwas fremden Vertrauens nicht mit einem sittlichen Nichts antworten würde: er selbst hat kein festes Sein, und ist nicht, wie ihn Base Terzky möchte: der Rechthabende eigene Charakter, der übereinstimmt mit sich selbst. Auch er für sich ist ein Ungewisses, mit dem sich einzulassen verhänglich bleibt. So blickt er verdunkelt nach oben: furchtsamer Sterndeuter seines gegen ihn selbst heimtückischen Wesens. – Schiller hat der Nemesis ihre Paradoxie abgesehen. Zwar rächt sich das mißbrauchte Vertrauen an Wallenstein, aber nicht immer und nicht hauptsächlich durch dieselben Menschen, in denen und gegen die er es mißbraucht hat. Wallenstein lebt schließlich nicht nur

in vielen einzelnen unreinen Verhältnissen, sondern diese bringen wieder aus sich ein Ganzes, ein ungreifbar Umgebendes hervor, ein Fluidum des Verrats, ein gespenstisches Gebärdenspiel des Auflauerns, Beiseiteziehens, Bestechens, des Bietens und Überbietens, eine vergiftete Luft des hemmungslosen Kalküls, wie sie nur der langen Erfahrung eines bewanderten Geheimagenten oder eben der verblüffenden Errattungsgabe dieses seltsam begabten Dichters vertraut sein kann.

Der Übergang vom Wallenstein zu den beiden Betrügerdramen Warbeck und Demetrius ist dieser: die Vielheit und Ganzheit der Wirkungen, die dem Schein als vermittelndem Prinzip zwischen dem Handelnden und der von ihm aufgeregten Welt angehören, verdinglicht sich in einer falschen Rolle. Der Handelnde muß scheinen: was er scheinen will, steht ein Stück weit in seinem Belieben, vielleicht auch nicht, aber wenn er es einmal zu scheinen begann, wird es ihm unentrinnbarer als was er eigentlich ist. Gibt es dafür ein genaueres Gleichnis als das eines geschichtlichen Helden, der wollend oder genötigt, arglos oder bewußt, einen spielte, der er nicht war? Gibt es ein genaueres Gleichnis für das Scheinenmüssen des Handelnden, als diese Unentrinnbarkeit des einmal angenommenen Namens? Ein Gleichnis, das so ausschweifend sinnreich und so zerlegend genau die Verbautheit der Horizonte durch Getanes, die Gespensterverfolgung der Seele durch ihr vor der Welt angenommenes Scheinbild darzustellen gestattet? Alles, was der Held scheint und scheinen muß, faßt sich unter dem Begriff einer gespielten Person zusammen: vor der Welt ist er Y, in Wahrheit ist er X, die Geschichte wird ihn »den falschen Y« nennen. Natürlich ist der Vorgang nicht dieser, daß Schiller zu der Algebra dieser genau ermessenen Verhältnisse passende geschichtliche Größen ausgesucht hätte, um eine dramatische Gleichung zu erzielen. Vielmehr zeigt der Wallenstein gerade in seinem reizvollen Schwanken zwischen symbolischer Zeichensprache und durchgeführter Seelenstudie, daß Schiller seine Charakterlehre des handelnden Menschen zu einem Teil schon in der Deutung, zu einem andern erst im Sinnbild besaß. Nein, dies alles war in ihm als geahnte Vielfalt des Tatenlebens, und erkannte sich selbst stufenweise in geschichtlichen Spiegelungen wieder – der Begriff verdeutlichte den Stoff und sich am Stoff; in der Reife

des Wissens, die der Wallensteindichter erreicht hatte, zogen ihn Gegenstände an, die in dem nächsten Augenblick, wo dies Wissen noch um einen Grad schärfer wurde, das Symbol seines Wissens werden konnten. Eine Art Voraussetzung war schon »Wallensteins Lager«, Darstellung des Wallensteinischen Scheinens, und der Wesenhaftigkeit dieses Scheinens als Popularität und Faszination – dies Vorspiel, dessen Haupt- und handelnde Person, wenn man so will, Wallsteins von ihm losgelöstes Scheinbild ist. Darum ist es der bewußteste Teil der Trilogie und hat einen eigenen Ton der Überlegenheit. – Die Geschichte ist eine Beispielsammlung. Aber wofür? Einige Beispiele stehen in vorbestimmter Entsprechung zu der Verabredung von Ideen, Mächten, Gesetzen in Schillers Geist. Diese Beispiele wählt er: aber sie erinnern aneinander, weil ein Urbeispiel sich in ihnen vervielfacht – bestimmte, in bestimmtem Verhältnis gegeneinander bewegte geistige Potenzen.

Keineswegs hätten sich die beiden Werkpläne Warbeck und Demetrius in der Durchführung stören müssen, da sie das Thema der gespielten Person nicht ähnlich, sondern entgegengesetzt durchführen. Inhaltlich betrachtet hat jeder einen großen Vorzug für sich: im Warbeck ist das Bewußtsein des Handelnden von sich selbst in Spaltung und Vielfalt begriffen und in der ganzen Perspektive seines Abgrundes durchschaut, ja in Valeurs, in Graden der Aufhellung modern abgestuft. Demetrius aber hat für sich den größeren politischen Zug. Er wiegt die fesselnde Inwendigkeit des Warbeck damit auf, daß er das an sich ganz einfache und eindeutige Selbstbewußtsein des Handelnden da überrascht, wo es sich in eine Reihe äußerer Wirkungen umsetzt; Demetrius lehrt den Zusammenhang von Gewissen und Faszination. In beiden ist Schiller als Psychologe weit über den Wallenstein fortgeschritten – ein Fortschritt der Kunst konnte dies, mußte es jedoch nicht werden.

Warbeck ist von vornherein als edler Betrüger gedacht, das heißt der Betrug ist als sittlicher Begriff mehrdeutig. Nicht nur, damit der Zuschauer sich eine Weile mittäuschen lasse, – sondern damit die Liebenswürdigkeit des Helden nicht schon am Anfang durch etwas Fragwürdiges entstellt würde, ist die bewußte Übernahme einer falschen Rolle vor den Beginn des Dramas gelegt. Es wird ferner ein Teil der Verantwortung abgewälzt auf das Un- und Überweib, dessen Beispiel in diesem Plan Margareta von Burgund

ist. Der Andrang der Umstände an den noch zarten Willen dieses Politikers wird groß und glaublich durch sie – ein stärkeres Wesen, in dessen Gewalt er sich begeben hat. Schiller quält sich, wie er die erste Lüge Warbecks und den Entschluß zu ihr als aufgedrungen entschuldigen wird und wie die im Lauf des Dramas nachgetragene Vorgeschichte Warbeck möglichst entlasten könnte. Und über das Ziel, für das Warbeck sein Leben unter so verfängliche Bedingungen gestellt hat, läßt Schiller keinen Zweifel. Der Betrug ist für ihn Mittel, das Reine zu verwirklichen. Er spielt den Thronanwärter, aber so, daß sein Wesen: der königliche Mensch, die vorgetäuschte Königlichkeit rechtfertigt. Schein und Wesen vertauschen sich: vorm echten Begriff des königlichen Handelns ist sein Königs-scheinen wesenhafter als das Königssein anderer. Das Wesenhafte dieses Betruges stellt sich dar in der Art, wie Warbeck sich selbst nimmt – aber auch in der Art, wie er genommen wird von denen, die über seine königliche Person getäuscht sich doch nicht täuschen über seine königliche Seele; das Unwesenhafte des Betrugs, der für ihn doch Betrug bleibt, wie die Herzogin als Macht und Übermacht für ihn fortbesteht, stellt sich dar in der Art, wie er von ihr genommen wird: als der Unehchte, der bloß geschobene Figur ist und zu sein verdient. Sein Verhältnis zu ihr ist geradezu Symbol seines Betrugs im niedrigeren, zweiten Sinn.

Wenn also zwar der Entschluß zum Betrug hinter ihm liegt, er ihn als nicht widerruflich behandelt und ein für allemal begangen, so erweist doch das nie abgestumpfte Leid über manche Folgen dieses Entschlusses seine Natur als makellos. Die edle Materie seiner Seele ist von diesem Entschluß nicht angegriffen, so wie der Staub, der auf etwas Goldenem liegt, das Gold nicht auslöschen kann.

Und mit alledem ist nur das Gemeindeutliche seines Bewußtseins bezeichnet! Denn in einer höheren Weise hat er sich allerdings an diesen Betrug gewöhnt, dem etwas in seiner Seele zustimmt, sofern er ihn im gemeinen Weltverstand erscheinen heißt, was er vor Gott und Geistern ist! Dies macht ihm die Grenze von Lüge und Wesen undeutlich, aber in einem viel höheren Sinne als in dem der Tartüfferie. Seine Rolle wird ihm, durch den Gehalt, den er ihr gibt, Natur. Die Eigenart des Gegenstandes macht Schiller auf die verschiedene Helligkeit des Bewußtseins aufmerksam; er

entdeckt für sich die unerwarteten Hilfeleistungen oder die unabweisbaren Verneinungen, die das wollende Ich aus dem Unbewußten her erfährt. Nirgendwo, weder in den theoretischen Schriften, noch in vollendeter oder unvollendeter Dichtung, hat Schiller die Grenze von Bewußtem und Unbewußtem so treffend festgestellt, die Übergänge so zart erwogen. »Er flieht die Klarheit über seinen Zustand, in den meisten Fällen ist ihm das Yorksein schon so zur Natur geworden, daß er sich des Betrugs nicht mehr bewußt ist.« (XXII, 135 Horen-Ausgabe.) Nur in zwei Fällen wird ihm seine wahre Lage ganz deutlich. Wenn man an ihm zweifelt – dies ist sehr einfach; und – dies ist sonderbarer und zeichnet ihn aus – wenn man fest an ihn glaubt. Daß ihm aber seine Rolle »habituell« wird, dies ist scharf zu trennen von sittlicher oder geistiger Stumpfheit. Er ist sich durch sein Gefühl als höhere Natur beglaubigt. Noch mehr: er fühlt für sich selbst was man sonst für ein fremdes, nicht ganz faßliches, unerschöpfliches Wesen fühlt. Eine von Schiller entdeckte Urtatsache des handelnden Menschen: er ist sich als Grund seiner selbst mystisch. Dergleichen sprach aus Wallensteins Sternglauben. Für Warbeck bedarf es dieses Symbols nicht: »Eine gewisse poetische Dunkelheit, die er über sich selbst und seine Rolle hat, ein Aberglaube, eine Art von Wahnwitz hilft seine Moralität retten.« (XXII, 134.) »Glück« ist bloß ein anderer Name, ein anderes Versteck dieses zweiten, umfänglicheren Ichs. Schiller plant einen Monolog, worin Warbeck sich über seine Glücksritterschaft aussprechen soll. »Man sieht... daß er sich selbst geheimnisvoll vorkommt.« (XXII, 136.)

Nun bleibt aber diese mystische Gewißheit nicht eine Tatsache des Innern, sondern wird von der Geschichte beurkundet. Warbeck ist nicht so sehr Betrüger als er meint: ihm wie dem Zuschauer des Dramas bleibt es lange geheim, daß er wirklich ein natürlicher Sohn des Königs ist. Wäre Schiller als Psychologe aufklärerisch, so fände diese Tatsache keinen Zugang zu Warbecks Herz, ehe sie von ihm gewußt wird. So aber ist sie in seiner Seele wirksam, von Anfang an. Zunächst in einer faßlichen Weise »ein anderes, aber begreiflicheres Motiv seines Betragens ist seine Ähnlichkeit mit König Eduard, welche etwa Göttliches und Wunderbares hat. Er selbst ist die Dupe derselben, und nach außen ist sie äußerst wirksam.« (XXII, 135/36.)

Was sich also ganz natürlich erklären wird, vorwegnehmendes Zeichen der spät entdeckten Wahrheit, das wirkt vorerst wie ein bezaubernder Betrug auf den bezaubernden Betrüger. Gewagter und weniger faßlich ist das doppelte Selbstgefühl Warbecks. Das Bewußtsein sagt ihm: du betrügst. Das Unbewußte weiß es besser. Die Wirklichkeit des königlichen Blutes kündigt sich an in Neigungen und Handlungen, kündigt sich sogar im Gefühl des Helden von sich selber an als ein Schatz des Innern, den er beim Überschlagen seiner Habe noch nicht mit einzurechnen weiß, ja, als das geheime Recht seines Unrechts. »Sein deutliches Bewußtsein verdammt ihn, ein dunkles Gefühl rechtfertigt ihn. Er antizipiert nur seine wahre Person, und vieles Widersprechende in seinem Betragen und Empfinden wird aufgelöst durch die Entde[c]kung seiner Geburt. Das Yorkische Blut hat in ihm gehandelt« (XXII, 143). Schein und Wesen ist also hier nicht bloß bis zur Verwechslung übergänglich gedacht, sondern spielt sein Spiel im Handelnden selbst, der halb ein mit Schein Zaubernder, halb ein vom Schein Verzauberter ist. Der schon an sich verwickelte Vorgang, daß das Bewußtsein eine angemessene Rolle von dem wirklichen Selbst zu trennen verlernt, wird noch um zwei Grade verwickelter: dem Schein kommt vom Sittlichen her die angeborene Königlichkeit des Gemüts, vom Natürlichen her die nicht gewußte Königlichkeit des Blutes zu Hilfe.

Gegenüber dieser Vielfalt von Verstrickungen ist der Kampf von Wesen und Schein um die Seele des Demetrius einfach, und den Stand dieses Kampfes kann man in jedem Augenblick genau angeben. Der Schein in seiner Wirkung auf andere dagegen, der im Warbeckfragment zwar ausgiebig, aber ohne alle Fraglichkeit dargestellt wurde, hat im Demetriusfragment etwas Hintergründiges, dämonisch Gerechtes, weil er vom Selbstbewußtsein des Handelnden abhängig gemacht wird. Ob Demetrius ein unbedingbares sittliches Dasein hat, das bleibt, nach den beiden Verwandlungen, die an ihm geschehen, zweifelhaft, während wir bei Warbeck an ein letztes aus sich gemußtes Müssen glauben. Die Exposition (oder Vorgeschichte) bringt eine Art Berufung, die Peripetie eine Probe; des Demetrius' Bewußtsein von sich bis zu dieser Probe ist als bona fides, nach dieser als mala fides sehr klar beschrieben. Die spätere Veränderung, daß die »Berufung« nicht mehr in den

ersten Akt fallen, sondern als vor diesem liegend erschlossen werden soll, ist meisterhaft. Der erste Akt hätte Demetrius, ehe der dem Tod Verfallene seine zaristische Abkunft erfährt, in der unbedingtesten tragischen Würde gezeigt, als einen der zu sich selber die unvergeßlichen Worte sagt:

Geh schweigend unter und trage zu den Toten
Dein unentdecktes, unbegriffnes Herz.

Das ist ein Gipfel im Anfang und gibt dem Demetrius einen unabänderlichen Rang, mit dem die spätere Verführbarkeit, ja Verfallenheit seines Wesens stritte. Die Vorgeschichte, episch gesehen, nicht dramatisch erlebt, prägt dies ein: ein noch nicht festgestellter, noch mehrdeutiger Mensch erhält durch Zwang der Umstände eine siegreiche, aber furchtbare Bestimmtheit im Dasein. Er wird in die Geschichte hineingestoßen und indem er vor der Welt den Namen einer Wirkung und die Wirkung eines Namens zuerteilt bekommt, wird auch seiner Seele das Zeichen dieses Auftrags aufgebrannt: sie ist hörig. Sein Charakter ist ihm von der Geschichte gegeben. Der für den dramatischen Verlauf nicht benutzte Moment im Leben des Demetrius wird aber ersetzt durch einen ähnlichen: Marfas Berufung zur Geschichte. »Sie wird nun ganz zur Zarin, und diese vorher wie versteinerte Natur belebt sich zu einer heftig passionierten Parteiführerin.« (XXI, 227.) Es ist wohl der einzige Fall, daß Schiller diesen unheimlichen Vorgang, der dem Wunsch des Menschen, sich als seine eigene Bedingung zu verstehen, so unbequem ist – den Vorgang, wie man gemacht wird, von Augenblick zu Augenblick zerlegt und abgeschildert hat. Die ausgeführte erste Szene des zweiten Aufzugs zeigt Marfa als Zarenwitwe, die mit dem Leben als Geschichte bewußt abgeschlossen hat. (»Was draußen lebt im Säkulum, erzähle«, fragt eine ihrer Begleiterinnen.) Sie ist als Mensch Denkmal. Kaum aber tritt der Bote auf, fällt das Wort »Prinz Dimitri lebt«, da sticht sie nicht mehr durch unbedingte Abgeschlossenheit gegen die bedingte, noch neugierige der anderen ab. Da ist sie schon Beute des Worts. Es war also etwas in ihr, das den Abschied von der Welt nicht genommen hat. Und sogleich ist sie ganz dies andere. Und, als gar der Archijerei eintritt, da ist sie schon so sehr Weltperson geworden, daß sie sich, seiner Absicht entgegenkommend,

verstellt. Nennt er den neuen Mann einen dreisten Gaukler, so schilt sie ihn einen kecken Abenteurer. Und kann sie das Rot ihrer Wangen nicht bemeistern, so erreicht sie doch, daß es als Farbe des edlen Zorns gedeutet wird. Dann siegt innere Haltung über Spiel, und wird selber Spiel. In dem Augenblick, wo es ihr zustößt, daß das Schicksal den Aufstieg des Sohnes ihr anheimstellt; daß sie wieder zur Geschichte berufen wird: da wird das gleiche Blut so sehr Nebensache wie bona fides.

Doch wär er auch nicht meines Herzens Sohn,
Er soll der Sohn doch meiner Rache sein.

Fast calderonisch ist dies. Man denkt an die verstellte Gebärde der Semiramis, mit der sie sich in ein unzugängliches Gemach des Riesenpalastes zurückzieht, und ihre scheintote Gier den Moment heranzwartet, wo sie auferstehend dies Grab von tausend Gewölben sprengen wird. Die dramatischen Wendungen des Demetrius und des Warbeck sind, gemäß den verschiedenen Ansprüchen von Sein und Schein auf die Helden, ziemlich genaue Umkehrungen voneinander. Demetrius, durch die »Berufung« schuldlos hineingerissen in die geschichtliche Laufbahn unbewußten Scheines, ist gar zu unvorbereitet auf die große Probe: den Zusammenstoß mit der Wahrheit, mit dem tatsächlichen Sein des Selbst. Er ist Rolle gewesen und hat es nicht gewußt. Der Namen dieser Wahrheit im Drama ist X: der Fremde, der an ihn herantritt und sagt: du bist nicht, der du scheinst. Indem er diesen X, den einzigen Mitwisser, tötet, tötet er die Wahrheit in sich selbst, und sagt es auch zu sich. Damit vergleichbar war die Rede Wallensteins von dem Stern, den er nicht mehr sieht: sein Glück und Max zugleich, mit dessen von ihm sich abkehrendem Leben zugleich sein innerer Gott erlosch. Aber die unheilbare Trauer dieses monologisierenden Dialogs hatte noch etwas jugendlich Glänzendes gegen den Monolog, den zu gestalten hier Schiller oblag – das Unversöhnlichste seiner Einsicht! In dem Augenblick, wo Demetrius sich auf die Seite des Unwesens schlägt, ruft Schiller die Natur auf: Demetrius, der Scheinende, muß mit seinem Finger frech ihren Sphinxmund zu einem Ja öffnen wollen. Die Mutter steht vor ihm und das innere Orakel sagt ihr: er ist nicht der Sohn. Die Natur als Sittlichkeit, das unverbrüchliche

Eins-sein von Sohn und Mutter wird zur entschlossenen Gemeinschaft des politischen Scheins: daran wird Demetrius zerbrechen. Wie groß ist Schiller, wo er die klassischen Requisiten von sich tut und das Nemesismärchen der »Braut von Messina« durch seine Erfahrung der Nemesis ersetzt! Indem Demetrius weiß, daß er falsch ist, ist die Übertragung seiner Kraft auf andere gestört. Das Geheimnis der Faszination ist der Glaube an sich selber, der als fein verteiltes Wesenhaftes dem politischen Scheine seine Wirkung sichert. Dies ist der Anteil der Faszination an der Wahrheit: daß diese Wahrheit auch eine vom Handelnden bloß gewähnte sein kann, das ist vielleicht der härteste Bescheid über den Geschichtsverlauf, den der Demetrius gibt.

Während Demetrius trotz aller glänzenden Fähigkeiten doch jederzeit Geschöpf der Lage ist, und daher auch im Moment der innersten Entscheidung statt vorwärts zu wollen bloß nicht mehr zurück kann, hat Warbeck zwischen Sein und Schein geteilt derselben Wesensprobe ein Eigenes, nicht von den Umständen sich Herschreibendes entgegensetzen. Wenn er den frechen Simnel durch einen gerichtlichen Zweikampf entlarven darf, darf er sich doch nicht der schlichten Echtheit des Eduard Plantagenet gleichsetzen, dessen reines Gebet, dessen reiner Schlaf ihn seine Zweideutigkeit fühlen läßt.

Der Botschafter reizt ihn auf, den echten Prätendenten aus der Welt zu schaffen. Er tut es nicht. Eine noch höhere Reinigung ist ihm gegönnt: sich selbst als Betrüger bewußt, in Wahrheit echt an Seele und Abkunft, betätigt er dies, indem er der Retter seines geborenen Gegners wird. Nicht nur wendet sich da der Schein gegen ihn, Warbeck selbst bietet ihn waghalsig gegen sich auf. Als er den schlafenden Plantagenet betrachtet, treten zwei Mörder auf ... Warbeck eilt dem Schlafenden zu Hilfe. Er läßt den Knaben wegbringen, die Blutspuren deuten auf ihn als den Mörder des Prinzen. Die Probe verschärft sich: im Zorn des Verdachtetes gibt Margarete das schlimme Geheimnis preis – die Lords treten mit Abscheu von dem Betrüger zurück. Der Erzieher Warbecks, Lord Kildare, kommt ihr gelegen, die Entlarvung zu vollenden. Warbeck glaubt in ihm seinen Vater – der Schein dieser Erkennung ist unfreiwillig und kommt aus der Unschuld des Gemüts. Demgemäß ist auch das Sein beschaffen, das ihn hier ablöst: Warbeck ist weder

was er von sich glauben machte, noch was er selbst glaubte, sondern ein Drittes. Unter vier Augen belehrt ihn Kildare, er sei als natürlicher Sohn Edwards III. ein geborener York. Während Demetrius den Mitwisser tötet und die Wahrheit erstickt, wirft Warbeck »in einer unendlichen Freudigkeit die ganze Last seiner bisherigen Qualen ab«. Wahr zu sein ist ihm Lust, er lebt im lang gemißten Element. Aber noch ist er den andern Mörder. Er verschwindet, erscheint wieder, mit dem Knaben an der Hand und huldigt ihm als seinem Herrn.

Beide Male wird die Entsprechung zwischen dem Ausgang und dem menschlichen Sein, das er trifft, erst nachträglich erwiesen: Demetrius hat sich seine Daseinslüge nicht gewählt und rührt uns als Opfer: ein von der Geschichte zum Bösen Verurteilter. Erst die Probe erweist nachträglich ein Element der Lüge in seiner Person, das zu dem Schicksal des Betrügers stimmt – eine Probe freilich, bei der die Freiheit des erprobten Menschen fast ganz durch den Zwang der Vorgeschichte aufgehoben wird. Man fragt sich: kann das Wesen eines Menschen hinterdrein vom Dichter mit einer schlimmen Rolle, zu der er unwissend genötigt war, zur Deckung gebracht werden – durch eine Möglichkeit des Schlechten, die sich spät aber grell herausstellt? Warbeck hingegen, erfolgreich und anziehend, nimmt durch entschlossenen Betrug moralisch gegen sich ein, bis uns die Probe ein Doppeltes lehrt: daß er unbewußt etwas Wahres gespielt hat, und daß seine Seele wahr geblieben ist. Beide Male scheint Schiller, der sonst ein ganzes Jenseits durch die Selbstbestimmung des Menschen ersetzt, eine letzte Frage statt einer letzten Antwort bereitzuhalten – als hätten wir darüber, ob wir aus der Lüge oder aus der Wahrheit leben, selbst nicht die letzte Verfügung. Es gibt freilich jene Momente, wo der Mensch vor zuviel Freiheit schauert (es sind die Momente des Monologs): da scheint alles Feste des Lebens: Geschehenes, Umgebendes luftartig und wie zum Hindurchschreiten, die Jahre schmiegen sich uns in die Hände, als hätten wir sie erst zu bilden, und unsere Vorgeschichte wird eine frei von uns zu setzende Bedingung. Aber ist die Freiheit, aus der heraus wir da eine Antwort zu formen meinen, nicht auch ein Schein, und antwortet nicht in uns dieselbe Notwendigkeit, die uns mit den Bedingungen dieser Stunde von außen umstellt hat? Schiller zeigt

nicht ein Antlitz der Geschichte, sondern so viele als er Dramen schreibt, und nachdem er in Max Piccolomini und Wallenstein die beiden Möglichkeiten der Tat beinahe schematisch unterschieden hatte als das Unreine sich verstrickende Spiel um die Macht und als das tragische Handeln um den Preis der Existenz, beschreibt er den Widerspruch der Tat mit sich selbst in immer neuen Bildern. Welcher Gegensatz zwischen der Geschichtsdeutung des Demetrius, wo ein unbefleckter Prätendent nur in blasser Ferne sichtbar wird (Romanow), der Zar unberechtigt und der Usurpator ein Betrüger ist, wo die Geschichte den Menschen gleich Lehmklumpen ihre Charaktere aufprägt und sie, als eine sehr fragwürdige Nemesis, nach einer mit Scheinfreien angestellten Scheinprobe wieder zerdrückt, um schließlich das große Spiel mit neuem Spieler zu altem Trug wieder anzuheben, und zwischen der Geschichtsdeutung des Warbeck, wo der Held zwar nicht minder verstrickt und gedungen, doch aus einer geheimen Treue seines Wesens die Lüge wagen darf, weil ihm die Sicherheit, die ihm das Unbewußte gab, nachher durch eine strahlende Ahnenreihe beglaubigt wird: Kind des Glücks, sei es auch nur darum, weil ihm die Probe wirklich gestattet wird und ein freundlicher Zwang ihn zur Freiheit verurteilt hat!

Das politische Handeln und das private Handeln unterscheiden sich bei Schiller nicht nur durch ein Wieviel. Das Maß von gut und böse liegt im Menschen, die Geschichte richtet aber mit anderen als mit diesem bloß inwendigen Maß, sie ist das weite, unzuverlässige Zwischenreich des Mittelbaren und macht oft in der Auswirkung ein böse Begonnenes gut, ein rein Entworfenes schädlich, und entmächtigt in jedem Falle durch Gewalten und Verführung, denen kein Wille gewachsen ist, den Urheber ihrer Veränderungen zum Werkzeug, der denn auch ganz andere Rechtfertigungen für sich beanspruchen darf als der Privatmann. Selten, vielleicht ungerne, holt Schiller (nach einem frühen Versuch) zu einem bürgerlichen Drama aus: in den »Kindern des Hauses« ist uns ein sinn- und kunstreicher Plan dieser Art überliefert. Der geschichtliche Vorgang meint, obwohl ein Exempel des Leidens der Idee, sich selbst. Der Einsatz ist das Geschick ganzer Staaten, geistig und weltlich, und die Entscheidung keine sittliche Metapher. Der bürgerliche Vorgang meint nicht sich selbst, sondern etwas außer Raum und

Zeit. Das kommt zusammen mit einer künstlerischen Neigung des späteren Schiller, der zugleich realistisch und allegorisch wird. Während die klassische Mustergültigkeit in der »Braut von Messina« gipfelt, versucht Schiller, in seiner Herzensphantasie durch die großen deutschen oder französischen Meister und durch die eigenen Jambendramen nicht ganz gesättigt, und vielleicht den ungeschriebenen großen Kriminalroman im Herzen, ein Doppeltes: Vorgänge und Mächte übersinnlicher Ordnung zu verdinglichen, und die Dinge einer bis ins Kleine getreuen Umwelt zum Spiel höherer Geister zurechtzurücken.

Im Narbonne und den angrenzenden, komischen oder tragischen Skizzen erscheint die Nemesis als Polizei, nicht mit kleinerer, sondern größerer Wucht als in der Braut von Messina, die an Stelle des nicht geglaubten antiken Schicksals nichts ähnlich Wesenhaftes zu setzen hat. Erst am Ende dieses archaisierenden Schicksalsdramas beginnt ein echtes Schillerdrama. Über sich und das Getane wissend werden, heißt hier wie im Demetrius die Probe. Don Cesar besteht sie. Weiterlebend würde er das unwissend Gefrevelte wissend bejahen. Dies nicht zu tun ist seine Reinheit, wie es tun zu müssen die Verfallenheit des Demetrius war. In den Kindern des Hauses ist Schiller Allegoriker. Der Held, eine Art falscher Prätendent bürgerlicher Rechtschaffenheit, ist die Person gewordene Gegenunternehmung gegen die Nemesis. Er hat nichts zu tun als vortrefflich zu scheinen, und nicht aus bösem Gewissen, nur kraft der automatischen Gerechtigkeit des Geschehens, seinen idealen Gegenspieler gegen sich in Lauf zu setzen, nämlich die Polizei, die als Wahrheit eine Kollektivperson sein muß, wie Herr von Narbonne als Verlogenheit ein Individuum. Und zwar lügt er mit einer so vollkommenen Meisterschaft und Bändigung seiner selbst, daß der menschliche Hang zum Wahren und Guten bei ihm dem Triebleben angehört und man von der Durchhaltekraft seines Willens gefesselt wird. Das ist das ästhetische Interesse, das er erregt, denn Konflikte hat er keine. Sein Kunstgriff ist: das Verbrechen in seiner Verborgenheit zu lassen, d. h. die Durchführung des Scheins, dessen idealer Raum die Gesellschaft ist. Sie unterwirft sich, feil und berückbar, dem Bann seiner beinahe eleganten Willenskraft: wie er Aktivität des Scheines ist, ist sie Empfänglichkeit für Schein. Den bürgerlichen

Schein könnte man diesen nennen im Gegensatz zum politischen Schein, worunter aber nicht die Reihe höherer Wirkungen eines Formzaubers zu verstehen wäre, sondern lediglich die Befangenheit der Vielen im Unwesen. Der Weltlauf scheint den Versuch eines so kräftigen Willens, ein Verbrechen zu tun ohne Folgen für den Verbrecher, zu begünstigen. Was aber, da es dem Herrn von Narbonne in seiner Haut wohl ist, bringt das Drama in Gang, und stachelt ihn, in einer gleichgültigen Sache die Gerichte auf ihn aufmerksam zu machen? Die Gewalt der Wahrheit! so metaphysisch als realistisch verstanden. Wenn eine Leiche im Schnee verscharrt ist und der Schnee im Frühjahr wegschmilzt, so sieht man die Leiche. Alles Geheim-Wirkliche, wie es ist oder war, hat einen Hang, irgendwann an den Tag zu kommen. Das ist Inhalt und Sinn der Zeit, wieder so metaphysisch als realistisch verstanden. Diese Zeit, die lang warten kann, hat ihre Diener: wenn es der Zeit an der Zeit scheint, sagt sie der Polizei etwas ins Ohr; dann geht es schneller als man glaubt. Die Menschen teilen sich in zwei Gruppen: entweder sie sind »Paris« (Unterwelt, Gesellschaft; unbewußt verschworen, daß das Sein verdeckt, daß der »Schein« gewahrt bleibe), oder sie sind »Polizei«, ebenfalls verschworen, indiskret und in beleidigendem Tempo das tausendfältige nächtliche Rendez-vous aller menschlichen Verstohlenheiten zu überkommen. Tragisch ist ein solcher Wettstreit entweder in dem Sinne, daß man nicht Scherge der Wahrheit sein kann bis zu einem gewissen Grade, sondern jede Wahrheit, auch die nicht gesuchte, und selbst die ganz unerträgliche hervorziehen muß, oder in dem Sinne, daß ein verruchter, aber kühner und beinahe titanischer Wille, dem die Verhohlenheit der Dinge zur persönlichen Leidenschaft wurde, gebrochen wird. Komisch aber, wenn der Schein eines ungeheuren Besonderen sich zum Gewohnheitsmaß der allgemeinen Verderbtheit herabmindert, und die Schergen der Wahrheit ebenfalls kleine oder große Ausflüge nach Paris machen, woraus der Endeffekt einer heiteren menschlichen Duldung entspringt. So merkwürdig es klingt: neben der Braut von Messina sind diese Polizeidramen Schillers ein weiterer Versuch, Ödipus-Verläufe im modernen Drama nachzugestalten. Dort soll das mythische Bewußtsein und seine großen Daten durch einfachste Gestalt der erfundenen Begebenheit ersetzt werden. Hier verzichtet Schiller ganz auf

den idealen Raum; er stellt für das alte Thema: Menschsein heißt ein gewagtes Gegenunternehmen gegen das Sein der Dinge und der Taten, Zeit aber heißt: der dem Wahren innewohnende Hang, sich zu manifestieren – kühn ein modernes Beispiel auf: der Verbrecher von glanzvollen Eigenschaften, der Mann *comme il faut* und der Virtuose des Scheines, die Polizei aber als Zeit und als die Schergen der Zeit. Der Unterschied zu dem alten Drama ist leicht anzugeben. Zwar ist von Schiller hier kein Schicksal aus modernem Unglauben gestaltet, sondern seine Allegorie der sittlich-rechtlichen Welt ist glaubhaft und wirklichkeitsgemäß. Aber das was verborgen ist und offenbar wird, ist Schuld, Schuld eines, der sich schuldig weiß. Was dem Ödipus Schicksal ist, ist dem Herrn von Narbonne Vergeltung. Es geschieht ihm recht – er könnte nie im Hain der Eumeniden entrückt werden! Ödipus hat, was er getan hat, unwissend getan. Das Schicksal, das ihn einholt, ist keine Verkettung von Schuld und Strafe – Vorstellungen, die an den modernen Begriff des Willens gebunden sind. Sein Schicksal ist nichts als Ödipus zu sein: die furchtbar vollendete Fabel, die als Orakel schon über seiner Geburt steht. Die Greuel, die er tun muß, sind nur ein Teil dieses Schicksals; das Land von der Sphinx zu erlösen, ist der andere Teil. Vielmehr: die ärgsten Greuel zu tun und allen der Erlöser zu werden, ja beides unentrinnbar tun zu müssen, das ist eben eins, ist Ödipus, und beides getan zu haben macht über der Erde verbannt und unter der Erde heilig. Heilig ist, worin das Schicksal ganz einging, was nur noch Schicksal ist und sonst nichts: als Mensch Schicksal. Und nicht irgendein Schicksal, sondern dies Ödipusschicksal. Ödipus ist kein Exempel. Dieser Glaube an die Weihe des Geschehens, diese Erfahrung von ungeheuren Individualitäten des Geschehens (wie wir von Individualitäten der Personen sprechen) ist uns vielleicht viel schwerer faßlich als der Glaube an Götter; und doch ist jeder Mythos eine solche Individualität. – Die allegorischen Bruchstücke zeigen, wieweit Schiller in einer von aller Überlieferung abweichenden, höchst modernen Anstrengung seines Geistes gelangt wäre in der Kunst, die Gerechtigkeit des Geschehens nicht mehr metaphysisch, sondern naturalistisch zu begründen, indem er für die nicht greifbare, an keinen Ort gebundene, in keiner Person verkörperte Macht der Zeit, das Verheimlichte an den Tag zu bringen, das

selbsttätige Organ des modernen Polizeistaates setzt – etwas uns allen Wohl-
bekanntes, das durch die Tat des Dichters plötzlich geheimnisvoll und in
einer neuen Weise bedeutend wird.

*

Daß die aufschließende, anbrechende, bohrende und grabende Psychologie
Schillers mit ihrer Entdeckerfrische und Unerschrockenheit kaum beachtet
wurde, rührt einmal daher, daß man ihn im Umfang der gesamten Men-
schenschilderung mit anderen verglich, und nicht mehr fand, als von einem
so sehr fordernden und vorwegnehmenden Menschen zu erwarten ist. Denn
wie gleichgültig war ihm, was sonst einem Dichter alles ist: die Bewegungen
der Seele für sich selbst! Sucht man ihn aber da auf, wo er Erfahrungen
macht und Erfahrenes gibt, nämlich in der wirbelnden Nähe der beiden
Fragen: wie wird eine Tat, und wie wirkt eine Tat, so ist dieser Dichter, der
genau soweit Dichter ist, als ein ganz männlicher Mann Dichter sein kann,
für das Wissen von der Seele so wegbahnend wie irgendeiner. Der andere
Grund, warum der Begriff des Seelenkenners und Seelenzergliederers mit
Schiller verbunden so befremdet ist: die klassische Gebärde seiner Dramen
verhehlt, welchen Anteil Schiller an der großen psychologischen Wendung
jener Jahrzehnte hat. Seit dem Wallenstein steigert sich sein Sinn für das
Gemischte: gemischt ist die Natur der geschichtlichen Menschen, gemischt
ihre Lage, ihre Antriebe, gemischt das Geschehen. Heimisch in jedem mo-
ralischen Zwischenreich beschreibt er nicht nur die Geburtsstunden der
Entschlüsse, sondern zerlegt den Vorgang der Wirkung, und am meister-
haftesten die wechselseitige Abhängigkeit des einen vom andern. »Schein«
ist ein Name dafür – etwas in der Welt des Wirkens höchst Seiendes, eine
eigene Sphäre, worin dieser dem Tatmenschen verwandteste Dichter ein
Heimatrecht besitzt. In den Dramen erscheint das Menschliche gestufter
und untergründiger als in den theoretischen Schriften Schillers.

Daß Schiller die klassische Erscheinungsform seines Geistes mit ei-
ner andern zu vertauschen im Begriff war, verdeutlichen die Fragmente.
(Für Klassik zeugt nicht der jambische Vers, sondern die Wiedergabe des
menschlichen Seins als Gestalt.) Außerdem belehren sie über einen Vorzu-

stand seiner Werke vor der eigentlichen Formung. Sie drängen nicht immer aus innerem Willen in die klassische Form, die vielleicht oft eine Formverlegenheit war, und der eigentlich seelengewaltige Schiller erscheint dort kolossalischer und entschiedener als im fertigen Werk.

Die Wahlverwandtschaften und die Dramen Kleists waren, jenseits von klassisch und romantisch, auf lange die größten Umwälzungen im Gebiet der Seelenwissenschaft. Schiller, der Klassiker des Willens, scheint nicht auf der Seite dieser großen Kündler des Unbewußten zu stehen. Was ihn aber doch aus der rationalen Psychologie herausnötigte, war das Begreifen folgender Erscheinungen: Popularität, Faszination, Verhältnis von Selbstsicherheit und Ausstrahlung, Blut als unbewußter Grund des Selbstbewußtseins (im Warbeck), die sich selbst mystische Person, die Neigung des Geheimgeschehenen zum Sichtbarwerden, endlich die Steigerung, Umsetzung, Verwandlung und Kreisbewegung der Seelenkräfte in der abgeschlossenen männlichen Tatgemeinschaft. In seiner Charakterlehre überbietet sich der Idealismus bis zur Umkehrung: Charakter ist das erst im Entschluß sich selbst Setzende, und wird in dieser letzten Bedingungslosigkeit geheimnisvoll. Ihm antwortet etwas im Geschehen. Welcher Art ist dieses andere? In Schillers Dramen deutet der Wille die Welt. Auch das Hemmende ist eine Erfahrung des Willens, wie die Folgerichtigkeit der Tat und die ausgleichende Geschichte eine Willensbewegung nachahmt. Die Erfahrung des Leidenden – des Menschen, sofern er ein verhängtes Leben lebt; das eigentliche Schicksal schweigt in diesen Dramen. Die Politik ist das Schicksal. Aber dem Handelnden steht der Stoff gegenüber – der Begriff dessen, worauf, aber auch womit gewirkt wird. Daran wird der Handelnde zum Leidenden! Durch die feinsten Rückwirkungen des täuschenden Getäuschtwerdens, des glaubenden Geglaubtwerdens, des stärkenden Gestärktwerdens hängt die einsame Seele des Handelnden unprüfbar mit diesem Stoff, der wiederum nichts ist als Menschen-Inneres, zusammen. Dies ist bei Schiller der Ort des Geisterhaften: die Gefangenschaft des Willens in der Geschichte und die Gefangenschaft der Geschichte im Willen.

SCHILLER ALS GESTALTER DES HANDELNDEN MENSCHEN

aus Max Kommerell: *Geist und Buchstabe der Dichtung*

Vielleicht hat sich Schiller die Frage: »Wer bin ich?« nie gestellt, nicht weil er ihr auswich, sondern weil sie ihn nicht bekümmerte. Eher die andere: »Was soll ich sein?« und die noch dringendere: »Was soll ich tun?« Seine Wirkung unter den Deutschen ist von seiner Dichtung nicht ablösbar, als ein Zweites; diese Wirkung beginnt vielmehr im Gedichteten selbst, das ein Wille zu wirken hervorbrachte. Umformend, wie er sich gegen die Welt verhält, verhält er sich gegen sich selber. Das ist nicht gewöhnlich. Sonst ist Dichtung das absichtslose Sein der Dichter in Sprache, und so wirkt es, unabhängig von ihnen, indem es Empfängliche bewegt: Schiller formt als erster selbst an der Schiller-Legende mit. Dichtend tut er sich Gewalt, unterwirft sich dem Gesetz einer fordernden Auswahl.

Das Gesetz dieser Auswahl wird gegeben durch Denkformen, die ihm für ewig gelten, und auf die er verpflichtet, was er in sich für sterblich erkennt. Sie waren weniger seine Schöpfung als seine Wahl, und zogen ihn an durch ihren despotischen Gegensatz zu allem Natürlichen, weil in ihm selbst Bewußtes und Unbewußtes, Gewolltes und Gemußtes gewaltsam gegeneinanderstand. Nur so war ihm das Dasein möglich. Das unbewachte Leben seiner Seele läßt sich schwer aus seinem streng vom Willen bewachten Werk lesen. Doch ist die Spur nicht verwischt.

Schiller hat ungefähr so gewirkt, wie er wirken wollte, nicht als der ganze Schiller. Das sind ein Sieg und ein Verhängnis. Goethe bestätigte mit dem vollen Ansehen seiner Person den Begriff, den Schiller von sich selbst der Welt überliefert hatte: »Indessen schritt sein Geist gewaltig fort ins Ewige des Wahren, Guten, Schönen«. So sah man fortan Schiller. Er hat die philosophische Bewegung des deutschen Idealismus vereinfacht zu einer

Bereitschaft des Gemüts. Das ist die stärkste Wirkung eines Dichters, die wir in unserem Land erfahren. Auch sie hat einen Anfang, eine höchste Leuchtkraft und ein Erblassen.

Zuletzt geschah es diesem Dichter, der kaum ein ruhendes Sein und ganz Eifer und ein rastloses Verwandeln ist, daß er zum guten Gewissen einer bürgerlichen Bildung wurde, die inmitten der größten Bedrohungen des Geistes ein ahnungsloses Gleichmaß bewahrte. Schule und Literaturgeschichte teilten sich in eine rechthabende Denkmalpflege, deren Grundsatz bisweilen ist, daß niemals herauskommen darf, wie der Dargestellte wirklich aussah.

Dies ist die Starrheit des öffentlichen Begreifens. Um vieles beweglicher ist die Auseinandersetzung einiger hervorragender Menschen mit ihm. Hier erscheint er als eine unter veränderten Kräften sich mit verändernde Kraft. Nietzsche vor allem griff den Schiller der erblassenden Legende an, ein Wirkender den Wirkenden. »Schiller ist jetzt aus den Händen der Jünglinge in die der Knaben, aller deutschen Knaben geraten! Es ist ja eine bekannte Art des Veraltens, daß ein Buch zu immer unreiferen Altersstufen hinabsteigt.« Aber sollte es nicht auch einen Schiller für Männer geben, die nicht darauf aus sind, sich in erhebender Weise über sich und den Weltlauf zu täuschen? Der Augenblick ist ein anderer. Was bleibt von Schiller, wenn man zu viel weiß vom Menschen, um ihn in die Zweifelt von sittlichem Wollen und stofflichem Müssen aufzuteilen – wenn man zu viel weiß von der Kunst, um sie so einseitig als Sprache des Bewußtseins zu verstehen?

Der Augenblick ist ein anderer. Wäre früher die Seelenkunde den von Schiller in ihm selbst verhaltenen Kräften zu Hilfe gekommen, so hätte ein Lodern des Elementes in seiner geistigen Erscheinung vielleicht manchen zurückgeschreckt. Für uns, denen mancher damals unantastbare Begriff bedingt und geschichtlich scheint, hat dies Element den Reiz des Geheimnisses und das Recht der Gegenwart.

Jean Paul hat den Anfang gemacht, in Schiller mehr zu lesen, als dieser selbst zu sagen liebte. Schiller verlor nicht dabei. War er sonst der Moralist unter den Dichtern, so wurde er hier zum großen Moralisten – denn dieser war immer auch Immoralist! Er schreibt über Schillers Porträt: »Es stellt ei-

nen Cherubim mit dem Keime des Abfalls vor, und er scheint sich über alles zu erheben, über die Menschen, über das Unglück, und über die – Moral. Ich konnte das erhabene Angesicht, dem es einerlei zu sein schien, welches Blut fließe, fremdes oder eignes, gar nicht satt bekommen.«

Die Taten des Menschen sind der Gegenstand von Schillers Dramen und diese Dramen stehn im Zwielficht seiner Seele, voll Übergangs und Gefahr des Übergangs.

Auch dem Geistesforscher sollte es erlaubt sein, in seltener und gewagter Stunde gewisse Sätze Schillers so zu lesen, wie ein Kriminalbeamter die Schriftstücke eines von ihm beobachteten Menschen. Und sonderbar: dem Psychologen wird Schiller Psychologe! Und zwar ein großer – obwohl die Formensprache des klassischen Drama es verdeckt.

Als Darsteller von handelnden Menschen ist Schiller die Ausnahme der deutschen Poesie. Denn diese macht sonst die Momente des Herzens und deren Erwidierungen in der Natur zu ihrem Thema. Der Dichter ist kaum auch der Handelnde und weiß oft wenig von ihm. Seltene Bewegungen seltener Seelen, Bewegungen die selten vom dichterischen Bewußtsein angeleuchtet werden, fanden in Schiller ihren Anwalt, ihren Verherrlicher, ihren Richter und ihren Geheimnisverräter. Vielleicht ist er innerhalb dieser Bewegungen Realist und mitunter Naturalist. Wenn Schiller von Idee handelt, handelt er von Tat, wenn er von Tat handelt, wird er die Idee nicht los. Er begreift den Geist als wirkend auf den Weltstoff hin, sich selbst ebenso. Die Unversöhnlichkeit von Idee und Tat, und die Bedingung der Idee: Tat werden zu müssen, dies ist das Schneidende in Schillers Resignation. Die Idee, die sich verschiedenen Denkern verschieden geoffenbart hat, offenbarte sich ihm als Entwurf zur Tat. Diese Erfahrung der Idee ist tragisch.

Der Mensch konnte ihm dabei nicht so erscheinen, wie er Shakespeare erschien. An der großen Errungenschaft der Renaissance, alles Tun und Leiden in der Welt zu beziehen auf eine angeborene persönliche Form, die immer schärfer wird im Schicksal und sich nicht zu teuer bezahlt mit dem Preis des Daseins selbst, nimmt Schiller geringen Anteil. Seine Menschen sind Orte des Austrags, Felder sich messender Ansprüche, Fälle, an denen die Rechte von Instanzen gegeneinander geklärt werden. Er steht dem Ba-

rock näher als der Renaissance. Ebenso fremd ist ihm die willenlose, auch im Bösen unschuldige Reinheit des Seins, der Mensch als Natur, wie ihn Goethe denkt. Schiller zeigt ihn nicht als ein Sein in sich, sondern als ein bezogenes Sein, im Schein und Gegensein des Gewirkten und Gedeuten – unerbittlich gemessen durch die Engel der Geschichte, die selten und zu tödlichem Ausgang ihren Fuß auf die Erde setzen. Wie hätte Schiller aufgehört, hätte ihn noch die unwirsche Glosse Napoleons getroffen: »Was will man mit dem Schicksal? Die Politik ist das Schicksal!« Daß aber der Handelnde bei ihm so gründlich mit sich zu Rate geht, daß er sein Handeln nach unten mit dem Weltlauf, nach oben mit der begrifflichen Forderung vergleicht, dies wird Innerlichkeit der Darstellung. Und Innerlichkeit der Darstellung wird auch dies, daß die dramatische Form nicht den Verlauf der Tat gibt, sondern ihre Geburt in der Seele und die Rückwirkung des Getanen auf den Täter. Schiller wird Psychologe des Tatmenschen. Wieviel und wie tief er da sieht, begreift man, sobald man die vereinfachenden Wendungen des heroischen Drama und eine im Grunde noch scholastische Seelenlehre umschreibt in die Sprache unserer Begriffe.

Ist Schiller ein Verklärer der Tat? Worte über Tun und Handeln, wahllos aus einigen Dramen aufgerafft, haben eher etwas Drohendes:

»Du trittst hier gleichsam aus dem Kreise der Menschheit, entweder du mußt ein höherer Mensch sein oder du bist ein Teufel!«

In meiner Brust war meine Tat noch mein...
 Ich müßte
 Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht?..
 Entworfen bloß ist's ein gemeiner Frevel;
 Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen...
 Ein andres Antlitz, eh sie geschehen,
 Ein anderes zeigt die vollbrachte Tat.

Schiller kennt die Zustände des Handelnden – aus sich! Wie? das bleibt sein Geheimnis, wie er denn als Seele überhaupt geheim bleibt. Er weiß nicht bloß von dem kräftesteigernden und verheerenden Machttrieb, und von dessen Bändigung, die ein feinerer Machttrieb ist – er weiß, wie sich

das Gute und das Böse teilt in die Faszination, welche die wichtigste Kunst des geschichtemachenden Menschen ist, er kennt die Übergänge der Arten ineinander, und die Übergänge der Momente, er kennt die Vorgeschichte der Tat im Tuenden, und die stumme Minute eines unbeweglichen Profils, über das sich plötzlich ein Schatten wirft, und das dann eine andere Linie hat als zuvor – der Schatten war die Tat. Und die Tat, die Wirkende und Bewirkte erwünscht-bedenklich zusammengibt, wie vereinsamt sie zugleich! Der Handelnde ist furchtbar mit sich allein. Das gibt eine neue Art von Monolog und eine neue Einsamkeit des Monologs: die Einsamkeit des Handelnden! Schiller ist der Klassiker dieser Einsamkeit.

Ein Übergang in der Seele Fieskos. Wie wenig liegt zwischen seinen beiden Monologen II. 19 und III.2! Dasselbe Ich in den selben Umständen. Kaum ein Charakter die handelnde Kraft, wie immer sie sich anstellt, ihrem Wesen nach Machttrieb, kann sich tyrannisch oder republikanisch entscheiden. Im ersten Monolog ist der Machttrieb noch unterirdisch und läßt die Überlegung frei. Sie folgt dem Gesetz der republikanischen Tugendlehre. Im zweiten Monolog wird das Unterirdische gebietend und besticht die Überlegung. Die freie Überlegung sagt: Je größer der mögliche Machtgenuß, um so großartiger der Verzicht darauf. Die bestochene Überlegung sagt: Bös und Gut hängt ab vom Rang der Versuchung. Von einem gewissen Grad an wird das Verbrechen Größe. In Schillers Sprache heißt dies das eine Mal: »Ein Diadem erkämpfen ist groß. Es wegwerfen, ist göttlich.« Das andere Mal: »Die Schande nimmt ab mit der wachsenden Sünde.«

Dabei ist sorgfältig beobachtet, wie das Bewußtsein seine Ordnungen gegen die Triebe setzt, und wie diese, um etwas zu erreichen, ihrerseits denken lernen müssen. Sind wir nicht mitten in einer Psychologie des Unbewußten? Die mündig werdenden Triebe, die ihrem Zwingherrn die List des Denkens ablernten, vergleicht Schiller »verdächtigen Brüdern, die auf eine schwarze Tat ausgehen, auf den Zehen schleichen, und ihr flammrot Gesicht furchtsam zu Boden schlagen.« Zwischen den beiden Reden liegt ein Schlaf! Das ist schön. Der fruchtbare, der versuchende Moment hat gewirkt, umwälzend gewirkt, solange das Bewußtsein nicht Wache stand. Die Spannung solcher Übergänge – er kennt sie! – beschreibt Schiller mit nicht

geringen Worten. »Wilde Phantasien haben meinen Schlaf aufgeschwelgt - mein ganzes Wesen krampfzig um meine Empfindung gewälzt.« Ist der so Sprechende ein Charakter? Er wird erst einer – durch das, was ihn zwischen beiden Monologen ankommt. Und das ist der Schatten seiner Tat.

Ein großer Idealist und ein großer Verbrecher würden dies mit gleichem Ernst lesen und denken: wie wahr! Daß der junge Schiller ein kühner Neuerer der Kriminalpsychologie ist, beweisen die einleitenden Sätze des »Verbrechens aus verlorener Ehre«. »Bei jedem großen Verbrechen war eine verhältnismäßig große Kraft in Bewegung . . . Stünde einmal, wie für die übrigen Reiche der Natur, auch für das Menschengeschlecht ein Linnäus auf, welcher nach Trieben und Neigungen klassifizierte, wie sehr würde man erstaunen, wenn man so manchen, dessen Laster in einer engen bürgerlichen Sphäre und in der schmalen Umzäunung der Gesetze jetzt ersticken muß, mit dem Ungeheuer Borgia in einer Ordnung beisammenfände.« Er rät der Seelenlehre, sich aus Gefängnissen, Gerichtshöfen und Kriminalakten – »den Sektionsberichten des Lasters« – Belehrung zu holen.

Der Inhalt eines berühmten Wallensteinmonologes lautete in heutigen Begriffen etwa so: Das Denkbarmwerden eines Tuns ist magisch. Es führt zur Tunlichkeit des Gedachten. (Durch das wiederholte Denken verliert die Tat an Untunlichem, sie rückt heran und wird vertraulich.) Der Gedanke einer Tat ändert die Beschaffenheit des sie Denkenden. Sie wird zu einer seiner Möglichkeiten und stiehlt sich in sein Unbewußtes. Auf das Denken der Tat folgt das Aussprechen derselben. Es verändert die Lage des Tuenden gegen die Welt. Er ist nicht mehr für sich, er fällt den Geltungen und den Deutungen anheim. Neben ihm selbst ist jetzt noch der Begriff, den die andern von ihm haben, da und wirkt bald für ihn bald gegen ihn, unberechenbar. Ein Halbgetanes ist nicht. Die Tat ist Kette. Ihr erstes Glied zieht ihr letztes Glied nach sich, unwiderruflich. Der die Tat Entwerfende ist vielleicht noch frei. Der sie Tuende wird alsbald ihr Sohn, sodann ihr Knecht. Sie zeugt ihn, nachdem er sie gezeugt hat. Handelnd unterstellt er sich den Gesetzen des Weltlaufs. Sie sind dämonisch und fordern schwere Opfer, um sich oft genug am Ende gegen ihn zu wenden. Der Handelnde großen Maßes tritt immer aus einer Ordnung und streift, indem er sich

eine besondere Moral erfindet, das Verbrechen. Die stärkste der Mächte, die der durch Tat Vereinsamte gegen sich aufruft, ist die Denkgewohnheit. Ein wahrhaft unbezwinglicher Gegenspieler. In den Wendungen der klassischen Tragödie lautet dies:

Wärs möglich? Könnt ich nicht mehr wie ich wollte?
Nicht mehr zurück wie mir's beliebt? Ich müßte
Die Tat vollbringen, weil ich sie gedacht?

eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf.
Die mir die Umkehr türmend hemmt!
... mich verklagt der Doppelsinn des Lebens.

Kühn war das Wort, weil es die Tat nicht war.
Jetzt werden sie, was planlos ist geschehn,
Weitsehend, planvoll mir zusammenknüpfen.

In meiner Brust war meine Tat noch mein;
Einmal entlassen aus dem sichern Winkel
Des Herzens, ihrem mütterlichen Boden.

Hinausgegeben in des Lebens Fremde,
Gehört sie jenen tück'schen Mächten an,
Die keines Menschen Kunst vertraulich macht.
Nicht, was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt
Und morgen gilt, weils heute hat gegolten.

Sogar Tell, der siebenmal Berechtigte, spricht laut mit sich selber in der Gewissens-Einsamkeit des Handelnden. Schiller hält für nötig, ihn durch den Vergleich mit Parricida moralisch zu sichern, was Goethe auf Einflüsterung der Frauen zurückführt – ob aber mit Recht?

Der Jüngling und der Mann ist ein ewiges Thema der Dichtkunst. Und sobald wir den Jüngling stärker betonen, ein deutsches Thema. Die Weltan-

sicht des Jünglings ist reicher, mehr *con amore* ausgebildet. Der Übergang ins andere fällt hart. Wie vollzog Schiller, der so sehr Jüngling war, dem Jüngling Wort lieb, diesen Übergang – wie gestaltete er diesen Gegensatz? Die Antwort gibt der Wallenstein. Der Mann gewordne Schiller legt Zeugnis ab über die Dinge des Mannes.

Die Dramen vorher empfinden und messen jünglingshaft. Sie sind die Rache des Jünglings dafür, daß die Welt nicht sein Bild ist. Insofern enthalten sie eine merkwürdige Vorgeschichte des Tatmenschen. Sie vollstrecken die Rache dichterisch, ja das erste beschreibt eine solche Rache als Tat. Sie teilen sich in Weltanklage und innere Forderung. Die Carlosdichtung ist reiner, mehr Traum als Rache. Das Weltumwenden besinnt sich auf seine höhere Ursache und erhält die Weihe eines dem Dichter angeborenen Urgedankens. Zwei sich liebende Jünglinge leben nach der Verfassung eines künftigen Staats, der die Geburt der Freundschaft ist. Jugend ist in diesen Dramen Symbol der Weltumwendung. Aber die Carlosdichtung wird beunruhigt durch die Frage: Wer ist Philipp? Zuerst nur ein finsterner Popanz. Dann fühlt sich der heranreifende Dichter gereizt, den Tod der Seele, den ein solcher Mensch einmal erlitten haben muß, erst im Drama an ihm geschehen zu lassen. Die Beredsamkeit eines liebenswürdigen Weltverbessers glüht ihn an und macht ihn schmelzen. Die Möglichkeit eines großen Despoten, Freund eines jungen Republikaners zu werden, berauscht Schillers nicht in Charakteren, sondern in Gebärden, Bewegungen und Übergängen denkende Phantasie. Wir können so etwas nicht glauben, für Schiller ist es denkbar, ja fast natürlich. Ob nicht hier das Drama lyrisch wird und etwas ausflüstert? Dieser Mann greis mit einer so schmerzhaft jugendlichen Anwandlung – der wissende Blick, der Blick voll Schwermut, den er auf Posa wirft, ist er etwa ein Abschied Schillers von seiner Jugend? Schiller selbst mißt einen Augenblick lang den Jüngling mit der neidenden Bitterkeit des Greisen, der in dem, was er vernichten muß, das Höhere ahnt. Dieser aufglimmende und wieder zertretene Eros eines harten Mannes ist das Rührendste der Carlosdichtung. Unvergesslich ist es, wie der König sein Vertrauen enttäuscht glaubt, und Graf Lerma den Höflingen verkündet: »Der König hat geweint!« Unvergesslich ist das Gespräch des Verwilderten,

Übernächtigten mit der Vorsehung: »Gib diesen Toten mir heraus!« Auch dies ist eine Vorgeschichte des Tاتمenschens und zwar eine schlimme! So wird Philipp reif – zur Gegenverschwörung. »Die Welt ist noch auf einen Abend mein.«

Was liegt zwischen dem Don Carlos und dem Wallenstein? Nichts, was man im bündigen Sinn Erlebnis nennen könnte, entscheidet diese Entwicklung. Aber es muß einen tiefen geistigen Schmerz gegeben haben, den Schiller durchlitt und der ihn zum Mann machte. Er war die Einsicht in die Bedingtheit des Handelnden. Die Offenbarung der Idee, die er in sich trägt, wird durch diese Einsicht tragisch. Denn für Schiller ist Idee die Gestalt des zu Tuenden. Er erfährt sie als auf den Weltstoff bewegt. Ihre Unversöhnlichkeit mit diesem ist so groß wie die Notwendigkeit, daß sie ihn ergreife. Der Handelnde ist immer unrein.

Man kann, wenn man darin mehr als einen Bildungsvorgang sieht, diese Wendung Schillers auch durch sein Geschichtsstudium bezeichnen. Geschichte – dazu gehörte freilich auch die ihn erschütternde Gegenwart! Die Gesetze politischen Handelns werden ihm vertraut. Sie fügen sich nicht dem Plan des Jünglings, noch können sie mit dem Hochmut des Jünglings abgewehrt werden.

Weder Weltanklage noch innere Forderung helfen Geschichte deuten: sie ist sie selbst, irdisches Schicksal der Idee. Die Tat wird doppeldeutig: die Spur des Wissens um sie gräbt sich tiefer in Schillers Werk. Er wird ernst über der anfangs- und endlosen Folgerichtigkeit des Handelns, dem Gestoßenwerden und Weitermüssen, dem Anteil der Deutung und Geltung, des Scheins und der Lüge am geschichtlichen Verlauf, dem Abhängen auch des unerschrockensten Mannes von Wirklichem und Geglauhtem; über dem Aufruhr, den die große Person darstellt, und ihrem Gegensatz, der Autorität, über dem Verhältnis von sittlicher Reinheit und Faszination, über dem so fruchtbaren als verführerischen Moment anarchischer Zwischenzeiten, über deren Bereitschaft für den Einsatz des Geistes, über dem Gegensatz des Talents und des Staatsganzen.

Schiller konnte nie in die Lehre gehen bei der Natur, da sie ihm stets ein Gegenwurf bleibt, ein zu Meisterndes. Wohl aber bei der Geschichte,

die auch dem Idealisten als Kampfrichterin des Weltkampfes unausweichlich ist. Dazu trat Goethe, die Person der Personen, von keiner Idee abzuleiten, unabweisbarer Anwalt des Wirklichen.

Jetzt bekommt Schiller die geistige Freiheit, den Jüngling dem Mann gegenüberzustellen, und zwar im Blick auf die Tat. Das Lager zeigt den geschichtlichen Moment, die Schwäche der Herrschaft, die einem großen Talent die Selbsthilfe nahelegt. Wie es der Prolog deutlich angibt: »Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; Sein Lager nur erklärt sein Verbrechen.« Die von Schiller ausgewählten Geschichtsmomente deuten alle auf einen Urmoment, in dem die Geschichte geistig wird: das Wanken der Ordnungen. Dieser Urmoment erscheint entschiedener und dringender als sonstwo in Schillers Gegenwart. Nicht undeutlich bezieht der Prolog den großen Krieg auf die Revolution, Condottierlaufbahnen gleichen sich. Die Piccolomini sind die Exposition, ein großer erster Akt, der alles offen läßt. Auch zwischen Oktavio und Max wird der Gegensatz Jüngling-Mann verhandelt, sie bereiten auf eine höhere Verhandlung vor. Man sieht, daß sich Max zwischen Vater und Freund wird entscheiden müssen. Aber das ist mehr das Äußerliche. Das geistige Mißverhältnis, das die Hingabe des heroischen Jünglings an den Feldherrn bedroht, ist noch verhüllt. Oktavio, der Vertreter des Gesetzlichen ohne Größe, will es, mit der Beweiskraft des gemeinen Weltverständes, dem Jüngling aufdecken. Nie hat Schiller, wie etwa Grillparzer, einen großen Vertreter der gesetzlichen Macht gestaltet. Die Legalität sitzt immer auf der Anklagebank. So kann der Vater hier gegen den Sohn nicht recht behalten. Oktavio bemerkt das Überschreiten eines moralischen Rubikon, aber nicht die ragende Höhe des Überschreitenden. Noch sind für Max zwei Dinge eines, das Faszinierende und das Gute. Diese Einheit verteidigt er leidenschaftlich gegen den Vater, denn sie ist das innere Recht seiner Hingabe. Der Mensch, der Geschichte schafft, vertritt ihm auch die Idee. Beides auseinanderzuhalten hat er noch nicht gelernt. Der es ihn lehren würde, müßte ihn zugleich zerstören. Nur Wallenstein ist groß und furchtbar genug, es ihn zu lehren. Und auch Wallensteins Wesen ist noch nicht entschieden. Er hat noch die Möglichkeit, dem Begriff des Jünglings zu entsprechen.

Viel hat man über das Wallensteinische Zaudern gesprochen. Man hat den Zaudernden ungeschickt gefunden, Held einer so riesig-bewegten dramatischen Fabel zu sein. Aber vielleicht ist dies zu sehr in der Weise des Charakterdramas gedacht, das eine plastische Person als Mitte verlangt. – Fast alles läßt sich am Zaudern Wallensteins klarmachen. Es ist ein anderes Zaudern als das Zaudern Hamlets, dem alles Handeln schal und willkürlich wird, weil ihn das Sein, das Rätsel des Seins anstarrt. Wallenstein zaudert, weil das Wesen der Tat ihn anrührt, von ihm Besitz ergreift. Er zaudert als Mann der Tat. Das ist der Sinn seines Monologes. Die Tat kommt auf ihn zu, tritt in ihn über, nun ist er die Tat. Grund genug, zu zaudern! Eine ganz andere Einsicht als die Shakespearische oder Goethische, eine ganz andere Lehre vom Menschen hat diesen Monolog geschaffen. Folgt hier etwa die Tat aus dem Charakter, knospenartig aus ihm vorbrechend? Nein. Die Tat ist das Erste, der Charakter das Zweite. Vor der Tat ist der Mensch noch unbestimmt, eine mehrfache Möglichkeit, die Tat bestimmt ihn. Von der Tat empfängt er seinen Charakter, wie der Siegelack den Stempel. Etwas Schauriges hat dieser Monolog. Wesen entscheidet sich.

Schiller hat viel nachgedacht über die Wirkung des veränderten moralischen Bewußtseins auf das Handeln und sogar auf den Erfolg des Handelns. Als Max zu Wallenstein tritt, zum entschiedenen Wallenstein, verrät sich das andere Gewissen in voreiliger Verteidigung. Max hält sich an den früheren Wallenstein, der noch Möglichkeit ist. »Deine reinen edlen Züge wissen noch nichts von dieser unglückseligen Tat.« Max ist unberührt von aller Tat. Und gibt dem Handelnden einen höchst jugendlichen Rat, rein wegzutreten vom Schauplatz. Wallenstein entgegnet ihm etwa dies: Dein Denken ist metaphysisch. Metaphysisch ist Jugend des Verstands. Sie erstreckt sich nicht auf die Taten. Metaphysisch denken darf der Betrachter, frei von Macht und vom Trieb der Macht. Der Nicht handelnde ist für den Handelnden ein spielendes Kind, sich eitel freuend am Selbstgenuß des Wertesetzens und des Namengebens. Wer handelt, übt Macht. Wer Macht übt, verkauft sich an Mächte. Er zahlt mit dem Opfer der Idee. Der Handelnde ist unrein. Gutbleiben ist der Luxus des Nichthandelnden.

Max gewinnt ein Wissen über Wallenstein und ein Wissen über sich. Über sich dies, daß das Unbedingte keine Stätte im Weltlauf hat. Das Handeln des Unbedingten ist Sterben. Der Untergang erscheint als höchste Form der Tat, das Nichtleben als oberstes Sein.

Dies ist die zartere, die innere Tragik, daß Max und Wallenstein auseinandertreten müssen. Sie vernichtet Max, und wenn sie Wallenstein nicht unmittelbar vernichtet, so stirbt doch mit Max etwas in ihm selber, und er weiß und sagt es. Dies Sterben ist mehr als der äußere Tod.

Von der Tat aus gedeutet sind Max, Wallenstein, Gräfin Terzky ihre Phasen: der reine Entwurf, das Tun der Tat, die Entschiedenheit des Getanen. Zu jeder dieser Phasen gehört eine eigene Moral. Die von der Gräfin vertretene hat, sobald wir ihren Inhalt dem tragischen Rhythmus entfremden, viel mit Nietzsche gemeinsam. Der sittliche Wert oder Unwert einer Tat gehört ihr nicht an, sondern wird ihr angesonnen. Einmal getan, untersteht sie dem Gesetz der Fortwirkung, wie sie selbst durch früher Getanes bedingt ist. Höchstens das Entwerfen wäre böse, nicht das Tun. Die Deutungen der Tat sind im Grund Wirkungsgrade. Die nachhaltigste Wirkung behält recht, wird ins Sittliche umgedeutet. Verbrechen wird genannt, was im Verhältnis zur Kraft des Tüdens eine zu starke Geltung gegen sich aufrief. Du willst das Verbrechen meiden? Dann tritt nur gleich ab von der Geschichte und bescheide dich. Jede Tat ist Selbstbehauptung. Es gibt nur Treue zu sich und Abfall von sich.

Entworfen bloß, ist's ein gemeiner Frevel;
Vollführt, ist's ein unsterblich Unternehmen.
Und wenn es glückt so ist es auch verziehn:
Denn aller Ausgang ist ein Gottesurteil.

Wie vielsinnig ist der Eros, der zwischen Max und Wallenstein wirkt! Er ist nicht nur etwas Menschliches, er hat die Tragweite der Beziehung von Idee und Tat. Max mußte lernen, daß auch die Hingabe an den Mann, der für ihn das Antlitz eines Gottes hatte, als etwas, das Person an Person bindet, vor der Idee Versuchung wird. So wurde schon für Posa die Freundschaft Versuchung. Schiller liebt es, das Wollen eines Menschen dadurch ins Über-

menschliche zu denken, daß ihm nicht nur Allzumenschliches, sondern das höchste Menschliche geopfert wird. Lebt dieser Eros auch in Wallenstein? Zunächst scheint er nur den teuersten Gefolgsmann einzubüßen. Aber der Tod des Jünglings offenbart die Verbundenheit des Mannes mit ihm. Noch einmal und anders tritt er mit Wallenstein zusammen, als Genius, als Stern. Es ist vielleicht die schönste Erfindung Schillers, wie Wallenstein hier, im Gespräch mit der Schwägerin, das denn doch ein Selbstgespräch ist, den Jüngling mit dem Planeten Jupiter verwechselt. Ihn decken Gewitterwolken. Wallenstein meint, wenn er ihn sähe, wäre ihm wohl. Die halbverstehende Gräfin tröstet: Du wirst ihn wiedersehn. Er versinkt in sich und fährt auf und verneint es. Er ist dahin, ist Staub. Was erst ihm angehörte, was dann in ewiger, erkannter Unvereinbarkeit sich von ihm wandte, und das Leben verschmähte, dies ihm ganz Entgegengesetzte erscheint nun in einer grausigen Weise zu ihm gehörig: sein höheres, aber gegen ihn gerichtetes Selbst. Max ist der in Wallenstein gestorbene Gott. Er ist Stern auch in dem anderen Sinne: der von ihm weichende Glückstern. Gewissen und Weltlauf – oft und tief sinnig erwägt Schiller ihren dunklen Zusammenhang. Was meint eigentlich die überraschende Totenklage Wallensteins, die an dem von seiner Tat so endgültig Gezeichneten ein fast romantisches Sehnen entdeckt? Vielleicht dies: Damit mir meine Tatenwelt liebenswert war, bedurfte ich eines Interpreten, der sie mir als Auswirkung höherer Antriebe deutete. Solange er da war und noch etwas mit mir gemein hatte, konnte ich mich selbst noch schön sehn, konnte ich meine Tat so bejahen, daß ich sie trotz ihrer Furchtbarkeit tun konnte. Weil er nicht mehr ist, hat meine Tat nicht mehr an der Idee des Guten Anteil, oder: weil meine Tat nicht mehr an der Idee des Guten Anteil hat, ist er dahin.

Daß der Handelnde, sogar wo er der Idee absagt, sein Handeln immer noch auf sie bezieht, in jedem Fall die Unschuld des Handelnden entbehrt, und sogar als Böser von Gut und Böse weiß – dies könnte gegen den behaupteten Naturalismus Schillers eingewandt werden. Die unbeirrbar Einfachheit des politischen Handelns, wie sie nur Menschen zuzutrauen ist, in denen das Staatsganze naiv als Antrieb wirkt, kennt Schiller nicht. Doch dürfte dieser Einwand eigentlich nur von fremden Völkern erhoben werden.

Nicht nur war einem damaligen deutschen Dichter politisches Handeln in seiner Unmittelbarkeit schwer faßbar, weil es fast außerhalb aller Erfahrung lag, sondern ein Zusatz metaphysischer Bedenklichkeiten, ein zuversichtlicher, scheuer oder ingrimmiger Seitenblick nach dem Begriff hin, ist vielleicht für den Handelnden, wie er bei uns aufzutreten pflegt, bezeichnend, und Schiller hätte, wo er Gegensätzliches unwahr zu mischen scheint, eine Mischung der Natur nachgeahmt, die ihr Bedeutesendes und ihr Bedenkliches hat.

Sollte Schiller den Sternenglauben seines Helden bloß als geschichtlichen Tatbestand mit der Überlegenheit des Aufklärers übernommen haben? Auch für Schiller gibt es den dunklen Zusammenhang zwischen Person und Weltlauf, gerade hier ist für ihn in der Geschichte das Bereich des Dämonischen. Nur sind ihm die Sterne nicht die mit der Andacht des Orients fraglos verehrten Führer, sondern Symbole des Gemischten, einer Zwischengewalt, die eine Weile lang gegen das höchste Richtende ausdauert. Das ängstliche Halbleben einer kosmischen Abhängigkeit in einem der extramundanen Gottheit verpflichteten Glauben, dies christlich-maurische Gemisch von Willensfreiheit und Willensgefängenschaft, wie es Calderon fühlt, hat auch Schiller angezogen und muß seinem Schicksalsbewußtsein fernher vertraut gewesen sein. Die Braut von Messina zeugt dafür. Im Wallenstein sind die Sterne Symbole der Person. Da aber die Person das Falsche ist, so sind sie die falschen Führer. Die Astrologie ist der verstockte Glaube eines Menschen, der sich an die Stelle des Ganzen setzt. Sie sind das Glück, das in den Weltlauf ausgestrahlte Vermögen der Person, das ihn solange zwingt, bis ihre Bannkraft erschöpft ist. Dann werden sie plötzlich treulos und beschreiben statt des irdischen Namenszugs den Buchslaben des Gerichts. Gleich neckend sind ihre charakterologischen Fingerzeige. Sie flößen ein Vertrauen ein, das schließlich kein Vertrauen zu einem andern Menschen, sondern nur wieder das Vertrauen der mit dem Magnetismus des Schicksals geladenen Person auf sich selber ist. Im Grunde der Sternenglaube Napoleons – Schiller hat nicht auf ihn geblickt, sondern nur den Handelnden richtig gedacht. Und so glich er einem Handelnden auf dem großen Welttheater.

Was ist das Tragische im Wallenstein? Es ist nötig, sich für Schillers Werk von seinen eigenen Grenzbestimmungen unabhängig zu machen. Herder und Jean Paul rügten die Gespaltenheit des tragischen Interesses. Allerdings ist es geteilt. Aber Schiller denkt überhaupt nicht in Personen. Die Wallensteindichtung hat etwas von der anziehenden Künstlichkeit alter astronomischer Uhren. Es ist der Reiz dieser erfundenen Lebenslagen, daß sie alle zusammen die verwickelte Beziehung von Gewalten verschiedenen Ranges beinah algebraisch ausdrücken. Wallenstein, Max, Oktavio werden auf ganz verschiedene Weise vernichtet. Oktavio nur durch ein inneres Gericht, durch die wortlose Scham, sich als Mann durchschnittlichen Maßes, der beides kann, dem Gesetz treu sein und seinen Vorteil wahrnehmen, sich als untragischer Mensch gegen den tragischen Helden im Weltlauf siegreich zu behaupten. Max tauscht das Leben für die Unüberwindlichkeit des frei Geopferten. Wallensteins Untergang bekommt verschiedenen Sinn je nach der Figur, der wir ihn gegenüber denken. Gegen Max gestellt wird er gerichtet von der den Weltlauf einholenden Idee, beladen mit dem Frevel des Heraustretenden. Gegen Oktavio gestellt ist er das einer schlaffen Rechtmäßigkeit erliegende große Talent, der Mann der sich selbst gemacht hat, voll bestrickender Eigenschaften, fast zu gut dafür, als daß das gebrochene Recht an ihm gesühnt werde. Zugleich fällt er als Opfer seines grenzenlosen Vertrauens, sonst voll Args, einmal arglos. Aber auch dies ist nur bedingungsweise tragisch; denn einmal ist er selbst der, der jedes Vertrauen beleidigte, sodann nahm sein Vertrauen nicht den geraden Weg von Menschengesicht zu Menschengesicht, sondern den Umweg über einen Stern. Wahrhaft tragisch erscheint er vom Wesen der Tat aus: die Charakter gewordene Tat, oder ihr Symbol, an dem sie ihre furchtbare Folgerichtigkeit dartut – einer der sich mit ihr einließ und der Eigengewalt des Weltlaufs anheimfiel, noch ehe auf seinem Gesicht die Spur einer höheren Möglichkeit verwischt war.

Das tragisch Unfreie der Tat ist in seiner Person dargestellt. Die Haupttragik, der geistige Grund des Tragischen, ist, daß Wallenstein und Max auseinandertreten müssen, daß sie – obwohl einander unentrinnbar und durch einen geheimen Bezug verbunden – nicht ein Gemeinsames bilden können, ja sich ausschließen und vernichten. Daraus folgt alle übrige Tragik.

Als was erscheint der Weltlauf? Die Antwort darauf ist weit vielfacher, als das gemeine Schillerverständnis sie gibt. Gewiß gibt Schiller nicht die Geschichte selbst, sondern eine dichterisch geordnete Geschichte. Aber stilisiert er sie nur, ohne an ihrem Bescheid zu rütteln, oder wird sie ihm Symbol einer unerbittlichen idealen Forderung? Gegenfrage: Hat nicht auch für uns die Geschichte in Rückblick und Erlebnis ein wechselndes Gesicht? Manchmal wie ein Gericht, vom tragischen Dichter entworfen? Manchmal wie von einem aller Idee aufkündigenden Widergeist tückisch beseelt? Schiller läßt dem Weltlauf das Mehrdeutige. Darum behält seine Dichtung den Tiefsinn des Weltlaufs.

Einmal ist der Weltlauf, nicht als dichterischer Schein, sondern als wirklich gedacht, die böse Macht der Erde, die den göttlichen Sinn entweder verfälscht, oder für die Welt vernichtet. Er ist nicht oberste Gewalt, sondern wie ein schlimmer Richter, dem eine Weile lang der Tag gehört. Die Reinheit der Zerbrochenen, sowie die innere Zerbrochenheit der Siegenden machen seine Entscheidungen zu vorletzten. Vielleicht ist dies die Erscheinung des Weltlaufs, sofern man ihn auf kurze Sicht überblickt.

Sodann ist der Weltlauf, ebenfalls als wirklich vorgestellt, das Gericht, das jeden Frevel um so sicherer einholt, als es ihm einen weiten Vorsprung ließ. Er stellt, wenn man nur warten kann (man muß oft länger warten als man lebt), die Rangordnung der Wesen in allen Verläufen unerbittlich wieder her. So erscheint vielleicht der Weltlauf, wenn man ihn auf lange Strecken überblickt. In diesem Tempo der Ewigkeit, die Zeit hat, weil sie nicht Zeit ist, schreitet er neben dem andern, leichtfüßigeren Weltlauf her, und macht mit drei Schritten was er mit dreißig – ein leiser Grundbaß mit unheimlich lang ausgehaltenen Noten. Bis am Ende beide Stimmen eine werden in dem unverrückbaren Grundton.

Drittens ist der Weltlauf dasselbe, aber nicht als wirklich vorgestellt, sondern der geforderte Weltlauf des dichterischen Weltbaumeisters, den er als anschauliche Metaphysik dem wirklichen Weltlauf bewußt gegenüberstellt. Eine Art Mysterienspiel in aufgeklärter Zeit. Dergestalt beherrscht er die Braut von Messina.

Daß Schillers Weltverläufe nicht monophon, sondern eine geistreiche Fuge aus diesen drei Stimmen sind, ist kein Vorwurf. Sein Schicksal behält das Unentwirrbare, das alles geschichtliche Leben hat: so anlockend, so verstrickend, so rächend wie die Tat selber-

In zweierlei Gestalt geht der handelnde Mensch über Schillers tragische Bühne: in einer cäsarischen und in einer Christus-ähnlichen. Die cäsarische ist, nach dem Sinn Schillers, erfolgreich, ja gebieterisch in der Welt, aber der Idee abtrünnig. Die andere siegt als Symbol, indem sie leidend untergeht.

Wallenstein sagt zu Terzky: »Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle Zum Besten habe? Kennst du mich so gut? Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes Dir aufgetan.« Worauf Terzky: »So hast du stets Dein Spiel mit uns getrieben!« In solchen Momenten erinnert Wallenstein an einen Schauspieler. Freilich ist der Begriff Schauspieler für das hier Gemeinte fast zu leicht. Zum Handeln gehört auch die Berechnung des Scheins, des Wirkens auf andere im Sinne falscher und wahrer, flacher und tiefer Deutung. Wie weit dies Scheinen sich vom Wesen entfernen will, dafür läßt das Leben des Handelnden einen schier unendlichen Spielraum. Schwer ist die Grenze zu ziehen, von wo ab diese Entfernung schädlich wird für den Erfolg des Handelnden, bedenklich wird für sein inneres Recht. Über beide Grenzen hat Schiller tief nachgedacht. Jedenfalls regiert über die Spieler dieser Art ein furchtbarer Ernst, denn ihr Spiel ist kein Scheinenwollen, sondern ein Scheinenmüssen. Durch Wallenstein kommt ein Zug des Falschen in die Miene des handelnden Menschen. Es hat Schiller gereizt, dies Falschwerdenmüssen als ein Schicksal seiner Tatmenschen vereinzelt und vergrößert herauszustellen in einem bezeichnenden Exempel der Geschichte. Begreiflich, daß es nicht in Goethe lag, den Demetriusplan seines verewigten Freundes auszuführen! Der Übergang des Jünglings zum Mann hat hier eine wahrhaft schauerliche Form; der Jüngling handelt in gutem Glauben, der Mann ohne diesen. Drei Hauptbegebenheiten hat, geistig betrachtet, diese Fabel. Sie zu erfassen, sind wir auf Pläne und Skizzen angewiesen, die ohnehin mehr von der inneren Absicht des Dichters erraten lassen als ein fertiges Drama, und hier der Zeit seiner reifsten Bewußtheit angehören. Wie der Mensch, der handeln soll,

in seine Tat hineingestoßen wird, ist der erste Abschnitt des Geschehens. Daß die Tat zu ihm kommt und ihm seinen Charakter anerschafft, sagt dieser Satz: »Er ist nichts, eh er das Höchste wird.« Demetrius im Gefängnis den Tod erwartend erfährt die vermeinte zaristische Abkunft. Die Berufung zur Tat erscheint hier so bedenklich, wie sie in der Jungfrau von Orléans großartig erscheint. Wie ist der Mensch dem Wesen entrückt, dem Schein zugeeignet, wenn er aus etwas Unbenanntem sogleich etwas wird, das den höchsten Namen trägt, und all dies nur durch das, was man von ihm glaubt! Schiller hätte in dieser Dichtung den überlegenen Scharfsinn seiner Seelenkunde entfaltet, um den Schein als Dämon der Geschichte vielgestaltig und vielgebärdig durch sein Spiel gehen zu lassen! »Man sieht die schnelle Wirkung des Fürstseins auf seinen Charakter.« Was von ihm geglaubt wird, ist die eine Macht. Was er von sich glaubt, die andere. Beides zusammen wirkt den Weltlauf. Schiller erfindet das Äußerste, um dem erstaunlichen Hazardspiel einen gleich erstaunlichen Hazardeur als Unternehmer beizugeben. Er bezeichnet in Notizen »das Zwitterartige seiner Person, daß er, ein Mönch erzogen, und doch von ritterlicher Natur ist, daß er selbst an den Gelehrten von der einen Seite, von der andern an den Aventurier anstreift, kurz das Barocke, Rätselhafte, Wunderbare seines Wesens.« So durchgreifend, wie ihn das verwandelt, wofür er sich hält und gehalten wird, verwandelt Marfa, die vermeinte Mutter des vermeinten Demetrius, ihr neuer Lebenssinn. Eine geistreich erfundene Variante zu jener ersten Berufung: »Sie wird nun ganz zur Zarin, und diese vorher wie versteinerte Natur belebt sich zu einer heftig passionierten Parteiführerin.«

Der zweite Moment ist dieser: der Held erfährt, daß er nicht Demetrius ist. Er muß das begonnene Spiel weiterspielen. Der es ihm sagt, ist derselbe, der den echten Prinzen ermordet hat. Er weiß es also, und er ist der Einzige, der es weiß. Wenn er nicht mehr ist, weiß es nur noch der falsche Demetrius selbst und der wird schweigen können. Demetrius verstummt, dann tut er einige kurze Fragen »hohl und kalt«. Dann tötet er den einzigen Mitwisser. Schiller notiert den Satz: »Ich und die Wahrheit sind geschieden auf ewig.«

Der dritte Abschnitt der Fabel ist das Weiterhandelnmüssen im Bewußtsein der falschen Rolle. Die dafür symbolische Szene ist Demetrius vor Mar-

fa, vielleicht der größte dramatische Gedanke Schillers. Mutter und Sohn erwarten sich, die Mutter im vollen Glauben an die Echtheit dieses Sohns, dieser im Wissen des Trugs. Die Natur, als Ahnung des Wesens, steht gegen den Willen, der den Schein sein heißt. Da geschieht etwas, was zuerst wie eine gewaltsame Erfindung anmutet, um schließlich eine schlagende Überzeugungskraft am Zuschauer zu beweisen; eine Ahnung steigt in Marfa auf, daß dieser Mann nicht ihr Sohn ist. »Ein Unbekanntes tritt zwischen beide, die Natur spricht nicht, sie sind ewig geschieden.« Beide erfassen ihre Lage mit klarer Geistesschärfe. Sie bedarf seiner als des Täuschenden, durch dessen Trug sie allein noch geschichtliche Person ist. Er bedarf ihrer, damit die Legende seiner Rechtmäßigkeit fortgeglaubt werde. In dem Auftritt der wechselseitigen Anerkennung, der sogleich vor dem Volk gespielt werden muß, ist also eine Art von Wahrheit. »Ich fühle wirklich eine Ehrfurcht gegen dich, und das Gefühl, das meine Kniee vor dir beugt, es ist mein Ernst.« In diesem Auftritt liegt eine Ursache zum Untergang des Demetrius. Er wird dann von Verschwörern getötet, weil Marfa nicht das Kreuz auf ihn küßt. Unter verschiedenen Schlüssen überlegt Schiller auch diesen, daß ein neuer Demetrius aufstehe und das alte Spiel von vorn beginne.

Schiller selbst sagt, was er hier behandeln wollte: »Den Effekt des Glaubens an sich selbst und des Glaubens Anderer.« Er verwandelt sich so miasmisch-poetisch in den Dämon des geschichtlichen Scheins, daß er mit dem Zuschauer zu spielen denkt, wie Demetrius mit der Welt. Er schwankt zwischen zwei Möglichkeiten: daß im Augenblick der Berufung der Zuschauer vollkommen an den Demetrius glaube, oder daß der Unglaube der Zuschauer durch den Glauben des Demetrius an sich wissentlich fortgerissen werde. über den Zusammenhang von Gewissen und Weltlauf wird er in diesem Stück schlüssig. Er bedarf kaum der metaphysischen Erklärung, daß der Unglaube des Handelnden an sich selbst sich im Weltlauf strafe. Die psychologische Erklärung genügt. Einmal verändert der Unglaube des Handelnden an sich tatsächlich das Handeln, da es aus einer Unsicherheit des Gemütes hervorgehend, übermäßig und in der Gebärde gewaltsam wird. »Sein böses Gewissen zeigt sich gleich darin, das er mehr exigiert, daß er despotischer handelt.« Zum Zweiten ist der Glaube des Handelnden an

sich eine auf die andern zuströmende Kraft, eine Macht der Seele, die zur Gefolgschaft zwingt. Schwächt sich dieser Glaube, so schwächt sich auch die Ausstrahlung. Der Unglaube des Handelnden an sich selbst wird zum Unglauben der andern an ihn, also auf dem natürlichsten Wege der Welt zum Mißerfolg.

Geschichte ist nicht der Stoff, sondern die Gesinnung dieser Dramen. Jeder geschichtliche Stoff ist nur ein Beispiel, ein Fall, in dem die Geschichte selbst anschaulich wird. Schiller sieht sie mit dem Auge des geborenen Tragicers: als den Leidensweg der Idee über die Erde. Die Idee muß sich in Tat verwirklichen, obschon sie mit ihr unversöhnlich entzweit ist. Das ist das tragische Urbeispiel, das in immer neuen Beispielen erscheint. Die Passion der Idee kann sein, daß sie verfälscht wird, oder daß ihr Träger für die Welt vernichtet wird. Die Erde selbst, als der Schauplatz der Geschichte ist die erste tragische Bühne, und Schillers Gefühl vor ihr ist Schauer.

Andere, strahlende Augenblicke der Geschichte deutet Schiller als Wunder. Gewirkt werden sie von den Engeln der Geschichte, die sich von der Magie der Erdkräfte loskaufen durch die Reinheit des Selbstopfers. Das Geschichtswunder in Schillers Drama ist keine dichterische Ausschmückung, sondern wird von ihm ebenso lebendig geglaubt, wie das Leiden der Idee. Ungeachtet der Änderungen, die Schiller am tatsächlichen Verlauf vornahm, ist es sehr möglich, daß er das Mädchen von Orleans als geschichtliche Erscheinung zutreffend gedeutet hat. Die völkerweckende Kraft eines großen Untergangs blitzt schon in den früheren Dramen auf. Zwar siegt im Don Carlos die Gegenverschwörung noch einmal über die geopfertten Freunde »auf einen Abend«. Aber Schiller rechnet mit dem geschichtlichen Wissen des Zuschauers. Die Freunde sind Vorläufer. Das von ihnen Gemeinte wird kommen müssen, denn es ist ja gekommen. Man könnte fragen, wie weit Schiller das dramatische Handeln in die Seele des Zuschauers verlegt, oder in dieser fortsetzt – und wie weit er den Zuschauer gelegentlich auf die Bühne stellt. Max ist das Vollkommene in der Gebärde des Todes. Es wird Vermächtnis, winkt im Scheiden. Der Vollstrecker des Vermächtnisses ist vielleicht das verwandelte Gemüt der Zuschauer.

Die Jungfrau von Orleans ist auf doppelte Art dichterisch bewältigt: einerseits als Legende, andererseits als Seelenstudie. Manche Verse und ganze Szenen sind die Schau eines einfachen vom Wunder erbauten Gemüts, andere haben die Reife des geschichtlichen Wissens um Vorgänge, die, ob ein Einzelner oder ein Volk von ihnen betroffen wird, unter Ausnahmegesetzen stehen. Am meisten von innen gesehen ist die Versuchung. Eine psychologische Darstellung, trotz des Pathos einer klassisch-romantischen Form, durchgeführt freilich mit einer barocken vogoethischen Psychologie. Die gestellte Frage ist: wie lebt das Göttliche sein Leben in einem menschlichen Leib? An Wesen geschlechtslos, hat es das Los, Liebe zu erregen und zuletzt sie auch zu fühlen. Wiederum erlebt der Träger der Idee das höchste menschliche Gefühl als Verrat. Das Gefühl ist der Feind: die dramatische Anschaulichkeit dieser allgemeinsten Feindschaft ist es, daß die Jungfrau gerade ihren Feind lieben muß, den lieben muß, den sie töten soll. Das ist tragisch-bündig. Mit Bedacht ist die Versuchung derart in den Anfängen gebändigt, daß das Gelübde kaum in Gedanken gebrochen scheint. Die Versuchung soll nichts in sich sein, sondern über sich hinausdeuten auf das Mißverhältnis von Idee und Menschheit überhaupt. Und war die erste Aufgabe: die Ankunft des Göttlichen in einem dumpfen, einfachen Gemüt, das lichte, legendäre Gegenstück der Demetrius-Berufung, mehr aus der Ferne und sinnbildlich behandelt worden, so behandelt Schiller die Versuchung mit so strenger Innerlichkeit, daß sich alles in Lyrik verwandelt und wir Schiller in eigener Sache sprechen hören.

Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen.

So die Jungfrau; aber mit ganz ähnlichen Tönen klagt Schiller selbst den Widerspruch der übermenschlichen Sendung mit dem menschlich wünschenden Herzen.

Das Wunder ist gewirkt. Gott hat in der Gestalt eines einfachen Mädchens ein entmutigtes Heer zur äußersten Leistung ermächtigt. Der Übergang einer geistigen Kraft in Tausende – welche Thema für Schiller! Und

wieder fesselt ihn die Frage: Wie verändert das wankende innere Bewußtsein den Weltlauf? Gemäß der andern Natur dieses Helden zwar zum scheinbaren Mißlingen der Tat, aber zugleich zur inneren Wiederherstellung des Tuenden und schließlich zum irdischen und geistigen Sieg. In der heiligen Strenge ihrer Gewissensnot läßt sie sich verstoßen und verfluchen. Ihr Siegeszug, der als Schicksal des Reinsten schon fast ein Unreines war, wird unterbrochen. Die Idee hat sich an ihr, für das Ungeziemende jeder Verkörperung, gerächt. Nun beginnt ihre zweite, geistigere Bahn, auf der sie durch Tod siegt, in magischer, unzerstörbarer, der Idee gemäßer Fortwirkung.

Kein Widerspruch zu der Einsamkeit des Handelnden ist die Gemeinschaft der Schwörenden, in die er bisweilen gestellt ist. Sie ist eine Denkform Schillers. Seiner Jugend vielleicht gemäßer als seiner Reife, doch auch dieser nicht entfremdet. Sie findet sich da zum Handelnden, wo die Idee in unmittelbarem Aufruhr gegen das Bestehende verwirklicht werden soll. Sie ist Vorwegnahme der Welt, ungeduldig, esoterisch, und wird Schiller in dem Augenblick entbehrlich, wo ihn das Schicksal der Idee nicht mehr nur an einem geistigen Wendepunkt der Geschichte, sondern als Geschichte überhaupt erscheint.

Zur Idee des Handelns gehört die Verschwörung, sofern dieser Idee eine gedachte und geforderte Gemeinschaft der ihr gewidmeten Geister untersteht, und diese gedachte Gemeinschaft ihr Symbol in einer wirklichen Gemeinschaft hat. Zugleich ist für die Idee des Handelns die Verschwörung das trübe Medium, durch das sie wirken muß: Symbol des Herabziehenden. Schiller schreibt eine Geschichte der Verschwörungen und Bünde, auch als Dramatiker. Darin ist er unerreicht.

Mit dem Abstand des Dichters, aber doch wie ein Mann, der lang unter solchen Brüderschaften der beiseite Gehenden gelebt hat, und unbegreiflich wissend beschreibt er die Kräfte in einem solchen Bund, das Großartige sowie das Krankhafte, das durch Abschluß entsteht, die Skala der Gefühle von finsterner Verfallenheit an weltliche und göttliche Gerichte, bis hinauf zum Bewußtsein eines heroischen Paares; die Arten der Kameradschaft: solcher die zuviel voneinander wissen um voneinander loszukommen, und solcher,

die sich als Verführte eines noch fernen Jahrhunderts begegnen; die Reinheit der Gemeinschaft als Begriff und die Arten seiner Gefährdung, die Stufen des Angehörigen und der verschiedene Abstand der Mitglieder zur Idee; die Begnadung des reinen, die Anziehungskraft des bedenklichen Führers.

Die Verschwörung ist ein verweltlichter Orden. Der Orden ist eine heilige Verschwörung. Der Bund ersetzt die Natur. Der Einzelne bezieht seine Kräftezufuhr nicht aus dem natürlichen, sippchaftlichen, geschlechtlichen, kosmischen Ausgleich, sondern aus dem künstlichen und gesteigerten der Bünde und ihren Begeisterungen und Leidenschaften. Schillers Urverwandtschaft mit dem Geist solcher Bündnisse wäre auch da, wo ihre Darstellung unterlassen ist, zu ahnen, in seinen Frauengestalten. Wo sie irgend gelungen sind, widersprechen sie entschieden dem, was Schiller in Lyrik und Prosa über Würde der Frauen aussagt. Es sind Überfrauen, verwegene, ehrgeizige Männinnen, oder geschlechtslose höhere Naturen: die Jungfrau, Elisabeth, Gräfin Terzky, Marina.

Die Räuber erzählen die Rache des enttäuschten Idealisten, den Fluch der Mittel, die Verfallenheit an die Mithandelnden, die unentrinnbare Bindengewalt des hingebenen Blutes, die Selbsterkenntnis und Selbstanklage des Nihilismus, die Begegnung des überheblichen Weltzuchtmeisters mit dem angetasteten Gesetz als Begegnung des Sohnes mit dem Vater, und zuletzt die selbstverhängte Sühne für die Verwechslung von Gesellschaft und Idee, von Mensch und Gott, von Privatrache und jüngstem Gericht. Die Gemeinschaft ist hier ein Gleichnis für die vielfache Verflochtenheit des Handelnden durch Tat.

Dann gewinnt sie dem Dichter, der sich dem Gesetzlichen nähert, einen umgekehrten Sinn. Im Tell zielt die Verschwörung nicht auf den Sieg des Neuen gegen das Hergebrachte, sondern auf Wiederkehr gediegener Urverhältnisse an Stelle eines schlechten Neuen.

Der reine Begriff des Bundes, wie er von keinen Zufällen seiner Entwicklung bedingt, unveräußerlich in Schillers Wesen ruht, als das Pfand dieser Seele, ist uns überliefert in dem Bruchstück: die Malteser. Vielleicht kann uns Schiller als Kraft nie vollständig in der Figur eines einzelnen Menschen dichterisch entgegentreten. Ihm ist wesentlich ein Bezogensein, das in

seiner Reinheit nur durch einen Plural ausgedrückt werden kann. Der Bund der Unzufriedenen genügt ihm längst nicht mehr. Es bedarf eines Besitzes und einer Sendung, um sich so geschlossen gegen die Welt zu stellen. Schiller fragt den Verschwörer: »Was ist dir heilig?«

Das treffendste, das innerste Gleichnis seines Wesens ist der Orden. »Die Tugend, welche in dem Stücke gelehrt wird, ist nicht die allgemein menschliche oder das rein Moralische, sondern die zum Moralischen hinaufgeläuterte spezifische Ordenstugend.« Wir erraten die Tugendlehre eines, der die Welt verwandeln will.

Man hört auf, Person zu sein. Gelübde, Gehorsam, Opfer, rückhaltloser Einsatz, die Demut, sogar Demütigung niedriger Dienste, kein Fragen warum? Ehrfurcht vor dem Ordenshaupt, so wie sie nicht aus persönlichem Verhältnis, sondern aus der Körperschaft hervorgeht, und vollkommener Verzicht: das sind in diesem Kreise die beharrenden Formen des Seins. Wenn sie zugleich vom freiesten Willen gewollt sind und ihnen in der Person des Oberhauptes eine »schöne Natur« begegnet, so ist das Wunder möglich. Schiller berechnet die im Orden wirksamen Kräfte nicht als Produkte, sondern als Potenzen. Dies Fragment ist ein politisches Mysterium. »Chevaliers erscheinen als eine höhere Menschenart unter der übrigen Welt, weil sie künstliche Naturen sind und durch ihre Gelübde sich ausgeschlossen. Wer sich entschließen kann weniger zu bedürfen, sich selbst weniger nachzugeben, sich mehr zu versagen und mehr aufzulegen, der ist mehr als ein gewöhnlicher Mensch. In den Stamm schießt der Saft, der sich sonst in den Zweigen erschöpft, und der Mensch kann zum Heroen und Halbgott werden, wenn er gewissen Menschlichkeiten abstirbt.«

Der geistige Vorgang gliedert sich in drei Stufen: die Verderbnis des Ordens, die Reform, seine Unüberwindlichkeit durch das Selbstopfer der reinsten Gestalt. Das zweite wird bewirkt durch den Großmeister La Valette »ein schöner Charakter im Fall, das Unerträgliche zu tun«. Das dritte wird bewirkt durch den achtzehnjährigen Jüngling Saint Preux. Das zweite durch eine Handlung der Weisheit, das dritte durch eine Handlung des Göttlichen in Jugendgestalt. Beides bedingt sich wie die Idee und ihr sinnliches Sub-

strat, und hängt im Drama so zusammen, daß Saint Preux, ohne daß die Ritter es wissen, der Sohn des Großmeisters ist.

Die Lage der Gefühle ist sehr hoch gedacht. Denn unter den Widerkräften ist manches, das sonst zum Höchsten gerechnet wird. Vaterliebe und Menschenliebe in La Valette, vor allem die Liebe eines Ritters, der zurückbleiben soll, zu Saint Preux, der sich unter denen befindet, die der Großmeister im Fort St. Elmo aufzuopfern denkt. Diese Leidenschaft, die höchste die Schiller kennt, wird mit dem Makel eines verzeihlichen Aufruhrs behaftet, und bezeichnet, durch den Rang des Opfers, den Rang des Gedankens, dem geopfert wird. Dieser Gedanke ist im Grunde die unbedingte Verwirklichung des Ordensgeistes. Aber er spricht sich aus in einer dem gemeinen Verstand unfaßlichen Forderung. La Valette will dies Fort unter Aufopferung der Verteidiger möglichst lang gegen die Übermacht gehalten wissen, damit indessen die Ersatzflotte komme, die Kräfte des Feindes gebunden seien, ihnen ein höchster Begriff christlicher Tapferkeit beigebracht werde. Der Orden, der dafür nicht nur vollkommenen Gehorsam leisten mußte, sondern das Geforderte in reinsten Freiwilligkeit überbieten, ist verderbt. La Valette macht sich verhaßt, denn niemand weiß, daß er seinen eigenen Sohn aufopfert. Es bildet sich eine Verschwörung gegen ihn. Er steht den einzelnen Aufgewiegelten gegenüber. Crequi, der Freund des St. Preux, läßt sich zu offener Auflehnung hinreißen. Es entsteht die Lage, daß er eine vielleicht anfechtbare Neigung zu dem selben Jüngling heftig bekennt, zu dem der Meister seine väterliche Neigung nur wortlos hegen darf. La Valette vergibt den Frevel leicht. Wie könnte ihn Liebe zu dem verletzen, der ihm selbst das Liebste ist. Dieser jüngste Ritter offenbart ihm den geplanten Verrat. Als der Großmeister allen Vorstellungen gegenüber festbleibt, lehnen sich die Ritter auf und werfen ihm vor, sein Eigensinn vernichte den Orden. Er sagt: der Orden ist vernichtet durch Insubordination. Er entfernt sich. Nach einer Frist, in der die Ritter ihrer Bestürzung überlassen bleiben, »kommen die ganz alten Ritter in weißen Haaren, es kommen die ganz jungen Ritter, die noch halbe Knaben sind, und alle sind bewaffnet; endlich kommt der Chor in seiner geistlichen Tracht, mit Speeren bewaffnet.« Der Großmeister hat, indem er richtig die bindende Wirkung eines so maßlosen Vertrauens

berechnete, einen seiner Gegner als Nachfolger bezeichnet, verbietet jetzt den aufrührerischen Rittern die vorher befohlene Verteidigung des Forts, um sich selbst mit den Greisen und Knaben diesem Unternehmen tödlichen Ausgangs zu widmen. Die Strafbaren demütigen sich aufs tiefste, bis La Vallette sie der Aufopferung wieder für wert befindet. »Schöne Stunde des Ordens, die an seinen Ursprung erinnert. Totalität der Geschichte des Ordens, werdend, blühend, verfallend. Einsegnung und Abschied der Todesopfer.« Hier, nicht in der Braut von Messina, hat Schiller den echten Ansatz der Chorlyrik gefunden: Empfindung und Betrachtung eines gesteigerten Lebens, aus der Gegenwart des Göttlichen den Männern gleichen Geistes. Der Augenblick der noch nicht vom Stoff gekränkten Idee, der unwiederholbare Augenblick der Stiftung, wiederholt sich dennoch. Dies ist das Werk eines höchsten Menschen, der sich läuterte ohne irgendein Leben in sich zu erstickern, und der die Befehle der Gottheit mit dem Klang des Herzens sagt. Das Weitere gehört einer noch höheren Stufe des Ereignisses an.

Die Ritter, im Innersten verwandelt, fallen, nach Taten, die jedes Kalkül menschlicher Kräfte aufheben. Wie vorher der Chor tritt jetzt der Botenbericht in sein wahres und altes Recht. Der Leichnam des St. Preux wird aus den Wellen aufgefangen. Die Oberlebenden wissen jetzt, wessen Sohn er ist. Durch seinen Tod wird die vorher in ihm verkörperte Kraft frei und beseelt nun die Ritter, so daß er die Urgestalt ist, der sich die andern zuformen. »Hier an der Leiche ... geloben ihm (dem Großmeister) die Ritter unbedingte Achtung gegen seine Befehle.« Seine persönliche Trauer verwandelt sich in eine allgemeinere, die der Übergang zu einem gerüsteten Ernst ist. Eine Umarmung beschließt das Stück: »Ich habe hundert Söhne; ich soll keinem näher angehören.« Den Eindruck, den er hervorrufen will, und das Gesetz dieses Ablaufs beschreibt Schiller so: »Der Kampf geht eigentlich erst an, wenn das Stück aus ist, aber da die Kraft des Ordens als unbedingt und unendlich dasteht, so ist er für den Zuschauer so gut als entschieden. Ein großes Opfer, der Tod einer auserlesenen Schar, erkaufte ihn, ebenso war der persische Krieg so gut als geendigt durch den Tod des Leonidas.«

Das Rätsel, woher Schiller die tiefe Einsicht in Wesen und Zustand des handelnden Menschen schöpft, und kraft welcher Ähnlichkeit er dessen innere Entscheidungen beinahe wie ein eigenes Geschick durchlebt, löst sich zu einem Teil in den kunsterzieherischen Schriften auf. So wie er die Kunst auf das Leben bezieht, erscheint er als ein Bruder des handelnden Menschen. An das Jahr 1789 als an den gescheiterten Versuch, den physischen Staat durch den Vernunftstaat zu ersetzen, knüpft er unmittelbar seine Gedanken über die Sendung des Künstlers, der die Zeit eines langen Übergangs beherrschen wird.

Zeitgenössische und frühere Denker haben nach dem Wesen des Schönen gefragt. Bei aller Lust am Allgemeinen, uneingeschränkt Gültigen geht Schillers Fragen durchweg vom Zeitpunkt aus. Wodurch kann der Mensch, so wie er heute beschaffen ist, in seiner Tiefe verändert werden? Als Wirken der fragt er, und als Seelenforscher antwortet er sich selbst: durch das Schöne! Den Weltverbesserern wird gesagt: Vor den Befehlen der Wahrheit und des Gewissens kann und darf der Mensch sich nie mit sich selbst versöhnen. Versöhnen soll er sich jedoch. Denn was ist er heute? Der mit sich selbst Entzweite! Die Kunst ist das Gute mit Charme. Eh der Mensch gebessert wird, muß er bezaubert werden.

Diese überraschende Antwort holt ihre Berechtigung aus der Gegenwart. Mit großem Scharfsinn hat Schiller, als er die Aufgabe der Kunst festlegte, die Frage nach der Modernität gestellt. Der Mensch steht schlecht mit sich selbst. Die großen Fortschritte des Kulturbewußtseins sind damit erkauft, daß das Verhältnis des Geistigen und des Natürlichen im Menschen falsch geworden ist. Nur die Kunst bringt dies ins Reine. Das Mittel muß nach der Krankheit gewählt werden. Für die Krankheit »Modernität« hat kein religiöses oder metaphysisches System der Erde, hat nur die Kunst das notwendige Heilmittel. Etwas geheimnisvoll Neues und Uraltes kann sie allein in ihm herstellen: die Einheit des Menschen mit sich selbst auf einer höheren Stufe.

Wenn heute mit ganz andern Mitteln der Seelenkunde, aber mit gleicher Leidenschaft und mit einer noch deutlicher therapeutischen Wendung die Notwendigkeit der Kunst für den Menschen erwogen wird, kehrt man,

ohne es zu wissen, zu Schiller zurück, der zu allererst einmal richtig gefragt hat, geradezu erleuchtend richtig. Und auch die Antwort fällt vielleicht nicht gar zu verschieden aus, sobald man sich, des Abstandes der damaligen und der heutigen Begriffssprache bewußt, Mühe gibt, das Veralten der Zeichen von der Unverwelklichkeit des Sinnes zu unterscheiden.

Ein anderes ist die Wirkung der Kunst auf den Menschen, ein anderes die Lebensdeutung, die sie gibt. In dieser ist Schiller, der dort die Aussöhnung des Menschen mit sich selbst lehrt, tragisch-unversöhnlich. Zwei Welten zerreißen den Menschen, sobald er handelt, mit ihrem Anspruch, so daß die Tragik des Menschseins hier als Tragik des Handelnmüssens erscheint. Beabsichtigt oder unbeabsichtigt sind Schillers Dramen die Exempel einer Metaphysik, die, weder antik noch auch durchaus christlich, sondern trotz aller geschichtlichen Anknüpfungen sein eigenes Welterlebnis, an Uner-schrockenheit der Forderung keiner Religion nachgibt. Gedichte über den Handelnden, moraliter et metaphysice – ein Blick mehr der Meduse, als der Muse! Wunderbar sind in diesem Dichter die Anlagen gemischt. Man könnte glauben, sein Dichten wäre ihm der erlösende Ausweg aus dem Widerstreit einer metaphysischen und einer handelnden Kraft. So wird es möglich, daß der Gegenspieler des Dichters, daß der Held den Augenblick, den der Dichter beschreibt, erleben muß.

Ist dieser Schiller etwa geringer als jener weltschmerzliche Sänger der Ideale? Dieser Schiller, der im Zwielflicht des kämpfenden Zwischenreiches von Idee und Weltstoff heimisch, um die Unentrinnbarkeit des Frevels weiß, und wieder tragisch rein das Unbedingt gegen die Geschichte sichert? Vielleicht trägt er, härter, vollständiger wie er ist, die Jugend weiter, als der Schiller der erblassenden Legende. Denn er ist mit dabei, wo immer die Welt durch den Geist verwandelt wird, nicht er selbst, aber die Flamme, die in ihm war.

