

FERDINAND LION

GEHEIMNIS
DES KUNSTWERKS



DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT
STUTTGART BERLIN

1932

Einband und Schutzumschlag von Erika Hansen

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
Copyright 1932 by Deutsche Verlags-Anstalt in Stuttgart
Druck der Deutschen Verlags-Anstalt in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach in Salach, Württemberg

HUGO JACOBI

INHALT

Lebensfülle des Kunstwerks	9
Das Eidolon	9
Vielheit der Eidola	10
Form und Stoff	11
Lebensfülle des Kunstwerks	12
Raum-, Zeit- und Milieuschichten im Kunstwerk	18
Das Kunstwerk als Gewebe	26
Bildung der Gewebe	32
Beispiele für die Gewebe	42
Dante, Hölle, Gesang V	42
Goethes Iphigenie	47
Fragment über die Romantik.....	51
Gewebe in Thomas Manns Buddenbrooks	55
Gide: Die Falschmünzer	61
Doebelin, Berlin-Alexanderplatz (Skizze)	68
Verhältnis der Sprache zum Gewebe.....	71
Kleistische Sprache	74
Entstehung der Gestalten	79
König Lear	79
Hamlet.....	82
Figaro	85
Faust (in Teil I) und Mephistopheles	86
Madame Bovary	89
Fragment über die Stile.....	93
Die Variationen	102
Prinzip der Variationen	102
Variation als Folge des Gewebes	102
Variationen durch Polykausalität	104
Die quantitative Variation	105
Die Rhythmen	106

Die Abspaltung	107
Die kontradiktorische Variation	109
Die Plus- und Minusvariationen	109
Variation als Brücke	110
Mehrere Variationsschichten übereinander	110
Metamorphosen im Kunstwerk	116
Donatello: David	117
Die schöpferische Metamorphose	120
Exkurs über Musik	127
Geheimnisse des Künstlers	133
Die Raumschichtung im Künstler	133
Die Zeitschichten im Künstler	136
Widersprüche im Künstler	140
Das Gewebe der Erlebnisse	145
Nachtrag zu den Geheimnissen des Künstlers	150
Simultane Kunstgewerbe	158
Abfolge der Kunstwerke (Kunstgeschichte)	162
Allgemeine Struktur der Abfolge	169

LEBENSFÜLLE DES KUNSTWERKS

Das Eidolon

Ein Phänomen tritt nie in seiner ganzen Daseinsbreite im Kunstwerk auf, sondern in einer Abkürzung: als Eidolon. Von einer Frühlingsmondnacht wird in einem Bild oder auf einem Bild nicht die vielstündige Dauer und ihre Übergänge zur Morgen- und Abenddämmerung und die Einwirkungen nach allen Seiten und alle ihre Düfte, Geräusche, Tönungen wiedergegeben, sondern aus dieser Gesamtheit werden einzelne Züge ausgewählt. Es ist eine Reduktion der Mondnacht; ein oder mehrere Zeichen sind als Stellvertreter des Ganzen da. Ebenso wenn eine Philosophie in einem Kunstwerk auftritt, findet nicht ihr ganzes System darin Platz. Eine hellenische Statue, die von Plato beeinflusst ist, enthält nicht ganz Plato: es fehlt die Dialogform, die Ironie, die ihm eingewobene pythagoräische Zahlenlehre, die Lehre von der Seele und ihrer Unsterblichkeit, die Beziehung zu den Mythen. Nur ein Bruchteil, nur ein Fragment des Plato ist in jener Statue, nämlich seine Idee des Schönen. Das gleiche gilt bei der Verwendung eines Kunstwerkes: wenn in Tiecks Theaterstücken Shakespeare vorkommt, so ist es nicht ein ganzer Shakespeare, nicht seine wilde Bewegtheit, nicht seine Mischung von Volk und Hof, von Italien und England, von Roheit und Überzartheit, nicht seine gewalttätigen Helden, nicht seine Zusammenhänge mit den Mysterienspielen und den

Moralitäten sowie mit dem humanistischen Drama, nicht seine Sprache von dunkel-prächtiger Lebensfreude, nicht seine Erkenntnis, daß Wollust und Macht die Grundtriebe der Welt seien, nicht seine Benützung des Machiavell für die Darstellung des Bösen, nicht sein wirklicher Glaube an Hexen, Totengeister, Elfen. Alle diese Teile Shakespeares verschwinden, dagegen, wie eine Insel von einem untergegangenen Kontinent, bleibt von ihm bei Tieck das schwebend leichte Spiel mit der Welt als Schein. Es ist ein Shakespeare-Eidolon.

Vielheit der Eidola

Ein einziges Phänomen würde in seiner ganzen Breite das Kunstwerk anfüllen. Da es durch ein Eidolon vertreten ist, so kann neben diesem ein zweites, ein drittes, ein x-tes erscheinen. Es sind ebensoviele punkthafte Pyramidenspitzen, die sich vereinigen, während die Pyramiden selbst und ihre Basen keinen Platz fänden. Freilich oft überdeckt das eine Eidolon die anderen, so daß scheinbar eine Einheit entsteht. Doch es genügt, die Oberfläche zu durchbrechen, um zur Realität der Vielheit zu gelangen. So ist in Goethes Römischen Elegien der Versfall und die Grazie des Catull, doch darunter ist das einzigartige, dem Catull noch unbekanntes Phänomen einer Wertherschen leidvollen Empfindsamkeit der Liebe, die beruhigt wie in einen Port in den leichteren sinnlichen Genuß landet. Weiter ist in diesen Elegien: Weimar als Hof- und Kleinstadt, doch zugleich auch Rom, und zwar sowohl das moderne, wo sich die Liebeserlebnisse der Elegien abspielen, wie das antike in seiner Größe, welches das andere durch seine Erinnerungen fortwährend überschattet, so

daß beide fast zu einem einzigen Eidolon zusammenwachsen.

Form und Stoff

Die Unterscheidung von Form und Stoff ist eine Fiktion: man betrachtet das Kunstwerk als eine Einheit mit einem einzigen inneren Gehalt und einer einzigen äußeren Hülle. Sobald man aber das Bestehen der Vielheit der Phänomene und ihrer Eidola im Kunstwerk erkennt, ergibt sich, daß es viele Stoffinhalte, also ebensoviel Formen haben muß. Denn ein jedes Eidolon hat wie eine Zelle in einem Zellgewebe ihre eigene Membran. Durch diese zweifellose Vielheit der Formen, die, wenn eine letzte Form das Ganze umschließt, durch sie nicht aufgehoben wird (im Gegenteil, diese letzte definitive ist nur eine unter den vielen), wird überhaupt der ganze Begriff der Form fragwürdig.

Vom Innern des Kunstwerks aus gesehen, nimmt sie soviel Anteil an seinem Leben, daß überhaupt keine Scheidung mehr möglich ist. Sie ist nicht neben oder über dem Stoffinhalt, sondern einer der Inhalte selbst. Sie läßt sich nicht sondern und wie eine äußere ebene Fläche abheben. Denn sie ist wellig und wogend, Teile von ihr dringen tief in die Substanz der anderen Eidola ein, wo sie Wurzel fassen, während Teile des Stoffes in einer fortwährenden Diosmose in die scheinbar unveränderlich abgeschlossene Form aufsteigen, so daß, was an der einen Stelle Form-Oberfläche ist, an einer anderen in die Tiefe des Inhalts sinkt, und umgekehrt. Daher ist es ungenau, wenn man von Goethes Römischen Elegien sagt, sie seien in die Form des Catull eingekleidet. Tatsächlich, sie ent-

halten Eidola Catulls, und zwar nicht nur sein Vergewand, sondern zu Teilen auch das, was unter diesem war: die von Hellas nach Rom übertragene Milde und Lieblichkeit und das spielerisch tändelnde Verhältnis zum Körper und die Beziehung zu einzelnen Göttern, die das gesamte Göttergefolge nach sich ziehen. Dieses Eidolon schwimmt nicht mit einem leichteren spezifischen Gewicht über dem Stoff, sondern bis in sein Innerstes ist das Werthersche Liebesgefühl sinnlich, befriedigt, spielerisch heiter, graziös, also catullhaft-antik geworden. Andererseits bleibt das Wertherische nicht in der Stoffsubstanz allein, sondern es steigt auf und sickert ein in jene Formhülle, so daß Partien der Versform gar nicht mehr catullhaft sind, sondern ganz dem Inhalt angehören.

Lebensfülle des Kunstwerks

Auf ein Eidolon geht magischerweise die Lebenskraft des gesamten Phänomens, das von ihm vertreten wird, über. Es ist wie ein Gesandter, der, so schwächling er persönlich sein mag, die Land- und Seemacht, die wirtschaftliche Kapazität, die Bevölkerungsmasse, den geographischen Raum und die historische Dauer des Staates, der hinter ihm ist, vertritt. Eidolon ist pars pro toto: wenn das Phänomen a e r s f l ist, so kann das Eidolon, obwohl es nur aus a oder, wenn es zusammengesetzt ist, aus a s l besteht, den gesamten Inhalt darstellen. Natürlich gibt es dabei Grade; oft wird die Lebenskapazität des Ganzen erreicht, oft nähert sich das Eidolon ihr nur an, oft sogar wird sie übertroffen.

Betrachten wir Tizians „Madonna der Pesaro“: in der Mitte an der Treppe ragt eine antike Säule, sie übertrifft

alle Menschen des Bildes an Bedeutung; ihrem Vollgewicht gegenüber würde jede Landschaft mit holden Blumen und lieblichem Getier, wie auf den Carpaccio-Bildern, versinken. Denn diese Säule bedeutet mehr als eine Säule, sie ist die Botin der Antike, in deren unendlichem Schatz man wühlen und auswählen kann. Bald wie bei Ghirlandaio tauchte aus dieser versunkenen Welt ein Amorettenfries und ein Zug von Frauen wie auf einem antiken Sarkophag auf, ein anderes Kunstwerk enthielt antike Gottheiten, ein drittes vielleicht nur ein Kapitell und ein Ornament: bei jeder Verbindung mehrerer antiker Teile ergeben sich dazwischen Lücken, Abgründe, die aber nicht empfunden werden, genau wie in einer Racine-Tragödie eine althellenische Sage mit Euripides, der sie in einer viel späteren, aufklärerischen Zeit bearbeitet hat, und mit dem römischen Seneka zu einem Einheitseidolon der Antike verschmolzen ist. Hier im Tizian-Bild ist ihr Eidolon nur eine römische Säule; das, was sie vertritt, erleidet durch diese Einzigkeit keine Einbuße, denn gerade in ihrer fast drohenden Einzigkeit wirkt sie fast mehr als ein ganzer Tempel mit vielen Säulen und Götterstatuen. (Übrigens, Antike ist kein wirkliches, sondern ein imaginäres Phänomen. A posteriori sind in ihr ungeheure Zeiten und Räume als einziger Begriff gedacht, erdacht worden. Jedoch von einem solchen, gleichviel ob eine Realität ihm entspricht, geht die Möglichkeit einer magischen Übertragung aus, so daß ein Kapitell oder eine Amorette oder eine Tirade des Seneka das Ganze, was man sich unter Antike denkt, enthalten kann.) Wie bei einem heiligen Opfermahl ein Teil des Gottes sich in den Gott verwandelt und verschlungen wird, so genügt der Glaube an die Antike, um ihrem geringsten Teil Globalwert zu verleihen. Je deut-

licher, knapper der Gesamtbegriff, um so mehr nimmt auch die Lebenswucht seiner Teile zu. Hinter dieser Säule fühlt man die Scipionen, den von Rom beherrschten orbis terrarum, das Kolosseum, die römischen Götter und das Forum so sehr, daß selbst in einer Epoche wie der heutigen, wo der Glaube an die Antike abgenommen hat, dieses Eidolon noch mit Vollgewalt wirkt. — An sie gelehnt ist die Madonna: von der Rolle, die sie in den byzantinischen Mosaiken als Gottesmutter und Weltbeherrscherin spielte, ist in dieser zarten neuen Formung noch ein Widerschein da, und ebenso von der Ritterstochter und Magd, wie sie im gotischen Frankreich aufgefaßt worden war; zugleich ist sie aber auch wie eine Madonna des Giovanni Bellini der besondere venezianische Frauentypus, schalkhaft und zweideutigen Blicks, doch während sie bei Bellini aus dem Volk und den Bürgerkreisen stammte, ist sie auf dem Tizian-Bild eine Dame des Hochadels mit der vornehmen, dem antiken Leben abgelauchten Haltung und Gebärde geworden. So strömen also in diese Madonna eine gewaltige Weltreligion und die Weltstadt Venedig und die schon vorgezeichnete traditionelle Linie der venezianischen Kunst und der Hochadel zusammen wie vier Ströme, die einen See speisen.

Das Eidolon des Phänomens „Hochadel“, das sich schon in der Madonna als einer ihrer Teile ankündigt, tritt auch direkt und allein auf: links im Vordergrund steigt, vielmehr stürzt ein Zug der Pesaro mit einer erbeuteten Türkenfahne zur Huldigung herauf. Wie machtvoll war dieser Adel! Er vertrat das gesamte Dasein der Stadt, deren ganze Lebensfülle er aufgesogen hatte. Er hatte seine Geschichte, die in byzantinische Zeittiefen hinabreichte und dünkte sich so alt wie das alte Rom, diese venezianischen

Familien führten ihren Stammbaum bis auf die Scipionen zurück, so daß in ihrer Nähe die Wiederauferweckung der antiken Form in der Säule einen besonderen, geradezu politischen Sinn hat. Neben alten geschichtlichen Erinnerungen knüpften sich an ein solches venezianisches Adelsgeschlecht so viel militärische Taten, diplomatische Handlungen, Orient-, See- und Bankgeschäfte, Empfänge und Feste; von alledem kann im Bild natürlich nur ein Bruchteil, eine pars pro toto, gleichsam die Pyramidenspitze erscheinen, aber das einzelne Detail der festlichen Huldigung mit der Türkenfahne enthält nicht nur die Tat des Türkensiegs, sondern global das Dasein der Pesarofamilie und zugleich des venezianischen Hochadels, der ganze Lebensstrom staut sich in dem einen Detail auf, so stark, daß seine Kraft derjenigen, die in der antiken Säule liegt, gleichkommt. — Noch auf andere Weise ist die Adelsfamilie und ihre Klasse vertreten: rechts vorn kniet anbetend ein Pesaro. Während die heraufstürzende Gruppe ungerregelt heftig, fast revolutionär anmutet (auf diese Art waren die Stifter eines Madonnenbildes noch nie dargestellt worden), hat der Betende genau die Kopfhaltung und die gefalteten Hände wie die Adligen auf den historischen Bildern des Gentile Bellini; wie bei der Madonna wird auch an dieser Stelle ein Teil der venezianischen Kunsttradition wirksam, sie paßt besonders zu dem Mitglied einer Gesellschaftsklasse, die alle Gebräuche und Sitten auf konservativste Weise wahrte. — Die venezianische Farbe ist eine Schöpfung der venezianischen Luft, also eine Auswahl aus den unendlichen Nuancen, Schattierungen, Brechungen und Tönungen der Atmosphäre einer nahe am Meer und doch im stehenden Wasser der Lagune gebauten Stadt. Doch ebenso sehr ist diese Farbe

eine Folgeerscheinung der byzantinischen Mosaiken in der Markuskirche, sie ist also die Verkoppelung der Mosaiken und der ihnen eigenen Raumzeittiefe mit der spezifischen Wasseratmosphäre der Stadt. Noch ganz andere Erscheinungen werden mitbestimmend, so der Handel mit Seide und der viele Gebrauch der seltenen Stoffe mit schillernden und glanzvoll verwirrenden Tönen. Auch trug zu dem Farbenphänomen die ganze Raumlage Venedigs bei, welches das Geheimnisvolle, Verschleierte, das massig in sich Versunkene, Dumpfe, das sinnlich Wollüstige des Ostens mit den waghalsigen, zitternden, durchhellten Freiheiten des Westens verband, so daß diese Farbe noch mehr als der Dogenpalast mit seinem arabisch geschlossenen Obergeschoß und der gotisch offenen Wandelhalle ein Gewebe von Osten und Westen darstellt. Dieses Farbenphänomen breitet sich nicht auf ebenmäßige Weise über das ganze Bild aus, sie ist bei der Säule fast gleichgültig, gleitet an ihr ab, am stärksten triumphiert sie im Gewand der Madonna. Übrigens bei einem so zusammengesetzten Gebilde wie diese Farbe vollzieht sich die Magie nicht durchweg auf die gleiche Weise: an einer Stelle mag das Seidige der Farbe zum Ausdruck kommen, so sehr, daß alles, was in dem Phänomen „Seide“ enthalten ist, sich vollkommen entfaltet; an einer anderen Stelle überwiegt die causa der Mosaiken wie eine Oberstimme. — Das Christuskind nimmt an dem adligen Gepränge und selbst an der vornehmen Haltung der Mutter nicht teil, auch das religiöse Phänomen steigt nur wenig in ihm auf. Doch auch es hat mehrere Ursachen: es ist ein venezianisches, lebhaftes Kind, und zugleich ist hinter ihm die Tradition der Giovanni Bellini-Christuskinder, doch zugleich auch eine andere nicht venezianische, sondern florentinische Kunsteinwir-

kung macht sich geltend: es strampelt, es bewegt sich wie ein Donatello-Knabe. Wenn ein Eidolon des Donatello da ist, so bedeutet es nicht nur, daß eine kleine Einzelheit aus dem großen Vorrat, den Donatello darstellt, an dieser Stelle zu finden ist, sondern die Gesamtheit des Donatello-Phänomens, gegipfelt in einer kleinen Bewegung, strömt in dieses Christuskind über. Auch ist es wie die Vorbilder des Donatello ein Amor-Putto und steht mit Recht dicht an der antiken Säule.

RAUM-, ZEIT- UND MILIEUSCHICHTEN IM KUNSTWERK

Ein Kunstwerk ist nicht nur der Ausdruck einer einzelnen Landschaft oder einer bestimmten Epoche. Denn es genügt das Eidolon eines anderen Raums, einer anderen Zeit, um diese eindringen zu lassen. Solche Botschaften und Vertretungen gibt es in ihm so viele, daß Räume und Zeiten sich im Kunstwerk anhäufen und zusammendrängen, wobei noch ein jeder Raum seine eigene Zeitabfolge, eine jede Zeit die in ihr verbundenen Räume mit sich führt.

So liegt den Greko-Bildern der Ursprungsraum des Künstlers, Kreta, zugrunde. Darüber schichtet sich Venedig: wenn auch der Künstler dort nur gelernt hat und durchgewandert ist, so trug er, wie eine Biene den Pollen, das Abbild der Stadt im kleinen mit sich fort, so daß von da ab nicht nur etwa Tintoretto oder Bassano, also ein Moment aus der venezianischen Kunstgeschichte, sondern die ganze Zeitabfolge Venedigs in den Greko-Werken zu wirken anfängt. Gewisse Teile Venedigs, wie die Mosaikbilder von San Marco, die den byzantinischen Raum und seine Zeit etwa des 11. und 12. Jahrhunderts repräsentierten, stimmten mit Kreta, das eine alte byzantinische Provinz gewesen war, inniger überein als Venedig selbst. Sie wurden gleichsam in ihre Heimat zurückgeführt und lebten gestärkt darin wieder auf. Doch zu die-

sem Kreta und zu diesem Venedig (das übrigens durch Tintoretto hindurch das Rom-Florenz Michelangelos mit sich trug), gesellte sich Toledo. Die sich ergebende Schichtung ist in jedem einzelnen Teil eines Greko-Bildes zu verfolgen: die langgezogenen byzantinisch-theologischen Mosaikgestalten sind mit der gigantischen, virtuosen und willkürlichen Behandlung der Körper aus der Barockzeit verbunden, und diese werden angewandt auf spanische Figuren und auf ihre extatisch religiösen Gefühle.

Anderes Beispiel: Schiller benützt in der Jungfrau von Orléans eine historische Erzählung aus Frankreich. Gegeben sind als Raum das Dorf Saint Rémi in Lothringen und der Hof von Orléans, und die Zeit um 1430. Aber darüber breiten sich die Schillerschen deutschen Regionen aus, Schwaben und Jena-Weimar, und infolge des Kantischen Einflusses Königsberg. Ebenso gesellt sich zu jener Epoche um 1430 die Schillersche Gegenwart, die so stark ist, daß sie nicht nur die Form des Kunstwerks bestimmt, sondern in die historische Substanz selbst eindringt und sie verändert; eine Liebesgeschichte Johannas und Lionels ist eingefügt im Sinn der sentimentalen Rousseau-Epoche; Johanna verwandelt sich in eine Amalie wie in den Räufern, in eine Luise wie in Kabale und Liebe, die Gegenwart überwältigt die vergangene Zeitschicht. Am Schluß findet nicht ein Prozeß und die Verbrennung Johannas auf dem Scheiterhaufen statt. Diese einst wirklichen Vorgänge entsprechen der Gegenwart um 1800 nicht, die das heroisch-romantische Wunder der Befreiung Johannas fordert; es handelt sich nicht um eine willkürliche Einfügung und Ergänzung des Dichters, sondern um eine genaue Wiedergabe der Zeitmischung 1430—1800.

Fortwährend entstehen also Zeitsummen, die sich mit

den historischen nicht decken und beispiellos sind. Sie haben ihren Zusammenhang, ihre eigene Kontinuität. Ganze Epochen werden ausgemerzt: wenn im Götz von Berlichingen der Anfang des 16. Jahrhunderts mit den siebziger Jahren des 18. verbunden ist, wird die Zwischenzeit übersprungen, es ist, als ob jene 170 Jahre ein Zeitwellental bildeten, während die zwei voneinander entfernten Epochen sich wie zwei Wellenberge mit ihren Kämmen berühren. — Ein jedes Kunstwerk hat seine eigene Zeitrechnung.

Fortwährend entstehen auch Raumsummen, die ohne politisches oder wirtschaftliches Vorbild sind. Welche Fülle von Räumen steht hinter einem florentinischen Kunstwerk des Quattrocento! Da ist vor allem Florenz und Toskana selbst. Damit vermischen sich die aus der Antike übernommenen Vorbilder und Kunstbestandteile, sie stellen Rom vor, aber nicht nur die eine Stadt, sondern jene Kapitelle oder Proportionen waren ihrerseits eine Summe aus dem ganzen Bezirk des Mittelmeers gewesen, der sich in Rom nur gegipfelt hatte. Auch Reminiszenzen aus der Gotik, die in Florenz lange geherrscht hatte, wirken mit. Gotik aber war französischer Raum, der sich jetzt mit Florenz und Rom zu einem seltsamen Kunstreich verband. Dazu treten noch, in dem derben Wirklichkeitssinn, Einflüsse aus dem flämischen und burgundischen Bezirk, der nur in wirtschaftlichen Beziehungen zu Florenz stand. — Noch ganz andere Raumwandlungen entstanden, wenn ein solch neues Kunstwerk nach Venedig übertragen wurde, das schon seine eigenen meer- und ostverbundenen Raumkonstellationen hatte. Nun hatte jene Allianz Venedig-Florenz, die politisch nie zustande kam, sich in der Kunst verwirklicht oder der Traum Vene-

digs sich als politischer Nachfolger Roms zu betrachten erfüllte sich, und da es seinerseits auf byzantinischer Grundlage stand und seine Kunst diesen Ursprungsraum nie verlassen hatte, so trafen sich in einem Werk des Tizian noch einmal das west- und oströmische Reich.

Ein Raum, eine Zeit können die Dominante erhalten und die anderen Zeiten und Räume so verdecken, daß eine Einheit zu entstehen scheint. Ebenso überwiegt oft ein Milieu so sehr, daß man versucht ist, das ganze Kunstwerk aus ihm zu deduzieren. Erst bei näherer Betrachtung entdeckt man unter seiner Oberfläche wie bei einem Palimpsest den Einfluß eines zweiten, dritten Milieus, das vielleicht im geheimen sogar das eigentlich bestimmende ist. So besteht bei der Racineschen Tragödie der Anschein, als ob sie nur das Spiegelbild des einen Hofmilieus wäre, während alle gleichzeitigen französischen Lebenskreise gegenüber diesem einen allmächtigen verschwunden wären. Wer aber tiefer in dieser vermeintlichen Hoftragödie schürft, findet jenen kleinen Kreis von Port-Royal, wo Racine seine Bildung empfangen hatte und zu dem er auch in seinen höfischen Jahren die Beziehung weiter aufrecht erhielt: es rieselt unterirdisch das Leben des Milieus von Einsiedlern, protestantisch-jansenistischen Ketzern, Eigenbrötlern, Träumern. Niemand wußte es, Racine selbst vergaß, daß diese stille, ferne, ganz abseitige Welt in seine Hofstücke eingesickert war, ebensowenig ahnten die von Port-Royal, daß gerade ihr Bestes davongetragen wurde. Diese Tragödien sind also unter dem Schein der Einheit die sozial heterogensten Gebilde. Höflinge, Staatsmänner, Könige mit ihren Vertrauten treten auf, es ist der echte Versailler Ton, doch fortwährend verweilen alle in der Betrachtung ihres

Innern, nur Einsiedler vermochten sich derart in ihre Seele zu versenken, in den Sälen und Prunkgemächern ertönen Klänge wie von schluchzenden Nachtigallen. Doch auch der Port-Royalkreis ist aus sich herausgeschleudert, denn was dort an Seelenkenntnissen und Gewissensprüfungen zu moralischen Zwecken geübt wurde, wird im Kunstwerk auf die Liebesleidenschaft, wie sie nur dem Hofkreis angehört, übertragen. Welcher dieser Kreise dominiert, wäre schwer zu entscheiden, es ist ein Versailles und Port-Royal, eigentlich ein Grenzland zwischen beiden.

Ein jeder Lebenskreis hat sein Angebinde von Räumen und Zeiten. Wenn sich also mehrere Lebenskreise mischen, mischen sich auch eo ipso die ihnen zugehörigen Räume und Zeiten. Plötzlich steht im Kunstwerk eine Raum- oder eine Zeitschicht da: woher? warum? wozu? Forscht man den Milieus nach, die ihm zugrunde liegen, so findet sich, daß jene erwartete Raum- oder Zeitschicht einem der Milieus inhärent war, es ist ein schicksalhaft notwendiges Auftreten.

Wie die Summen von Räumen und Zeiten des Kunstwerks nicht ihresgleichen in der Wirklichkeit haben, so entsteht auch aus den vielen Gesellschaftsmilieus, die in ihm verknüpft sind, eine soziologische Summe, die in der gerade bestehenden Gesellschaftsstruktur nie genau auf gleiche, oft wohl auf ähnliche, oft auch überhaupt auf keine Weise vorkommt. Denn infolge ihrer Freiheit vermag die Kunst Klassen und Schichten, die sich kaum berühren, in innigste Verbindung zu bringen. Übergangsmilieus, die in der Wirklichkeit unumgänglich sind, werden von ihr übersprungen. Der Kunstvorgang gleicht dem Abenteurer oder Hochstapler, der den gewöhnlichen

Stufenweg nicht benützt. Oder da solche sprunghafte Vorgänge in einer Revolution vorkommen,“ kommt die Grundlage eines Kunstwerks einer permanenten Revolution gleich. Die eigentliche soziologische Schöpfung im Shakespearschen Werk ist nicht nur die Mischung der einzelnen Sektoren des Hofkreises* und aller ihrer Zeit- und Raumhintergründe, sondern ihre Verbindung mit der unteren englischen Volksschicht. Denn die Mittelklasse wird bei ihm übersprungen. Die Mischung der beiden sozialen Extreme, die in sämtlichen Shakespearschen

* Der englische Hof zur Zeit Shakespeares darf nicht als Einheit aufgefaßt werden, er bestand aus einer Reihe von Schichten, da waren barbarische, kraftvolle Hofleute oder Landlords; dann gab es Teile des Hofes, die noch die französischen-normannischen ritterlichen Sitten pflegten, wie im Hamlet neben dem Prinzen, der von der Wittenberger Universität italienisch-klassisches Wissen mitgebracht hatte, Laertes steht, der nach Frankreich fährt, um sich zu bilden. Weiter gab es solche Zirkel, die dem italienischen Quattrocento entsprachen, sie hatten eine Stärke, einen Willen zur Macht, eine Leidenschaftlichkeit, die in Italien selbst schon überholt waren. Wenn also Shakespeare eine Novelle aus diesem Zeitabschnitt bearbeitete, so fand er das Milieu, das dieser Zeit entsprach, in der Umwelt des eigenen Hofkreises genauer und lebendiger wieder, als es in Italien selbst der Fall gewesen wäre. Ebenso konnte er zu der Staatsphilosophie des Machiavelli ein direkteres Verhältnis haben als seine italienischen Zeitgenossen, denn der englische Renaissancehof hatte vielfach mehr Ähnlichkeit mit einem italienischen Hof etwa um 1450 als um 1600. Dagegen der raffinierte Essexkreis entsprach der italienischen letzten Zeitschicht, nur dort glich man jenen schwermütigen, tatunfähigen, mit Wissen überladenen Erben, wie sie Lorenzo Lotto porträtiert hatte. So war also, wenn Shakespeare auch nur den englischen Hofkreis als Schaffensgrundlage gehabt hätte, die ganze italienische Zeitkurve von 1400 bis 1600 gegeben, die als Einheit empfunden werden konnte, denn Zeiten schmelzen in einer Raumperspektive zusammen.

Werken vorkommt, war nur in einzelnen Fällen wirklichkeitsgegeben, so in Heinrich IV. der Verkehr des Prinzen im Wirtshausmilieu. Gewöhnlich ist sie eine Kunstschöpfung; denn gerade im damaligen England war der Unterschied und die Spannweite zwischen Hof und Volk so groß, daß kaum eine Annäherung oder Berührung zustande kam. Die Verwebung wird erfunden und erzwungen, wie im Sommernachtstraum, wo Handwerker mit höchstem Adel in Kontakt kommen, oder wie im Prolog zur Widerspenstigen Zähmung, wo der Lord den betrunkenen Kesselflicker auf sein Schloß führen läßt. Das untere englische Volk ahnte nichts von der Renaissancebildung und von aller italienischer Lebensform und Haltung; es war nicht im mindesten verflochten mit jenen Räumen und Zeiten, die damit zusammenhingen. Dagegen wurzelte es viel tiefer als jene Oberschicht noch im nordischen Mutter- und Heimatboden. Zeitlich, da es sich wenig verändert hatte, entsprach es dem Mittelalter und sogar der Urzeit. Dort unten glaubte man noch an die Elfen wie im Sommernachtstraum, an Totengeister wie im Hamlet, an Hexen wie in Macbeth. Man spricht eine ganz andere Sprache als die humanistisch gebildete oder die höfisch manierierte, man hat andere Späße, andere Witze, andere Sprüche. Sobald das Volksmilieu auftritt, treten zugleich auch andere Raum- und Zeitschichten auf: so führt uns im Hamlet die Szene der Totengräber nicht nur in ein sozial, sondern auch in ein zeitlich gegensätzliches Milieu; es ist ein Totentanz aus dem 13. Jahrhundert. Oder im Sommernachtstraum sind die Szenen der Adligen südlich athenisch oder richtiger italienisch, voll Pomp, Lebenslust, leidenschaftlicher Liebe, Sorglosigkeit, mit Verwechslungen im Stil der damaligen

italienischen Komödie, sie entsprechen einem Italien-England. Doch sobald die Handwerker auftreten, schlagen Raum und Zeit um: der gleiche Wald, in dem sie sich mit den Adligen treffen, liegt nun nicht mehr im Süden, es ist ein nordisch-englischer Wald, in den die Elfen gehören; ihre Späße, ihre Sprache, ihre ganze Haltung sind echtes Mittelalter. Durch die Verschmelzung der beiden Milieus ergibt sich die neue Raumsomme Italien-England, wie sie in der Realität nie bestanden hat. Eine ebensolche Neuschöpfung war die Shakespearsche Zeitkurve, die in einem ungeheuren Bogen von der Urzeit bis zum 17. Jahrhundert sich wölbt.

DAS KUNSTWERK ALS GEWEBE

Ein Phänomen a ist in der Wirklichkeit mit anderen Phänomenen verbunden, sie bilden zusammen eine bestimmte Reihe a b f r l. Im Kunstwerk dagegen tritt das a getrennt von jenen b f r l auf und es schwebt ein p oder s, die ihrerseits ihre bestimmte Umgebung verloren haben, herbei und läßt sich, nicht irdisch schwerfällig, sondern wie beflügelt, neben a nieder.

Zum Beispiel der Diskuswerfer des Myron gehört auf die Palästra, unter den hellenischen Himmel, mit tausend anderen Spielern, an einem bestimmten Festtag mit Opfern und Lithurgien und mit nachfolgender Empfangsfeier in einer Stadt nach dem Sieg. All dies, was zu ihm gehört und ihn umspült, ist für ihn bei der Statue verloren gegangen, er ist unendlich einsam, ganz auf sich gestellt. Da schwimmt ihm entgegen die platonische Idee des Schönen: auch sie ein Eidolon, gebrochen aus der Krone der platonischen Philosophie, die ihrerseits als ihre natürliche Umgebung die große Tradition der Philosophien des Thales, des Anaxagoras, des Demokrit, des Sokrates um sich, hinter sich hatte; auch hing sie, da sie aus Antithese zu der Skepsis der Sophisten entstanden war, viel näher mit diesen, obwohl sie sie bekämpfte, zusammen als mit einem — Diskuswerfer; zugleich bestand ein Netz von schöpferischen Verbindungen zwischen den platonischen Dialogen und den hellenischen Dramen. Doch

alles versinkt: die platonische Idee des Schönen, allein losgelöst, begegnet dem einsamen Diskuswerfer und verbindet sich nur mit ihm. — Ebenso auf dem Bild der Madonna des Pesaro vermählt sich die venezianische Farbe mit der Madonna und dem Hochadel und der antiken Säule: es ist eine geheimnisvollere Vermählung als die des Dogen mit dem Meer. Oder ebenso läßt sich bei Balzac Rabelais wie an einem fremden Herd nieder: er hat alles, was ihn bedingte, verlassen, denn um ihn war das französische Königstum, er war Mönch und Arzt gewesen, umgeben vom Kloster- und Universitätsmilieu seiner Epoche, sein Werk ist voll mittelalterlicher Farcen, er ist noch dicht an der Zeitschwelle des Mittelalters. Bei Balzac findet sich ein Eidolon dieses Rabelais zauberhaft unter den Kapitalismus der Louis-Philippezeit versetzt.

Ein jedes Phänomen wird also getrennt von seiner ursprünglichen Umgebung. Gerade durch sie, in die es gebettet war, war es auch gefesselt. Der Schritt, der Bewegungsrhythmus war wie innerhalb einer Prozession gebündelt. Selbst das Wachstum war genötigt, sich auf das der umgebenden und begleitenden Erscheinungen abzustimmen. Ganz anders ist das gleiche Phänomen im Kunstwerk, wo es nicht mehr durch die gewohnte, geheiligte Umgebung geschützt wird. Früher, selbst wenn es bewegt und heftig ist, war es immer in einem statischen Zustand, verglichen mit der Dynamik, die sich aus der neuen Freiheit ergibt. Nun überstürzt es sich; nun kann es ganz dem Trieb der eigenen Natur, die durch die Umgebung noch gehemmt war, folgen. Das Phänomen stellt sich im Kunstwerk in einem Urzustand dar, als ob es, vor aller Weltordnung, noch in den Händen des Schöpfers

wäre. Welche selbstherrliche Macht erhält jene nur eine Sekunde dauernde Bewegung des Diskuswerfers, die nicht nur wie unter einer Zeitlupe verlangsamt, sondern überhaupt still und ferngehalten wird von allen vorhergehenden und folgenden Bewegungen, in deren Gehäuse sie wohnte! Ebenso die antike Säule auf dem Bild der Madonna des Pesaro oder die drei Einheiten in der Racine-tragödie oder die Form des Catull in einer römischen Elegie Goethes: sie sind nicht mehr dort, wo sie hingehörten und geborgen waren. Ihr Schicksal wechselt plötzlich: sie sind wie Schiffbrüchige oder Verbannte, die aus ihrer Gemeinschaft herausgerissen sind, es beginnt für sie ein neues, freieres, doch auch gefahrvolleres Leben. Vielleicht steigen sie durch die notwendige Kraftanspannung, auf die sie in der heimatlichen Ruhe nicht angewiesen waren, empor. Die Phänomene im Kunstwerk können ein Maximum erreichen. Doch auch die andere Chance ist gegeben, daß die Phänomene hinsiechen und verkümmern bis zu einem unerwarteten Minimum. Die zwei Extreme können sogar im gleichen Phänomen zugleich vorkommen. Denn eines seiner Teile kann sich wie eine Geschwulst aufbauschen, während ein anderer Teil nahezu verschwindet.

Ein Kunstwerk ist einmalig. Wohl mag ein einzelnes Paar seiner Phänomene auf genaue oder fast genau gleiche Weise in der Wirklichkeit vorkommen. Jedoch ließe sich annehmen, daß ein gesamtes, unendlich verzweigtes und allumfassendes Gewebe sich wiederholen könnte, wie bei der Madonna der Pesaro dasjenige der antiken Säule und der venezianischen Farbe und des Hochadels und des Donatello-Einflusses im Kind und der mittelalterlich traditionellen Stellung des Knienden? Es genügt,

daß ein einziger Gewebteil oder sogar ein Teil des Gewebteiles wechselt, um alle Proportionen, die Ordnung, die Maasse, auf die es gerade ankommt, zu verändern. Natürlich läßt sich, wenn das eine Mal $a r q f l$, das andere Mal $a s q f l$ vorkommen, von r und s absehen und nach dieser Abstraktion die Gleichheit der zwei Kunstwerke feststellen. Aber jedes Kunstwerk ist ein Konkretum, das die begriffliche Arbeit der Abstraktion nicht verträgt; es wird durch sie bis in sein Innerstes gefälscht, r und s lassen sich nicht unterschlagen oder überspringen; wenn sie noch so geringfügig sind, haben sie eine durchdringende Wirkung auf alle Gewebteile, die Scheidewände sind dünn, eine fortwährende Diosmose ist im Gang . . .

Wenn das Kunstwerk zum erstenmal erscheint, erregt es zum mindesten Erstaunen. Dinge, die für alle Ewigkeit zusammengehörten und längst als Einheit angesehen wurden, sind auseinandergelöst. Zum erstenmal sieht man sie einzeln und erkennt sie vielleicht nicht einmal wieder. Auf ebenso unerwartete Weise sind Dinge, die sich immer fern standen, angenähert und aufs innigste verbunden. Einzelne Teile des Gewebes mögen freilich schon bekannt sein, etwa eine Paarung, die schon in seinem früheren Kunstwerk vorkam oder in der Wirklichkeit sich schon vorbereitete. Am leichtesten geht daher ein Werk ein, das sehr viel traditionelle Teile enthält. Doch auch in ihm, falls es ein echtes Kunstwerk ist, ist zum mindesten Etwas, das wie ein unbekannter Gast befremdet. Bis zum panischen Schrecken steigert sich die Wirkung, wenn die sämtlichen Eidola noch nie erprobt wurden. Ob eine Verwebung überhaupt lebensfähig ist oder nicht, kann nicht a priori geahnt oder prophezeit werden. Es geschieht, daß ein Teil der Verwebung das Leben erhält, das dem anderen

Teil versagt bleibt, dann entsteht ein Ringen innerhalb des Kunstwerks, der eine Teil wird durch den anderen gerettet oder mit ihm vernichtet. Auch geschieht es, daß ein Kunstwerk zuerst wie eine Chimäre oder ein Kentaur nicht lebensfähig ist, so daß eine zeitgenössische Generation, die es ablehnt, sich keineswegs irrt. Die tatsächliche Entscheidung fällt später. Von einem einst fragwürdigen Punkt aus fängt dann oft das Kunstwerk an zu leben. Der Vorgang der Angewöhnung liegt übrigens nicht nur im Zuschauer, sondern auch im Kunstwerk: es selbst muß sich an sich gewöhnen, eine unablässige Arbeit geht in ihm vor, durch die dieses Einmalige im geheimen fortwährend wechselt. Der eine Gewebteil schließt sich immer enger an den anderen an, es braucht Zeit, bis die Vermischung erreicht ist, andere dagegen entfernen sich langsam voneinander, oder auch ein Gewebteil sinkt, sein Schwergewicht macht sich erst nach einer gewissen Zeit seines Bestehens geltend, ein anderer Gewebteil steigt auf und ist plötzlich auf der Oberfläche, der sogenannten Form, angelangt. Unablässige Arbeit, die sich nicht nur während des Entstehens des Kunstwerks in dem von ihm schwangeren Künstler vollzieht, sondern nach seiner Geburt, während schon die „Form“ es in einem Ne varietur zu beschützen scheint.

Der Eklektizismus ist die Karikatur des echten Kunstvorganges. Wie bei diesem die Phänomene aus ihrem Zusammenhang gelöst und wieder verwoben werden, so greift auch der Eklektiker aus den verschiedensten Räumen und Zeiten das Kostbarste des Kostbaren heraus. Aber auch das Lebendigste des Lebendigen? Gerade dieses fehlt ihm. Wenn bei ihm ein Gewebteil aus einer Landschaft oder aus einer Sage oder aus Shakespeare vor-

kommt, so wird nicht tief und direkt bis in die dahinterliegende Lebenssubstanz gedrungen. Während im Kunstgewebe sogar die Form einen lebendigen Inhalt hat, wird bei ihm sogar der Inhalt zur Form. Sein waghalsig frevelhaftes Unternehmen gelingt nie, weil immer die zahllosen Lebensquellen, die die von ihm nachgeahmten un-nachahmlichen Kunstwerke speisten, fehlen.

BILDUNG DER GEWEBE

I. Die Verwebung zwischen zwei zueinander gehörenden Phänomenen ergibt sich von selbst.

II. Die stufenweise Ähnlichkeit. Wenn a einem b ähnlich ist, so verknüpfen sie sich leicht; b vereinigt sich mit dem ihm ähnlichen c, das seinerseits wie magnetisch von einem ihm ähnlichen d angezogen wird. Ein Gewebe a b c d ist entstanden. Die Ähnlichkeit kann progressiv zunehmen, dann ist a dem d am ähnlichsten, es ist vielleicht sogar der letzte Gewebteil dem ersten gleich, so daß sich das Ganze kreisförmig schließt. Oder die Ähnlichkeit kann auch abnehmen, so daß zwischen c und a oder gar d und a eigentlich gar keine Beziehung besteht.

III. Eine starke Ähnlichkeitsverwebung ist möglich, wenn das eine Phänomen aus dem anderen abgeleitet ist. So gleicht die Begegnung zwischen dem Weimarischen Hof und Italien in Goethischen Werken dem Zusammenreffen und Wiedererkennen von Verwandten. Wenn Goethe als Stürmer und Dränger von Straßburg aus Italien aufgenommen hätte, so wäre wohl auch eine Vermischung möglich gewesen. Jedoch von Weimar aus war sie eine ganz andere, leichtere, glücklichere, denn gerade ein solcher Hof hatte sein Vor- und Urbild an den italienischen Höfen der Renaissancezeit. Wenn also in ein Goethisches Kunstwerk, das die Weimarer Räume und

Zeiten enthielt, die italienische Landschaft und Atmosphäre ihren Einzug hielten, so wurden sie nicht als Fremde empfangen, sondern das Weimarer Hofmilieu fand seine verlorene Landschaft und Zeitschicht wieder, aus der es entstanden war. Welche Kraft konnte aus dieser Verwebung gewonnen werden, es war wie ein Antaeus, der seine Erde wieder berührt (so deckt sich auf wunderbare Weise der Weimarer Hof mit Ferrara im Tasso). — Sobald Landschaft und Zeit Italiens gegeben waren, ergab sich auch eine ganz neue Verwebungsmöglichkeit mit der Antike. Denn sie, die ganz ferne Zeit, war einst diesem Raum, dieser Natur, eingeboren, hier waren die *vestigia antiqua* in ihrer ursprünglichen Umgebung: wenn also in Goethes Römischen Elegien die „Form“ des Catull und Juvenal verknüpft wird mit dem neuen römischen Leben, so war eine gewaltsame Annäherung nicht notwendig, es ist nur eine *restitutio* des Phänomens, das einmal aus dieser Landschaft aufgeblüht war und ihr dauernd angehört.

IV. Die Ähnlichkeit zwischen zwei und mehreren Phänomenen ist oft latent und wird erst durch die Verknüpfung im Kunstwerk ans Licht gehoben. So wird in Hermann und Dorothea kleinbürgerliches deutsches Leben mit homerischem Versmaß, also mit Hellas und der homerischen Zeit verknüpft. Es handelt sich nicht um ein künstliches Formenspiel, auch ist es nicht eine gewagte Verbindung antipodisch ferner Zeiten und Räume, sondern sie ist wie bei Voß' Luise das Natürlich-Gegebene: dem damaligen deutschen Bürgerleben war etwas Homerisches tatsächlich immanent, es hatte eine ähnliche primitive Einfachheit, eine gleiche lebensfreudige Betrachtung der Kleinigkeiten, zugleich mit einem Sinn

für das Große und Allgemeine, eine behäbige Redseligkeit und gleichmäßige Ruhe, es bestand auch eine Parallele zur sozialen Struktur der agrarischen Kleinstädte und Höfe in Ionien. Daher war auch der Hexameter für die Schilderung des deutschen Kleinbürgerlebens nicht eine äußerlich entlehene Form. Die Kunsttat bestand nur in der Entdeckung der geheimen Ähnlichkeit, die den Gebrauch dieser Form nicht nur erlaubte, sondern geradezu forderte. — Ebenso war die Rezeption Shakespeares durch Lessing und die Stürmer und Dränger nicht eine bloß literarische Entdeckung und freie Wahl, sondern zwischen dem Deutschland von 1760 bis 1780 etwa und der englischen Elisabethepoche bestand eine substantielle Verwandtschaft: es war eine ähnliche Ungebundenheit, Derbheit und Naturhaftigkeit und eine gleiche Mischung von roher Kraft und Barbarei mit raffiniert später Kultur, so daß plötzlich die vergangenen Shakespearekunstwerke nicht mehr vergangen waren, sondern durchaus von heute.

V. In jedem Kunstwerk finden sich aber auch Erscheinungen ineinandergewoben, die von Natur unendlich fern und sogar gegensätzlich zueinanderstehen. Es ist die *conjunctio oppositorum*. Sie ist das antilogische Element der Kunst. Gerade an den Stellen, wo das Unerwartete geschieht und die positiven und negativen Pole sich berühren, springt der Lebensfunke über.

VI. Wenn die Phänomene in ihrer Totalität gebraucht würden, so wäre die *conjunctio* unmöglich. Sie ergibt sich als Folge der Reduktion. A und B sind unvereinbar, doch von A mag ein Teil a, von B ein Teil b zu a b zusammengelötet werden. — So werden zwei Philosophien vereinigt, wie Leibniz und Plato bei Goethe, Schopenhauer und Nietzsche bei Thomas Mann, Bergson

und Plato bei Proust. Solche Doppelsysteme würden rein philosophisch nie zustande kommen, oft sind es die antithetischen Philosophien zweier unmittelbar aufeinanderfolgender Zeitschichten, wie die extreme Lebensverneinung Schopenhauers die ebenso extreme Lebensbejahung Nietzsches auslöste; doch im Kunstwerk vollzieht sich das Wunder der Mischung des Ja und Nein, die theoretisch nie dargestellt werden könnte. Ebenso können zwei Wissenschaften, die als solche getrennt bleiben müssen, auf dem neutralen Gebiet des Kunstwerks sich wohl vereinigen, so die Scholastik und Mystik in der gotischen Architektur, oder die durchaus verschiedene historische und naturwissenschaftliche Methode des 19. Jahrhunderts im französischen Roman.

VII. Am eigentümlichsten ist, wenn ein Kunstwerk mehrere untereinander gegensätzliche Kunstwerke in sich aufnimmt. Natürlich nicht die ganzen Kunstwerke, denn sonst wäre es Selbstvernichtung. Sondern von jedem wird ein Eidolon, ein Teil, abgelöst. — Im Werther findet die conjunctio zwischen Homer und Ossian statt. Werther durchstreift die Landschaft mit seinem Homer, er sieht alles durch dessen Augen, stimmt sein Gefühlsleben auf ihn ab. Doch auch die Gesänge des Ossian verlassen ihn nicht, er übersetzt sie, er liest sie in einer Hauptszene mit Lotte vor. Beide sind gegensätzlich: Homer ist plastische Gestaltung, bei Ossian verliert sich alles in ferne vage Nebel; Homer ist Dasein, Körperlichkeit, Tätigkeit, Ossian ist reine Seele, Empfindsamkeit und Betrachtung; Homer ist fröhliche Lebensbejahung, Ossian ist Todes- und Liebesklage; Homer hat Maß, Zurückhaltung, Ossian das Unmaß und den Gefühlsüberschwang. Durchaus homerisch gesehene Bilder, wie der Brunnen-

gang im Dorf, oder die Speisung der Kinder durch Lotte, oder die Erzählung von den jahrhundertalten Kastanienbäumen im Pfarrhof stehen dicht neben dem Ossianischen Gewitter nach dem Ball oder neben der Naturschwärmerei des auf der Waldwiese liegenden Werther.

VIII. Oft wird im Gewebe eine Philosophie nicht mit den Lebenserscheinungen verknüpft, die sie stützen würden, sondern gerade mit solchen, die einer ganz anderen Philosophie zum Beweis dienen könnten. So ist im Diskuswerfer die platonische Idee des unveränderlich Schönen, die das Werden und die Materie leugnet, gepaart mit der flüchtigsten aller Körperbewegungen, die jeden Augenblick wechseln muß. Oder die Schillerschen Dramen enthalten den Kantischen Begriff des Gewissens und der Pflicht und die ebenso Kantische Aufhebung der Realität von Raum und Zeit, es entsteht der geflügelte Schwung. Jedoch die gleichen Stücke sind voll Lokalkolorit und festem, gegenständlichen Glauben an Geschichte, sie haften wie der Wallenstein und der Tell ganz an einem bestimmten Raum und Zeit, die bis ins kleinste geschildert werden.

Oft wird ein Milieu aufs engste mit einem zweiten Milieu verflochten, sie würden sich in der Wirklichkeit kaum oder nie berühren, wie im Wilhelm Meister durch die Bekenntnisse der Schönen Seele die Stillen im Land plötzlich im Kreise der Theaterleute auftauchen. Während in der Wirklichkeit solche Begegnungen flüchtig oder zufällig sind, kann im Kunstwerk die innigste Vermischung entstehen: bei Goethe wachsen Bürgertum und Hofadel ganz ineinander, sie durchdringen sich gegenseitig, als ob sie eine einzige Klasse geworden wären, so daß ein Werk wie die Geschwister bürgerlich ist mit höfisch adliger

Unterströmung, während seine Hofstücke bürgerliche Enklaven haben. Oft wird mit einem Raum eine Tradition verbunden, die als lange, mächtige Zeitfolge in einem anderen Raum sich gebildet hat. Oder eine Tradition überschattet eine Gegenwartszeitschicht, die ihr vollkommen entgegengesetzt ist.

IX. Ob und wie eine *conjunctio* gelingt, läßt sich nicht prophezeien. Erst a posteriori ist sie von Fall zu Fall zu erklären.

X. Die Ansicht, ob eine *conjunctio* gelungen ist oder nicht, womit die Entscheidung über ein Kunstwerk selbst fällt, wechselt. So war man unter Ludwig XIV. sicher, in der Racinetragödie die vollkommenste Einheit zu besitzen, dagegen für Lessing klappte das Phänomen Griechentum, das für ihn gleich Natur war, mit dem des Hofes so sehr auseinander, daß ihre Verbindung in der klassischen französischen Tragödie ihm als ein unmögliches Gebilde erschien. (Dabei waren an einem solchen Hof antik-renaissancehafte Elemente genug; nicht die Bildung des Gewebepaares Hof—Antike war schwierig, sondern die des Hofmilieus mit dem Lebenskreis der jansenistischen Einsiedler von Port-Royal).

XI. Ein Kunstwerk ist um so lebendiger, je mehr Paare konträrer Gewebteile sich durchkreuzen.

XII. Ein jedes Phänomen hat seine Unter- und Nebenerscheinungen. Wenn es einem entgegengesetzten Phänomen begegnet, so wird sich die direkte *conjunctio* vielleicht schwer ergeben. Noch stehen sie sich fremd gegenüber. Doch unter ihrem Gefolge gibt es Zurufe, Anknüpfungen, Paarungen, so daß die *conjunctio* der oberen Erscheinungen sich von unten herauf plötzlich überraschend ergibt.

XIII. Zwei Gewebteile a und b mögen nicht nur ganz ähnlich oder ganz entgegengesetzt sein, sondern es kommt vor, daß ein Teil des a einem Teil des b ähnlich ist, während ein anderer Teil des a dem b widerstrebt. Denn ein jedes Phänomen hat wie ein Atom viele Valenzen. Das Verhältnis von a zu b wird also halb aus Anziehung, halb aus Abstoßung bestehen. — So sind die drei Einheiten nach den Regeln des Aristoteles bei Racine halb dem Gewebteil Hof nahe, insofern er sich innerhalb eines einzigen Raumes und mit einer beschränkten Anzahl von Personen abspielt, halb sind sie dem Hof und seinen verwickelten Intriguen außerordentlich konträr, so daß das Gewebe an dieser Stelle fast bis zum Reißen gespannt ist. Die *conjunctio* kann auf zweierlei Weise stattfinden; entweder verweben sich zuerst die ähnlichen Teile und ziehen dann die entgegengesetzten in die schon bestehende Verwebung mit hinein, oder aber die konträren machen den Anfang; sie sind wie feindliche Schiffe, von denen eins das andere entert, und die Masse der Siegenden mischt sich mit den Besiegten.

XIV. Da oft ein Kunstphänomen auf polykausale Weise entstanden ist, so kann eine seiner Ursachen zu einem entgegengesetzten Phänomen die Brücke bilden.

XV. Je größer Umfang und Dauer eines Phänomens sind, je mehr Schichten es also enthält, um so mannigfaltiger sind die Permutationen seiner Verbindungsmöglichkeiten mit einem anderen Phänomen. Zum Beispiel antik in einem Racinestück wie Phädra ist der alt-hellenische Sagenstoff; der Gegensatz von diesem zum Phänomen Hof Ludwig XIV. ist ungeheuer. Aber die Antike ist darin auch durch eine ganz andere ihrer Raum- und Zeitschichten vertreten, nämlich durch den spät-

römischen Seneka: hinter ihm stand der römische Kaiserhof mit seinen dunklen Familienzweigen, mit geheimen Verbrechen, mit seiner Überspannung der Macht, mit seinen pathetischen Leidenschaften; eine ähnliche Stimmung herrschte auch am Hof Ludwigs XIV., so daß der Inzest der Phädra oder die Handlung des Mithridates oder Britannikus nicht etwa nur äußerlich dem Seneka-Stil nachgebildet sind. Das Gewebe zwischen diesem Teil der Antike und dem Hof ergab sich von selbst.

XVI. Ein jeder Gewebteil hat viele Valenzen: a hat $a^1 a^2 a^3 a^4$; b und c und d ebenso. Die Valenz a^1 kann sich mit b^3 und c^4 verbinden, eine andere a^2 mit b^1 und c^2 . Bei dieser Gesamtverwebung der Valenzen untereinander gibt es auch solche, die unbeteiligt bleiben, frei für eine spätere Verbindung.

XVIII. Bedeutsam sind die Gruppenbildungen. Wenn das Gewebe aus a b c d l f p besteht, so mögen a f p sich so nahe aneinander schließen, daß sie einen Verein, eine Zunft, eine geschlossene Gesellschaft bilden. Nach außen treten sie als Einheit auf und befördern indirekt die gegnerische Gruppenbildung von b c l. Zum Problem wird dann nicht mehr die einzelne Verbindung von a oder f mit b oder c oder l, sondern die Gesamtverbindung zwischen den zwei Gruppen.

XVIII. Eine Brücke kann auch künstlich gebaut werden. In Shakespeares Sommernachtstraum ist auf der einen Seite das renaissancehaft adlige Milieu der liebenden Paare, auf der anderen das plebejisch mittelalterliche der Handwerker. Von Natur wäre kaum eine Verbindungsmöglichkeit gegeben: da bereiten die Handwerker eine Theateraufführung zum Hochzeitsfest des Theseus und der Hippolita vor, sie halten ihre Proben außerhalb ihrer

Werkstätten im gleichen Wald ab, in dem sich auch die Adligen und die Elfen treffen, sie sind im letzten Akt Gäste des Schlosses. Und was spielen sie? Pyramus und Thisbe, ein Stück aus Ovids Verwandlungen, das, selbst wenn sie es verballhornen, zu der eigentlichen Bildungs- und Daseinssphäre des aristokratischen Lebenskreises gehört.

XIX. Unter den Gewebteilen erhält das eine das Übergewicht; es wird zur Dominante, besitzt die Herrschaft. Auch das ästhetische Reich hat seine Politik: bald ist in einem Werk ein einziger Führer, es wird monarchisch oder despotisch gelenkt, so sehr, daß hinter dem einen, dem cäsarischen Gewebteil alle anderen zum Schweigen gebracht werden und der Anschein einer Einheit entsteht, indem die lebendige Vielheit überdeckt ist. Weiter gibt es Aristokratie, sie ist die Herrschaft der besten und kostbarsten Gewebteile, und Oligarchie und auch eine Demokratie, in der kaum noch zu unterscheiden ist, wo die Dominante liegt: sie wird von allen zugleich besessen.

Selbst wenn die Dominante ständig die gleiche bleibt, findet ein Auf- und Abebben, ein Kampf zwischen den anderen Gewebteilen und ihren Gruppen statt. Wenn im Kunstwerk a r s l das a vorherrscht und seine eigene Position gesichert ist, so kommen indessen zwischen r s l die unsichersten Bewegungen vor. — Wird das a gestürzt, so reißt das b oder r oder l die Herrschaft an sich. Sofort wird auch die gesamte Stufenfolge der anderen Gewebteile erschüttert. Diese Bewegungen nähren das geheime Leben des Kunstwerks. Auch im ruhigsten Kunstwerk mit einer selig stillen Oberfläche, ist eine fortwährende Unruhe, wenn auch freilich von außen und oben kaum merkbar. — Eine Racinetragödie hat als Gewebteile den Hof

Ludwigs XIV., die jansenistische Einsiedlerinnerlichkeit, die Antike (die freilich selbst wieder ein Gewebe für sich ist mit Dominantenwechsel zwischen Seneka, Euripides, uraltem Sagenstoff, aristotelischen Regeln), dazu kommt noch ein mittelalterlich feudaler Gewebteil: so ist in der Racine-Phädra die Liebe der Phädra zu Hippolyt, dem Stiefsohn, antik und renaissancehaft höfisch, doch daneben hat Hippolyt ein Liebesverhältnis zu Aricie, das in einem ganz anderen Ton zarter und ritterlicher Galanterie gehalten ist, eine bestimmte Epoche der Scudérieromane und Ludwigs XIII. steigt da herauf. An dieser Stelle hat der mittelalterlich feudale Gewebteil das unbedingte Primat, an einer anderen triumphiert die Besorgnis um die drei Einheiten, an einer dritten das Zergliedern und Prüfen der eigenen Gefühle in jansenistischem Einsiedlersinn, an einer vierten die prunkvolle Selbstsicherheit des neuen Hofes. Sobald das eine Phänomen den ersten Rang einnimmt, sinken im polyphonen Gewebe die anderen zu Phänomenen zweiter oder dritter Ordnung herab. Oft behalten die unterliegenden Gewebteile nur gerade so viel Leben, um an einer anderen Stelle wieder aufzuerstehen und sogar die Macht an sich zu reißen.

BEISPIELE FÜR DIE GEWEBE

Dante, Hölle, Gesang V.

Für Ungläubige ist es ein Leichtes, christliche Dogmen und heidnische Dämonen durcheinanderzuspielen. Für Dante dagegen war die Einführung des Minos in seine Hölle ein Glaubensakt: er nimmt ein hohes Amt ein, richtet und verurteilt, ist der Kenner der Sünden. Auf gleiche Weise erhalten Charon, Cerberus, die Centauren und die Giganten ein neues Dasein. Nur die obere Schicht der alten Götter wie Minerva, Mars, Ceres fehlen, aber da keine Grenzlinie gezogen ist, werden sie bald eindringen. Auch sonst ist die Parität zwischen Antike und Mittelalter hergestellt. Die heidnischen Dichter und Philosophen in Gesang III weilen in einem Vorhof der Hölle von paradiesischer Stille und Belichtung. Oder in Gesang V der Hölle werden die „antiche donne e i cavalieri“ dicht nebeneinander genannt; „vidi Paris, Tristano“, nicht einmal ein Und ist zwischen den beiden, Tristan steht nicht über, aber auch nicht unter Paris und Achill. — Welcher Umsturz und kühnste Verbindung! Die christliche Welt, die im Kampf auf Leben und Tod gegen die heidnische entstanden war und sich gegen sie abgeschlossen hatte, öffnet sich wieder, sie gibt dieser jetzt, wo sie selbst ihre Höhe und Vollkommenheit erreicht hat, wieder Geltung. Dieser Vorgang vollzieht sich nicht mit dem Donnerschlag einer Revolution in der Göttlichen

Komödie, er war längst vorbereitet. Aber bisher war alles noch vereinzelt und unbeabsichtigt. Hier zuerst wird er mit Folgerichtigkeit durchgeführt.

Doch in diese christlich-heidnischen Phänomene wird die unmittelbare Gegenwart eingewoben. Sie erhält sogar das Übergewicht. Die Erscheinung der beiden Liebenden Paolo und Francesco nimmt im Gesang ebensoviel Raum ein wie Minos und die tausendzähligen (*piu di mille*) Schatten. In der kurz vorhergehenden Schilderung der Dido, des Tristan, des Paris, sind alle auf Typenweise noch nicht voneinander geschieden, während Francesco und Paolo das erleben, was sich nicht wiederholt. Wie viele dieser Einzelschicksale werden geschildert! Aus allen Städten steigen die Gestalten auf. Gerade diese Städte waren im Gegensatz zum politisch religiösen Gefüge der mittelalterlichen Glaubenswelt entstanden. Nicht nur enthielten sie Sünder, sondern sie waren selbst Abfall und Sünde. Theoretisch steht auch Dante gegen sie. Sein politisches Ideal ist die einheitlich cäsarische Monarchie, nur eine solche Einheit würde dem unveränderlich gleichmäßigen Grundbau des Gedichtes entsprechen. Florenz, Pisa, Genua, Siena werden daher mit Flüchen beladen, aber zugleich wird den Städten die Hälfte des Gedichts eingeräumt; sie erhalten volle Existenz (nur das Paradies ist agrarisch-ritterlich). Ihr Leben war so neuartig, daß weder die Ratschläge und die Kenntnisse des Virgil, noch das christliche Sündenschema sich auf das, was sich dort abspielte, anwenden ließen. So wird im 26. Gesang Ulysses bestraft für seine bekannten feststehenden Vergehen wie Trug mit dem trojanischen Pferd und Raub des Palladiums. Doch in einer Erzählung von seiner letzten Seefahrt verwandelt er sich und ist ein anderer, mit

den lebendigen erst entstandenen, noch garnicht eingereichten Eigenschaften des neuen Stadtitalieners: Bedürfnis nach Erfahrung („non vogliete negar l'esperienze“), grenzenlos unersättliche Entdeckerfreude und gewaltiger trotziger Glaube an sich selbst. Ebenso sind Francesca und Paolo im gleichen Kreis wie die „lussuriosa Cleopatra“, aber das Gesetz der älteren Hölle kann sie gar nicht treffen; indem sie auch in ihr vereinigt bleiben und sich nicht trennen, setzen sie ihr leidvolles Glück fort und sind unberührbar.

Ein ganz anderer Gewebteil der Göttlichen Komödie ist die Scholastik. Schon der Versbau der Terzinen ist ein indirektes Eidolon ihrer mathematisch-logischen Konstruktionen, die auf die Poesie übertragen werden, ebenso die peinliche Genauigkeit der Anzahl der Gesänge und Verse. Virgil hat zu Dante das Verhältnis des Magisters zum Scholar: an seinen Werken darf nicht gerüttelt werden, seine Verse werden selbst von Francesca „e cio sa il tuo Dottore“ zitiert. Die Art, wie Fragen gestellt oder disputiert und bewiesen wird, ist scholastisch, so daß sich aus der Göttlichen Komödie ein scholastisches Handbuch, eine Summe herausdestillieren ließe. Doch daneben ist auch das, was gerade die Scholastik nicht kannte und wollte, nämlich Erfahrung. Genau besehen schichten sich zwei entgegengesetzte Wissenschaften in diesem Werk: unter der schulgemäßen, vollkommen gerundeten, selbstsicheren beginnt eine andere, die sich selbst als Wissenschaft noch nicht erkennt. So sind in der Hölle zwei Geographien: die dogmatische scholastische der Höllenkreise mit allegorischem Wald und eisig kahlem Gebirge, wie im Hintergrund eines mittelalterlichen Bildes, doch zugleich ist der Weg Dantes und Virgils

eine Wanderung durch den wirklichen Apennin, und eine moderne Karte des neuen Italien entsteht aus einer Menge verstreuter Notizen über die Lagen der Städte, ihrer Umgebungen und ihrer Flüsse. (Auch die Francesca-Erzählung beginnt mit einer kurzen Beschreibung ihres Geburtsortes.) Am stärksten ist aber der Gegensatz zwischen der scholastischen Astronomie und dem Seelenleben der neuen Städte. Das feste, unbewegliche Gehäuse des ptolomäischen Systems hat Verwandtschaft mit demjenigen der Dogmen. Dagegen ist es unendlich fern von der Liebe eines Paolo und einer Francesca: die Seelen dieser beiden „paion sì al vento esser leggieri“, sie kennen nur „süße Gedanken, Sehnsucht, Seufzer, dubbiosi amori“, es ist etwas mehr unwägbar und ahnungsvoll Geistiges als körperlich Greifbares. Gerade dieser zitternde Wechsel, diese vieldeutige und schwebende Zartheit sind dem Wesen des Gedichts entgegengesetzt, sowohl den ehernen Dogmen, die feststehen wie das Höllentor („io eterno duro“) wie der Scholastik und ihren Beweismitteln und am meisten der Astronomie und dem Gang der Gestirne, in die jeder Gesang eingebettet ist. Es ist eine *conjunctio oppositorum*, noch schöpferisch kühner als die zwischen Minos und der christlichen Hölle.

Der Wind, dem die Liebenden zur Strafe ausgesetzt sind, wird mit dem sturmgepeitschten Meer verglichen. Dann folgt ein Vergleich der Seelen mit einem Sperberzug im Winter, dann mit Kranichen, schließlich Paolo und Francesca sind wie zwei Tauben. (Der Weg vom Düster-Schweren bis zum Sanften ist ähnlich dem von Cimabue zu Giotto.) Alle diese Vergleiche sind voll Erfahrung, scharfer Beobachtung, Genauigkeit, privaten Einzelheiten und, wie überhaupt Vergleiche eine zu-

sammenhängende Ebene für sich bilden, — oft sind sie unter der Oberfläche wie ein Grundwasser, und es lebt in ihnen eine vergangene, schon untergegangene Zeitschicht noch einmal auf —, so kündigt sich in Dantes Vergleichen eine zukünftige Welt an, die weit über die Substanz des Gedichts hinaus in die Zukunft weist. Daher haben sie etwas Zögerndes, Keimendes und wie Blumen unter der Schneedecke Halbverschleiertes, ähnlich wie die Liebe in der Erzählung der Francesca. Sie sind fern von den Dogmen und von der Scholastik, nahe dagegen an Virgil: eine seiner Welten, die der Georgica mit den Schilderungen der Hirten, der Bauernarbeiten und der Tiere und der Gezeiten, steigt da auf. Nur daß bei Virgil dieses Bukolische halb einer schon alten hellenischen Tradition entspricht, halb aus der Sehnsucht und Müdigkeit der späten augusteischen Epoche geboren war. Bei Dante dagegen ist jeder Vergleich eine Entdeckung. Das norditalienische Landleben, die Spiele der Bauern und ihre Arbeiten, die Landschaften und die Stimmungen sind neu und schließen sich an die ebenso erregende Lebensneuheit der lombardischen Städte an (auch Teile, Eidola von diesen kommen oft in den Vergleichen vor, wie das venezianische Arsenal, die Wettrennen in Verona und Siena). Übrigens auch in den Bezirk dieser Vergleiche dringen hin und wieder entgegengesetzte alte Elemente ein. Im fünften Gesang werden die Taubenflügel mit naturalistischer Beobachtung „aperte e ferme“ genannt, doch gleich darauf wird von den Tauben in scholastischer Terminologie ausgesagt: „sie fliegen durch die Luft vom Wollen getragen.“

Goethes Iphigenie

Die hellenischen Tragödienstoffe sind in einer Zeit entstanden, in der noch die volle Erinnerung an das Grauen und die dunkle Ungeheuerlichkeit einer Urzeit bestand, vielleicht war man noch mit einem Teil des Leibes und des Geschicks in dieser verwurzelt. Und doch — schon ragte Hellas darüber hinaus, das Dunkel war überwunden, man war von dem Furchtbaren erlöst. Ein solcher Moment enthält zwei Welten, die sich folgten und aneinander grenzten, so daß eine dramatische Abfolge und Spannung schon durch den Stoff selbst gegeben war: alles Entsetzen- und Grauerregende war darin enthalten, aber auch die Katharsis, die Befreiung. Für die Hellenen war das Erlebnis dieses Moments grundlegend. Das eine, das urzeitlich Dunkle hatten die anderen Völker, die Barbaren, mit ihnen gemein, erst indem sie das andere erlebt hatten, hatten sie sich getrennt und das Gefühl ihres einzigartigen Wesens erhalten. Sie kannten beides, das Ungeheure aber auch das Maß, oder die Schuld und das Schicksal, aber auch die Freiheit. Sie konnten sich nicht sättigen an dem Anblick ihres eigenen Werdens, wie es in den tragischen Stoffen sich dargestellt hatte.

Goethe brauchte die griechische Iphigeniensage als Einkleidung seiner Erlebnisse, aus den zwei Jahrzehnten von 1770 bis zur italienischen Reise. Was war vor sich gegangen? Er war Stürmer und Dränger gewesen und war dann an einen Hof gekommen, wo die traditionellen Sitten der italienischen Renaissance und des französischen Rokoko ihn umgaben. Er war zuerst in der Leidenschaft und in der Ungebundenheit bis zur Selbstzerstö-

rung gegangen, die er im Werther geschildert hatte. Dann in jener neuen Umgebung hatte er sich beschwichtigt und die Erlösung von dieser leidvollen Fülle erhalten. So war das, was jene neue und kurze Zeitspanne von 1770—1788 gebracht hatte, etwas Verwandtes zu dem, was die Iphigeniensage selbst enthielt: sie konnte als Gleichnis gebraucht werden. Beide Male handelte es sich um einen Übergang von Leidenschaft und Verwirrung zu Klarheit und Ruhe. Nur bestand, wie in allen solchen Fällen, keine unbedingte Deckung der beiden Phänomene, eine geheime Kunstschöpfungsarbeit muß sie einander angleichen, gewisse Züge, sei es des Stoffes, sei es des neuen Erlebnisses, mußten überhaupt unterdrückt werden, und wieder andere, um sie anzunähern, wurden verwandelt. Denn zweifellos gewisse urzeitliche Teile der Sage, wie das Tantalidenschicksal der gegenseitigen Ermordung der Geschwister, oder das furchtbare Opfer des Kindes, das in Aulis an Iphigenie vollzogen werden sollte, hatten in der Tatsachensphäre von 1770 nicht ihresgleichen, sie werden erzählt, haben aber nicht mehr das gleiche Gewicht wie bei Euripides. Eng verwoben sich alte Sage und neues Erlebnis dagegen in der Orestgestalt, in seinem Schuldgefühl und in seiner Qual.

Bei den Hellenen war das Verhältnis der beiden Phänomene dasjenige einer unbedingten Aufeinanderfolge, sie waren streng voneinander geschieden. In der Goethischen Iphigenie sind beide Phänomengruppen gleich stark, das Dramatische liegt in ihrer fortwährenden Bekämpfung untereinander: welche der beiden Welten wird siegen, welche unterliegen? Ihre Verquickung geht bis ins Einzelne; keine einzige Person fühlt sich ganz befreit, selbst Iphigenie ist keine Antigone, auch ihr droht von der

ersten Szene ab, ins Dunkle, Tantalidenhafte hinabzustürzen. Bald ist sie in Gefahr, ihren Bruder opfern zu müssen, es wäre eine grauenhaft urzeitliche Tat, wie sie in Aulis an ihr vollzogen werden sollte. Bald wird sie durch den Plan zur Rettung des Orest in alle Verwirrungen der Lüge, des Diebstahls, des Undanks, hinabgezogen. Sie muß ängstlich zu den Göttern beten: „Rettet euer Bild in meiner Seele!“ Die Gefahr dauert für alle Personen und Vorgänge bis zur letzten Szene. Andererseits, im Gegensatz zur griechischen Tragödie, bleibt niemand außerhalb der Befreiung: alle, auch Thoas, beschreiten die glückselige Schwelle. Der Zuhörer muß also fortwährend erzittern: welche der beiden Welten wird siegen, die hellenische oder die barbarische, die urzeitliche oder die maßvoll klare? So bebend, so unsicher wogend, in einem unablässigen Wirbel waren die beiden Phänomene Urzeit und ihre Überwindung noch nie dargestellt worden. Denn bei den Griechen war, wie gesagt, die Urzeit wohl echter, aus unmittelbarer Nähe noch zu empfinden, aber die Befreiung war dann immer etwas Selbstsicheres, etwas Festes. Bei Goethe dagegen muß das Hellenische von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde erobert werden, es wird von Szene zu Szene neu kreiert. Selbst am Schluß ist nur ein zaghaftes Glück, ein Hauch einer Beseligung, die wieder verloren gehen könnte.

Diese alt-neue, weitschichtige und vielfältige Iphigenie wird verwoben mit einem ganz anderen Phänomen, mit demjenigen eines Rokokohofs. Ein solcher war immer noch wie der Hof Ludwig XIV. wenn auch in kleinerem, zierlicherem Format. Indem man sich diesem Hof nähert, wird man auch mit seinem Dichter, mit Racine, verknüpft. Höfisch und racinehaft sind die Gestalten des

Arkas und des Pylades, sie sind wie in der französischen klassischen Tragödie die Vertrauten, welche vermitteln und die Möglichkeit der Aussprache geben. Ebenso höfisch-französisch ist das Nichterscheinen der Gottheiten, der Erinyen und der Diana, oder der Geister des Agamemnon und der Klytemnästra. Auch die drei Einheiten werden streng gewahrt. Höfisch ist auch die Führung der Handlung, sie ist nicht mehr eintönig liturgisch wie bei den Griechen, sondern eine Intrigue mit fortwährender Spannung. Die Personen haben alle die gleiche vornehme Reife; selbst Thoas, der Barbar, oder Orest in seiner Umnachtung behalten Distanz zu ihrem eigenen Wesen. Iphigenie in ihrem ersten Monolog denkt über ihre Gefühle nach, alle streuen auch allgemein Weisheitssprüche ein. So breitet sich das französisch-höfische über das Hellenische aus. Freilich gibt es Brücken zwischen beiden: das hellenische Element mag sich sehr gut mit der edlen Sitte, dem Maß, der Zurückhaltung, die gerade das Leben am Hof verlangte, verknüpfen. Hatte sich nicht an Goethe selbst der Übergang von Leidenschaft, Schuld, Überschwang, Pein zu der hellenischen Ruhe am Weimarer Hof vollzogen, so daß für die Partien der Ruhe und der olympischen Versöhnung in der Iphigenie der Ton jenes Hofes als selbstverständlich gegeben war und also die Phänomene Hof und jenes Hellas, das das Maß und die Klarheit schon erreicht hatte, leicht verwoben werden konnten. Aber die Iphigenie enthält auch das andere, das urzeitliche Griechenland, mit dem sich Racine und sein Hof nie befaßt hatten. Unter Ludwig XIV. glaubte man das Sonnenhafte, das Helle auf immer zu besitzen, man war zu hochmütig, um die Gefahr des Abgleitens zu befürchten. In der Goethischen Iphigenie dagegen, wo

das Dunkle, Ungeheuerliche unablässig droht, entsteht das Problem: wie läßt sich die vollkommene höfische Form (Vertraute, Intrigue, gleichmäßiges Versmaß, edel statuarische Haltung der Personen und rationale Überlegung und Reife) mit der Darstellung des barbarisch Urzeitlichen, das doch das ganze Stück begleitet, verweben? Denn dieses gehört gar nicht an diese späten Höfe, sondern er ließ sich viel eher mit dem anderen Lebensmilieu Goethes, dem aufstrebenden und naturhaft bewegten Bürgertum, verbinden. Wenn ein Dichter dabei Pate stehen müßte, so wäre es sicher nicht Racine, sondern Shakespeare. Geling aber die Verbindung Hof-Urzeit nicht ganz, so mußte das Stück in zwei Stücke mit verschiedenen Rhythmen und Formenausdruck zerfallen. Die conjunctio oppositorum ist fortwährend da. Das Höfisch-Racinehafte hat nur scheinbar die Dominante. Zweimal wird diese offen durchbrochen: im Monolog des aus der Betäubung aufwachenden Orest, das Versmaß verändert sich plötzlich, anstatt der Jamben treten die Trochäen, dann am Ende des vierten Aufzuges im Parzenlied der Iphigenie. Aber auch sonst überall ist die Unterströmung des urzeitlich Ungeheuren.

Fragment über die Romantik

Das Problem der Werke des Novalis, Tieck, Schlegel, Wackenroder, Arnim, Brentano, Fouqué ist: wie werden die Gefühle und Neigungen, die Erlebnisse und Daseinsformen der Zeitschicht von 1795—1810 verbunden mit denen des Mittelalters? Wenn man dieses, das Jahrhundert umfaßte, mit jener kurzen Zeitspanne vergleicht, so müßte es innerhalb der Verbindung zweifellos

das Übergewicht, die Dominante erhalten. Jedoch das Lebende und das Schöpferische, also die Epoche 1795—1810 hat das größere Recht für sich, sie entscheidet, sie sonderte und wählte aus jenem zu einer imaginären Einheit verschmolzenen Mittelalter nur die Elemente aus, die gerade dem Lebensgefühl von 1795 auf ähnliche oder konträre Weise verschwistert waren, wodurch das Mißverhältnis zwischen der ungeheuren Last jener vergangenen Jahrhunderte und jenem einen neuen Jahrzehnt gemindert wurde.

Freilich dürfte man sich andererseits die Übermacht der Zeitschicht der Romantik nicht als eine absolute vorstellen. Wenn mittelalterliche Gestalten und Gebilde wie Oktavian und Genoveva bei Tieck, Ofterdingen bei Novalis, Undine bei Fouqué, Tannhäuser bei E. T. A. Hoffmann rezipiert werden, so können wohl in diesen Ruinen (denn als solche werden sie übernommen und es werden noch Teile aus ihnen herausgebrochen, sie werden noch mehr verwüstet) die romantischen Gedanken, Gefühle, Bedürfnisse, Wünsche, Wertstäbe, Sitten angesiedelt werden. Doch diese neuen Phänomene füllen das alte Gehäuse nicht aus und durchdringen es nicht ganz; sie selbst, die alten Gestalten und Gebilde, haben noch ihre eigene Substanz und Lebenskraft in sich, die sie, sobald man sie verwendet, mitbringen. Und in ihrem Widerstand, im Kampf, in der Entzweiung der neu erlebten und der alt aufgenommenen Phänomene oder in ihrer Annäherung und Verschmelzung beginnt der eigentliche, geheime Schöpfungsprozeß der Romantik. Geheim — auch für ihre Künstler und Schöpfer selbst. Denn sie selbst ahnen nichts von der langwierigen, verborgenen, wie in Wurzeln unterirdisch sich vollziehenden Arbeit,

sondern sie begnügten sich im mittelalterlichen Bezirk zu graben und zu entdecken. Sie zweifelten dann nicht an der Identität ihrer Bestrebungen mit den alten, von ihnen aufgedeckten, in denen sie sich selbst erkannten. Doch man könnte zwei Tafeln von Phänomenen aufstellen: hier die romantischen, dort die entsprechenden aus dem Mittelalter, z. B. die sündige Lust des alten Tannhäuser ist unendlich verschieden von dem, was die Romantiker sowohl als Liebe, wie auch als Sünde empfanden, oder hier der Ritter, dort das Ideal des jungen Menschen um 1800; neben dem Pilgrim steht der romantische Wanderer; die Schwermut, die Sehnsucht um 1300 sind ganz anders als die romantische Schwermut, Sehnsucht. Wahlverwandtschaften zwischen einzelnen Valenzen befördern freilich die Annäherung. Sobald man aber die polykausalen Grundlagen der Phänomene verfolgt, wird, selbst wenn sie im Schlußergebnis sich ähnlich sind, ihre unendliche Entfernung offenbar. So war eines der mittelalterlichen künstlerischen Hauptmotive der Glaube an die Scheinhaftigkeit der Welt, er war tief christlich, religiös-asketischen Ursprungs (er wurde übrigens von Shakespeare übernommen, erfüllt sein Werk und erhält bei ihm, umgeben von der Renaissancefreude, einen ganz neuen fröhlich-leichten, skeptisch-antiken Sinn); die Romantiker ihrerseits handhaben alles auf Scheinweise, doch ihre Aufhebung der Realität von Raum und Zeit entstand aus ganz anderen Bezirken, aus der deutschen idealistischen Philosophie von Kant und Fichte, daher ist die ihre sich daraus ergebende Spielhaftigkeit, ihr Durcheinanderwerfen der Dinge, ihr Zerstören der Illusion, ihre schwebende Leichtigkeit, ihre Ironie voll Ähnlichkeit mit der Parallelerscheinung bei Shakespeare und in den mittel-

alterlichen Kunstwerken, zugleich aber infolge des Unterschieds der Grundlagen ist es eine ganz andere Leichtigkeit, ein ganz anderes Schweben.

Noch seltsamer ist die Verwebung des Volkslieds und seiner mittelalterlichen Zeittiefen mit dem romantischen Lied. Auch da freilich blieb der Unterschied, der überbrückt werden mußte, den selbst an der Schöpfung Beteiligten unbekannt. Die Romantiker glaubten im Volkslied den Ausdruck ihres eigenen Wesens wiederzufinden. War da nicht die ihnen eigene Sprunghaftigkeit? die Hingabe an die wechselnden Gefühle? die Unlogik? das Geheimnisvolle oder Dunkel-Zweideutige? Doch sobald man diese scheinbar ähnlichen Erscheinungen vergleicht, wird deutlich, daß sie aus ganz anderen Gegenden mit ganz anderem polykausalem Untergrund stammen z. B. jene Unlogik ergab sich im Volkslied, weil viele Anonyme wie an einer Sage daran gearbeitet hatten, so daß, wo der eine aufhörte, der andere fast unbekümmert um den Vorgänger einsetzte, eine Gemeinschaft ist am Werk. Der Romantiker dagegen war ein einzelnes privates Ich, unendlich getrennt von jeder Gemeinschaft, nicht ungebildet, wie jene anonymen Schöpfer aus dem einfachen Volk, sondern voll Überbewußtsein, Kenner der idealistischen Philosophie, in der das Ich über das Ich reflektierte; zugleich, obwohl er den Verstand und die Aufklärung verpönte, war er doch der Erbe des großen rationalistischen Jahrhunderts. Wenn sein Lied also sprunghaft oder unlogisch ist, so ist es mit Absicht, aus freiem Willen. Die Annäherung an das Volkslied, an das Traumhafte, Kindliche, Unbewußte, Nüchternen, Sprunghafte in ihm ist nur momentweise.

Gewebe in Thomas Manns Buddenbrooks

Nicht eine Region, wie Schlesien bei Hauptmann oder die französische Provinz in Madame Bovary, ist die Raumgrundlage. Sondern dieser Roman ist erfüllt mit dem Dasein einer einzigen Stadt: Lübeck. Hansastadt, noch ummauert wie im Mittelalter, kleine Republik, eng im Zusammenhang, nur auf sich selbst bedacht; ihre Kaufmannsaristokratie ist das dominante Milieu. — Der einzige landschaftliche Mitspieler, wie bei Venedig, ist das Meer: drei Seeaufenthalte der Familie werden geschildert. — Die große norddeutsche Tiefebene wird nicht direkt beschrieben. Doch ein Eidolon vertritt sie: der langsame gleichmäßige Rhythmus des Ganzen, der so eben-horizantal ist, daß durch ihn die andere Richtung, die Vertikale des Verfalls und der Absturz der Familie fast aufgehoben wird. Noch auf andere Weise drängt sich Norddeutschland in das Gewebe. Der verhaltene Ton einer zarten, herbstlich umdunsteten, protestantisch-innerlichen Resignation, in die Storm den landschaftlichen Zauber jener Ebene einst eingefangen hatte, herrscht hier fortwährend und wird noch verstärkt, weil die Handlung nicht, wie gewöhnlich bei Storm, in der Mittelklasse, sondern in der vornehmen, in Ausdruck und Haltung vorsichtig zurückhaltenden aristokratischen Schicht spielt. An gewissen Stellen wird dieses Storm-Eidolon zur Dominante, so in der novellistisch erzählten Liebesgeschichte der jungen Tony Buddenbrook und des Sohnes des Lotsenkommandeurs am Meer und dem Verzicht der beiden auf das Glück.

Eine andere norddeutsche Tradition ist die Dialogführung Fontanes, jener Dialog scheinbar ohne direkte

Ziele, den unendlich einfachen Alltag des Lebens wie kunstlos wiedergebend und vage unbestimmt wandernd wie der Horizont einer unendlichen Ebene.

Trotz dieses Reichtums bliebe der Roman regional beschränkt, wenn nicht noch andere Elemente in ihm verknüpft wären. Die eine der in die Ferne ragenden Valenzen ist sogar fast zu sichtbar beabsichtigt: die Tochter Buddenbrook verheiratet sich in zweiter Ehe mit Permaneder, einem Münchener. Nord- und Süddeutschland sind also, wenn auch auf kurze Zeit (denn die Ehescheidung folgt bald) verbunden. Viel wichtiger ist eine andere Phänomenverbindung: während das wirkliche, sich ganz abschließende Lübeck sogar zögert in den Zollverein zu treten und unendlich fern von Preußen steht, dringt gerade dieses Preußen ein. Auf welche kunstvolle Weise? Thomas Buddenbrook verspürt die ersten Verfall- und Müdigkeitserscheinungen, er wehrt sich dagegen, um die Firma hochzuhalten; zum erstenmal zeigt sich das später immer wiederkehrende Motiv Thomas Manns von dem Trotzdem, von der Zucht, von dem kategorischen Imperativ. Es ist ein Eidolon des besten preußischen militärischen Wesens; dieser Buddenbrook erfüllt seine Pflicht als Beamter des kaufmännischen Berufs, wie im „Tod von Venedig“ Aschenbach ein Beamter der Literatur ist. Mit diesem preußischen Eidolon verwebt sich ein anderes aus Österreich, aus dem Wien der Epoche um 1900, zu dessen dichterisch-künstlerischen Lebensanschauung es damals gehörte, die Welt als einen auflösbar flüchtigen Schein zu betrachten, mit dem man heiter und zugleich schwermütig spielen könne. Ein Motiv, an sich ebenso fern von Lübeck wie von dem

harten sachlichen Berlin. Während Thomas Buddenbrook innerlich schon verfällt, wahrt er noch die Dehors. Er selbst weiß um seinen Zustand Bescheid, aber seine Haltung bleibt vollkommen, er hält den Schein aufrecht. So vermischt sich in dieser Figur und in dem ganzen Werk Lübeck mit München, Berlin und Wien. Der Raum ganz Deutschlands wird umfaßt.

Dazu treten Gewebteile aus der französischen Literatur. Der formlos ungeheure Stoff, der sich mit der Langsamkeit und ruhigen Eintönigkeit der norddeutschen Tiefebene ausbreitet, wird in kleine, spitz-geistreiche, epigrammatisch-umzirkelte Kapitel aufgeteilt, genau wie in den Romanen der Goncourts. Der Raum von Paris und die französische Epoche von 1860—1890 verknüpfen sich also mit einer Hansastadt. Dazu treten die Erkenntnisse und Formen des französischen Naturalismus, der, entstanden aus dem revolutionär entfesselten bürgerlichen Leben einer Hauptstadt, hemmungslos alle physischen und finanziellen Erscheinungen enthüllte. Auch in den Buddenbrooks wird einem nichts erspart sowohl von Balzac'schen Ziffern eines dahinschwindenden Kapitals wie von allen klinisch genau untersuchten Todesarten (Schlaganfall oder Typhus), sowie von allen nervösen Erkrankungen einer dekadenten Familie. Welche conjunctio zwischen diesen französischen Gewebteilen und dem vornehm zurückhaltenden Ton jener lübischen Familie!

Auch die Hauptidee des Romans, die des Verfalls, die in Deutschland noch fast neu war, war französisches Erbgut. Im Großen hatte Zola die Dekadenz in seiner Romanreihe der Rougon-Macquart, einer Familie des zweiten

Empire, dargestellt. In dem Thomas Mannschen Werk wird dieses französische Thema, in einen einzigen Band zusammengedrängt, auf das Leben in Deutschland übertragen.

Die Dekadenz freilich war in Frankreich eine Sache der Nation, politisch erlebt durch die Niederlagen von 1814 und 1870, alle sozialen Klassen wurden mitgezogen mit Ausnahme der Arbeiterschaft, die bei Zola (*Germinal*) außerhalb des allgemeinen Verfalls bleibt. Ganz anders in Deutschland, das einen großen militärischen Sieg gerade hinter sich hatte (der in den *Buddenbrooks* kurz nebenbei erwähnt wird, sonst würde das Tableau des Verfalls auf gefährliche Weise unterbrochen); ein allgemeiner wirtschaftlicher Aufschwung war während der Entstehung des Romans noch im Gang. Nur eine einzige kleine Oberflächenschicht, die der Erben, kannte die Dekadenz. Sie waren die Söhne der Täter und der Gründer. Ganz plötzlich hatte sich bei ihnen eine Stockung der Kräfte und Säfte eingestellt, so daß sie inmitten eines Volkes, das ihr privates Schicksal nicht teilte, isoliert standen. Leben umbrandete sie, die Müden, die ästhetenhaft Überfeinerten, die Wissensreichen, die großäugig Betrachtenden, die Ängstlich-Zaghaften, die vor der Vergänglichkeit Erzitternden.

In den „*Buddenbrooks*“ sind alle Kennzeichen und Erfahrungen der Ästheteten. Die Sprache berührt oft die ihnen eigene kalte Schönheit. Mit einer abweisend grausamen Vollkommenheit werden wie aus einer Distanz die Gastmähler und Agonien, die Geschäfte und die Heiraten der unbewußten Bürger geschildert. Der ganze Roman kreist um die Psychologie und Physiologie der Dekadenten, die in vier Variationen geschildert werden

(Thomas Buddenbrook, Christian, Gerda, Hanno); ihre geistige Verfeinerungen, ihre nervöse Sensibilität, ihre zunehmende Unfähigkeit, den Gefahren des Lebens Widerstand zu leisten oder es praktisch-tätig zu beistern, werden mit zustimmender Kenntnis und Sympathie geschildert. Der letzte Erbe, Hanno, erreicht den Gipfel, er würde, wenn er am Leben bliebe, der vollkommene Künstler werden. Es ist der Aufstieg einer Familie.

Es ist zugleich der Verfall einer Familie. Denn vom Standpunkt des Lebens aus ist der Dekadente grotesk wie Christian oder tragikomisch wie Thomas. Jenes Zarte, Subtile, Distant, Morbide, das den Künstler auszeichnet, wird in einem plötzlichen Umsturz der Werte mit Haß und Grauen betrachtet. Dagegen jene dem Künstler vorhergehenden Bürgergenerationen, die noch undifferenziert, aber dagegen geschäftlich tüchtig waren, werden mit Neid, Sehnsucht und Liebe behandelt. Es entsteht fortwährend eine polyphone Doppelheit: eine kühle artistische Distanz bleibt gegeben, zugleich aber werden mit Jean Paulscher Genauigkeit, mit einer bejahenden, endlos unermüdlichen Versenkung in die kleinsten Details die bürgerlichen Szenen der Gastmähler und Agonien, der Liebeserklärungen und der Geschäfte, der Geburten und der städtischen Angelegenheiten wiedergegeben. Zwei Phänomengruppen, die bürgerlichen und die artistischen, die eigentlich entgegengesetzt, einander antipolar sind, werden aufs innigste verwoben.

Der Untergang der Familie ist vollkommen. Der Pessimismus ist viel radikaler als bei den französischen Naturalisten. Wie bei dem Wotan Wagners drängt alles zum

Ende, zum Ende. Das Kunstwerk ist voll von Eidola aus der Schopenhauerschen Philosophie. Daher vollzieht sich der Verfall nicht durch physische Laster, sondern, entsprechend jener philosophischen Lehre, handelt es sich um ein Erlöschen des Lebenswillens, das im Laufe dieses Entwicklungsromans bei den einzelnen Gliedern der Familie graduell dargestellt wird. Schon bei Thomas Buddenbrook stellt sich eine nur durch die äußerliche Haltung maskierte Ermüdung des Willens ein; Christian Buddenbrook spielt überhaupt nur noch mit Vorstellungen, er ist ein halber Schauspieler, ohne Beziehung zum tätigen Leben. Die vollkommene Verneinung ist bei dem letzten Erben Hanno erreicht. Bei Schopenhauer gibt es nur zwei Erlösungen von der Qual der Begierde: durch den Tod oder durch die Kunst, in Hanno verbinden sich beide. Überhaupt ist die Musik die eigentliche Heldin des Romans, sie begleitet ihn unsichtbar von Anfang an, wird dann im Violinspiel Gerdas offenbar und Hanno wäre zum Klavierkünstler berufen.

Mit dieser pessimistisch-buddhistischen Philosophie wird — seltsamste conjunctio — die des größten Optimisten Nietzsche verbunden. Nur wird dieser nicht genannt, weil der Roman gegen 1880 endet (er spielt eigentlich erst gegen 1900 um die Zeit der Erbenschicht, wird aber historisch rückwärts projiziert). Dagegen wird Schopenhauer, genau wie Wagner, direkt im Moment seines Erscheinens in aller Frische erlebt. Thomas Buddenbrook entdeckt eine kleine Schrift von ihm. Freilich liest er darin Dinge, die sie unmöglich enthalten kann. „Ich werde leben! In allen denen werde ich sein, die je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden: besonders

aber in denen, die es voller, heftiger, fröhlicher sagen.“ Nichts davon steht bei Schopenhauer selbst, sondern es wird in ihn die dionysische Lebensfreude seines Gegners hineininterpretiert, so daß Thomas Buddenbrook eine Philosophie zur Kenntnis nimmt, die weder Schopenhauer noch Nietzsche angehört, sondern eine neu geschaffene, theoretisch unmögliche, künstlerisch wohl mögliche Metamorphose der beiden darstellt. — Diese conjunctio des Optimismus und Pessimismus läuft parallel mit derjenigen des gediegen, lebensfähigen Bürgertums und der ästhetischen Erben. Übrigens durch die Verbindung dieser beiden Philosophien wird die Zeitschicht um 1820—1850 mit einer späteren um 1870—1890 verbunden, so daß dieser historische Roman, der die politischen Ereignisse nur flüchtig berührt, geistig ein ganzes deutsches Jahrhundert umspannt.

Gide: Die Falschmünzer

Dieser Roman besteht aus drei Erzählungsschichten: 1. Die eigentliche Romanhandlung der Falschmünzer, einer Gruppe junger Schüler, die falsches Geld in Kurs setzen. 2. Der Autor arbeitet an diesem Roman. Das Fortschreiten des Werks, das Theoretische der Aufgabe, einen Roman pur zu verfassen, die Aufnahme und das Ablehnen der Elemente, die die Realität darbietet, werden erzählt. Und zwar überwuchert diese geistige und subjektive zweite Schicht die objektive so sehr, daß sie fast verschwindet. Es handelt sich nur noch um den Roman eines möglichen Romans, also im höheren Sinn auch um eine Falschmünzerei, denn wir werden um den Roman, der versprochen wird, fortwährend betrogen. Indem er

vor unseren Augen entsteht, ist er, wie alles Entstehende, kaum noch faß- und greifbar. 3. Während der Autor notiert und arbeitet, hat er Erlebnisse, die eine dritte, an Umfang der zweiten gleichkommende Schicht bilden. Sie sind also zu zweien, um auf die erste, die eigentliche Romanhandlung, zu drücken. Jedoch man wird entschädigt: denn diese Erlebnisse bilden eine neue Erzählung, die vielleicht wichtiger ist als die der Knaben. Sie spielt nämlich halb unter diesen Knaben, halb unter ihren Eltern und den Erwachsenen, die mit dem Verfasser im Lauf der Romanschöpfung in Beziehung treten. Übrigens einer der Halbwüchsigen stiehlt dem Autor das Notizbuch, in welchem gerade die Falschmünzenerzählung schon begonnen, skizziert war. Auf diese und andere Weise werden die drei Schichten verknüpft. Alle drei sind Abenteuerromane, wobei das geistige Abenteuer des Romanverfassens das Kühnste und Waghalsigste ist. Sie sind übereinander gelagert, nicht als drei taube Flächen, sondern als Spiegel, deren Reflexe und Reflexe der Reflexe durcheinanderspielen.

Es ist ein Gipfel der romantischen Ironie. In Tiecks „Verkehrten Welt“ spielen drei Bühnen übereinander, die der Theaterhandlung, die des Zuschauerpublikums auf dem Theater und die des Publikums, das noch jenem ersten Publikum zuschaut. Auch bei Gide entsteht eine unendliche, schwebend-romantische Leichtigkeit. Wenn die Romanhandlung fertig und allein für sich gelassen wäre, so würde alles ins Dumpf-Schwere versinken. Wenn dagegen der Schöpfer sichtbar unsichtbar gegenwärtig bleibt, wird, wie in einer Welt der Gläubigen, die überall ein göttliches Walten verspüren, alles in einen Aggregatzustand des Duftig-Luftigen gehoben. Sobald etwas der

gewöhnlichen Schwerfälligkeit zu verfallen droht, tritt der Autor vor. Er ist wie ein Mond, der die Gewässer anzieht, dann sie fallen läßt und also eine fortwährende Bewegung der Flut und Ebbe erzeugt. Auch entsteht das kunstvollste Versteckspiel: die Romanschöpfung liegt unter dem Autor, der souverän-intelligent darüber herrscht und sie nach Belieben ver- oder enthüllt. Doch andererseits wird auch er nicht nackt unseren Blicken ausgeliefert, sondern kann sich wie eine Maske seine Schöpfung vorhalten, so daß er abwechselnd verschwindet und wieder erscheint.

So vieles ist also romantisch. Nur daß, im vollkommenen Gegensatz zur romantischen Auffassung es sich nicht um ein schwebend-spöttisches unwirkliches Spiel zwischen den beiden Phänomenen des Lebens und des Geist-Bewußtseins handelt, wobei sich beide gegenseitig aufheben. Sondern etwas durchaus Ernstes, Wirkliches wird agiert. Was tut der Geist in dem Roman? Er schafft und wird bis ins kleinste Detail seines Schöpfens belauscht. Und was geschieht mit der Lebenssubstanz? Auch sie erschafft sich, ist im Entstehen begriffen, fließt vor unseren Augen dahin in unendlichen Meanderen. Gar nicht so sehr auf die Unterschiede des Lebens und des Bewußtseins kommt es an, als auf die Gleichheit ihres progressiven Werdens. Daher tritt auch die erste Schicht, die Handlung der Falschmünzer, zurück; sie interessiert kaum, denn sobald sie ausgeführt ist, wäre sie ein fertiges Produkt. Welche Umwertung der dichterischen Werte! Nicht das fertig-gelungene Kunstwerk soll geboten werden, sondern die fragwürdig unsichere, schwankende, zögernde, häßlich-schöne Inkubation und die Schwangerschaft des Werks. Das heldenhafte Hauptphänomen des

Romans ist gerade der Gegensatz zum Produkt, nämlich das Produzieren. Die Schicht Nummer eins, der Roman im gewöhnlichen Sinn sinkt zu einer Nebenerscheinung herab, während alles, was sonst verschwiegen und verdeckt wird, hier aufsteigt und sich mit aufrichtigster Kühnheit offenbart. — Um übrigens die vollkommene Schöpfungsfreiheit zu wahren, endet der Roman ebenso wenig wie er beginnt. Auch fehlt der lastende Zwang einer unbedingten Hauptperson, selbst der immer hervortretende Autor wird nicht zu einer solchen, sondern alle Figuren in Wellenbewegung drängen vor, ziehen sich zurück. Auch die Handlung tastet sich vor, zerbricht bald oder zerstäubt, staut sich dann wieder zusammen, rundet sich, doch plötzlich verwandelt sich wieder alles. Und die Flucht dieser nie zu erhaschenden schöpferischen Entwicklung des Lebens ist um so größer, als auch der Autor, das geistig-schöpferische Ich auf seiner höheren Ebene der Produktivität ebenso zögert, er widerspricht sich, lernt um vor unseren Augen, erkennt sich nicht mehr selbst, stirbt tausendfach, um tausendfach wieder aufzuerstehen: „Cela varie sans cesse, mon être du matin ne reconnaît pas celui du soir. Rien ne saurait être plus différent de moi que moi-même.“

Ein solcher Roman entspricht der philosophischen Lehre Bergsons, wobei es gleichgültig ist, inwieweit der Dichter mit ihr in Beziehung getreten ist, oder ob er das neue Lebensgefühl, das ihr Ursprung und ihre Quelle gewesen ist, direkt erfahren hat. Ähnlich wie in jener Philosophie handelt es sich auch hier um schöpferische Entwicklung, um den Aufstieg eines *élan vital*, um einen nicht kausal gebundenen Lebensfluß, um unendliche Verzweigungen des Geschehens, um einen außerordentlichen

Sinn für die Freiheit, die das Entscheiden meidet. Dagegen fehlt eines der hauptsächlichsten Elemente der Bergson-Philosophie: die Erinnerung (*Matière et mémoire*). Bei Gide fehlt dieses Gegengewicht (das bei Proust die Dominante hat); er, der nie dem Vergangenen Zugewandte, eilt, nur in einer Vorwärtsbewegung, einem Horizont entgegen, der, je mehr man sich ihm nähert, sich immer mehr entfernt. Dieses fliehende Leben wird mit leidenschaftlicher Glut, mit ferveur immer von neuem entdeckt.

Wie in der „Symphonie pastorale“ eine Blinde zum Sehen erwacht und alle Dinge der Welt liebevoll-neugierig in sich aufnimmt, so treten hier junge Leute zwischen 15 und 25, ein ganzer Schwarm der zum Leben Erwachenden auf. Mit dem Phänomen des Werdens verbindet sich also das andere Phänomen, das ihm am ähnlichsten ist, nämlich das der werdenden. Die Methode des Romans steht in innigstem Einklang mit seinem Stoffinhalt. Wie der Autor Eduard und die Handlung, so sind auch alle diese Knaben und Jünglinge unfertig, sie könnten das Joch des fertigen Daseins gar nicht ertragen, sie arbeiten, schaffen noch an sich selbst, wissen über sich, abgesehen von ihrer allgemeinen Entwicklungsfähigkeit, kaum Bescheid, selbst ihre Geschlechtlichkeit ist noch nicht fixiert und zögert zwischen den Möglichkeiten; das ungewisseste Morgen ist ihr Ziel, dem sie wie Läufer auf dem Spielplatz des Unendlichen zueilen. Sie sind auf ihre Weise genau wie der Romanverfasser Eduard, nur während er voll bewußt das Werden liebt und mit Absicht kultiviert, sind sie diesem Werden auf naive und notwendige Weise verfallen. Er wird sogar von ihnen übertroffen. Denn das Höchste, was der beflügelte, durch

keine Kausalität gebundene Mensch erreichen kann, ist, grundlos in einem *acte gratuit* der Zukunft des Todes selbst entgegenzueilen. Olivier, einer der Jünglinge, begeht nach einer Liebesnacht vor Überfülle des Glücks einen (mißlingenden) Selbstmord. Noch größer ist die Freiheit, mit der sich am Schluß des Romans der kleine Boris, ein Knabe slawischer Abstammung, nur auf eine Wette hin, aus Spiel erschießt.

Mit allen diesen Phänomenen des ungebundenen Werdens verwebt sich das entgegengesetzte Phänomen des Gewordenen in vier Variationen: 1. Ein Greisenpaar mit allen Erstarrungen des endenden Lebens wird geschildert, es ist La Pérouse und seine Frau, Freunde Eduards und zugleich Großeltern des kleinen Boris. 2. Das puritanisch-protestantische Milieu, das, wie immer bei Gide, als der starre Gegensatz zu dem freien wogenden Leben behandelt wird. 3. Neben Eduard, dem Autor, der in einer dubiosen Geschlechtlichkeit zwischen Mann und Frau schwankt, steht der einseitig gleichgeschlechtliche Schriftsteller Passavant. Eduard ist, seinem hybriden Wesen entsprechend, halb Führer der Jugend, halb Verführer, der andere dagegen ist nur Verführer. 4. Jedes Heim ist etwas Festes, Geschlossenes. Einer der Werdenden sucht aus Trotz, aus Neugier der Familie zu entfliehen, er ist, Gidesche Lieblingsgestalt, der verlorene Sohn.

Alle diese Widerstände gegen das flüchtig unbestimmte Leben werden verpönt. Nur eine einzige Ausnahme wird geduldet: die klassische Präzision der Konturen wird aufrechterhalten. Welche erregende und seltsamste *conjunctio oppositorum*! Die wogende zerfließende Handlung, die sich vor uns umbildende Figur des Autors und seine

Geschöpfe, die, nicht in einem festen Gefäß des Ich eingeschlossen nach allen Seiten überfließen, die zurückhaltenden, immer tastenden und erzitternden Gespräche — all dieses Unfaßbare und Ziellose wird trotzdem mit vollkommener Klarheit dargestellt. Das dunkle Unentwirrbare steht unter dem Patronat eines Meisters der schönen Formen, Racine selbst. Über der Strömung des Lebens ist eine kristallklare Eisdecke, also eine Erstarrung gebreitet, jedoch ohne im geringsten die Strömung zu hemmen.

In diese Phänomene der romantischen Ironie und des Schöpfens, des freien Werdens und einer festen Form wird noch etwas anderes eingewoben. Gide hat während der Schöpfungszeit der Falschmünzer Dostojewsky studiert. Seltsame Ähnlichkeitsparallelen ergaben sich zwischen seiner Theorie des lebendigen Zögern und Bebens und jenem dem russischen Charakter eigenen Schwanken zwischen Gut und Böse! So näherte sich der freieste zweideutigste Geist, der Erbe aller französischer Skeptiker von Montaigne bis Renan, dem großen religiösen Russen mit seinem Urmenschentum und wilden Leidenschaften, mit seinen Christusgestalten und Nihilisten, mit seinen byzantinischen Mönchen und seinen Verbrechern. Aus dieser Gesamtheit wurden freilich nur einige Eidola gelöst. Dostojewsky liebt die Halbwüchsigen. Auch bei ihm wird ein Selbstmord aus Überschwenglichkeit geplant. Die Falschmünzer beginnen damit, daß der Dämon, der Teufel den jungen verlorenen Sohn begleitet; es ist der gleiche Teufel, der sich mit Iwan Karamasoff unterhält. Am Schluß des Gide-Romans ist ein Gespräch des alten La Pérouse und des Autors über das Verhältnis Gottes und des Dämons in der Welt. Alle Personen stehen

in Beziehung zu dem Widersacher: Passavant ist von ihm besessen, ebenso Vincent und seine Geliebte, eine Salondame aus der angelsächsischen Welt; einer der Halb- wüchsigen, der den jungen Boris zum Selbstmord verleitet, gehört ganz dem Teufel, während Eduard selbst und die meisten der Jünglinge zwischen Teufel und den Engeln (die mehrmals tatsächlich vorgeführt werden) schwanken. Wie können diese Gewebteile einer religiösen Metaphysik verknüpft werden mit den anderen Geweb- teilen dieses äußerst freigeistigen und ungläubigen Ro- mans? Bald werden der romantischen Ironie entsprechend Gott und Teufel ironisch behandelt und bilden neben den drei Bühnen des Romans noch eine vierte Bühne. Bald reihen sich auch Gott und Teufel in das Phänomen des Schöpferischen ein, auch sie sind unfertig, sie hadern mit- einander, die Herrschaft schwankt unsicher von dem einen zu dem anderen. Schließlich gibt es auch eine Beziehung zwischen ihnen und dem puritanischen Milieu. Nämlich dieses will eine rationale Verengung des religiösen Lebens, während Gide die Kreation einer großzügigen freien Re- ligion vorschwebt.

Doebelin, Berlin-Alexander-Platz (Skizze)

Volkssprichworte begleiten den ganzen Roman, da ist Berlin, nicht nur das letzte, das heutige Berlin, sondern alle Raum- und Zeitgeschichten, die eine Großstadt nähren und ihren Humus bilden, sind vertreten, jene Spruchweisheiten haben etwas Altmärkisch Brandenbur- gisches, sie stammen zum Teil von Bauern und Bürgern des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Handlung dagegen spielt nur in der Klasse der Arbeiter und Proleten und

ist auf ihre Quartiere, auf einen Sektor der Großstadt zugespitzt.

Eine andere seltsame Verwebung: die Proletarier gehen von Beruf zu Beruf, nur bekümmert um den Augenblick, dazwischen werden aber Erinnerungen an alttestamentarische Psalmen, an das Buch Hiob, an die Apokalypse des Johannes laut. Welche conjunctio dieser hymnisch-mythischen Gewebteile mit Reklamebildern und Radionachrichten, die fortwährend in der Großstadt herumschwirren! Überhaupt ist die Anzahl der präzisen Tatsachen, die aufgezählt werden, ungeheuer: ganz kalte, nackte, kurze Statistiken aus dem Berliner-Schlachthaus oder juristische Prozeßakten oder politische Parteiprogramme. Doch besteht eine die Verwebung erleichternde Ähnlichkeit all dieses Sachwissens mit der märkisch-trockenen Weisheit der Volkssprüche und der modernen Schlager.

Mit dieser Sachlichkeit ist auf dichteste Weise, wie sie nur in einem Kunstwerk möglich ist, Psychoanalyse verbunden. Welche Diskrepanz zwischen diesen zwei Tendenzen unserer Zeit: die eine sucht in der Seele; das Bewußte genügt nicht, sie durchsucht die unbewußten Regungen, verfolgt, seziert, steigert sie, um sie in das Bewußtsein zu heben. Die Sachlichkeit dagegen kümmert sich nur um das Sein, sie ist äußerlich und körperhaft. Beide sind aus ganz anderen Milieus entstanden, die eine gehört zu Maschinen-Ingenieuren und Sportsleuten, während die Psychoanalyse die fein verzweigte bürgerliche Psychologie des 19. Jahrhunderts fortsetzt. In diesem Roman wird sie aber auf die Arbeiterklasse übertragen. Alle Absichten, Pläne, keimende Gedanken in allen Gehirnen werden enthüllt massenhaft inmitten der Masse der kalten Tatsachen.

Dazwischen tauchen Motive aus der chinesischen Welt auf: der Held des Romans, Biberkopf (Mörder durch Zufall, Zuchthäusler, ehrlicher Zeitungsverkäufer, dann Zuhälter, Dieb, zum Schluß wieder Arbeiter) ist ein Passivist; ohne daß er es weiß, übt er die Lehre des Lao-Tse vom Nichtwiderstehen aus. Das Schicksal überwältigt ihn; Schlag auf Schlag saust auf ihn nieder, wie es in den Kapitelüberschriften im Stile der Moritat verkündigt wird. Wenn er durch einen seiner Diebskumpane, Reinhold, aus dem Auto geworfen und ihm ein Arm abgefahren wird, so geht er später, in einem ähnlich seltsamen Verhältnis wie dasjenige Wang-Luns zu Manoh oder wie das Kaiser Ferdinands zu Wallenstein, zu jenem Kameraden wieder, nicht um sich zu rächen, sondern um ihn, den Täter, zu betrachten.—Wie in Asien neben China und seiner Philosophie des Nichtwiderstehens Indien mit seinem Buddha und dem Glauben der Allmacht des Ich steht, so pendelt das Doebblinsche Schaffen von China (Wang-Lung) nach Indien (Manas). Dieser gleiche Held Biberkopf erwacht durch das Leiden (seine Geliebte wird durch jenen seltsamen Täter Reinhold ermordet, er wird verhaftet, wird wahnsinnig) zu seinem Ich, das zu einer ungeheuren Kraft anwächst: er hadert mit dem Tod, überwindet ihn, wird zu einem gewaltigen selbstbewußten Arbeiter. So werfen die großen fernen Kontinente China und Indien ihre Schatten zugleich auf den Alexanderplatz.

VERHÄLTNIS DER SPRACHE ZUM GEWEBE

Die Sprache, als fließendes und unaufhaltsames Element, bleibt nicht an einem einzelnen Gewebteil haften, sondern wie ein Gewässer eilt sie und verteilt sich auf gleichmäßige Weise ohne Grenzwechsel und Scheidungen über das Gewebe als Ganzes hin. Mag ein Gewebteil r von einem anderen y noch so verschieden sein, so breitet sich die Sprache über beide aus, gerade wie ein Wasser eine ebene Fläche bildet, unabhängig von den Unebenheiten des Bettes, welches es ausfüllt. Es entstehen Täuschungen, nur der Taucher weiß Bescheid über das, was dort drunten ist. Denn über dem Gewebteil r ist nicht eine Sprache, die genau diesem r entspricht, sondern schon an dieser Stelle ist sofort $r+y$ da, sie enthält also schon jenes y , das eigentlich hier noch nicht vorkommt, und umgekehrt ist über y nicht nur der ihm eigene Sonderausdruck ausgebreitet, sondern $y+r$. Insofern man das Gewebe analysieren will, ist man durch die Sprache, die gar nicht bei einem einzelnen Bestandteil aufhört, eher behindert: man wird durch ihren Stromgang fortgerissen. — Wenn als Gewebteile r y p s f sich verbinden, so wird die Sprache an jeder Stelle $rypsf$ sein. Das heißt sie enthält überall das Gewebe in nuce. Bis also dieses in seinen Einzelheiten begriffen ist, bleibt auch die Sprache unbegreiflich. In Fällen, wo das Kunstwerk sehr fernliegende oder gegen-

sätzliche Dinge aneinanderknüpft und gegenüber der Neuheit der Mischung eine Art panischen Schreckens empfunden wird, wird man daher durch die Sprache keineswegs beruhigt: sie hilft nicht, sondern im Gegenteil, sie klingt wie der schrille Pfiff oder das Hohngelächter des neuen Pan, der sein absonderliches Gesicht unter ihr versteckt. Dieses neue, unglaubliche, daher quälende, peinigende r y p s f lauert dann in jedem Sprachteil, in jedem Satz, in jeder grammatischen Konstruktion, in dem einzelnen Wort. Freilich, sobald die Zusammensetzung und Verknüpfung des Gewebes begriffen und akzeptiert ist, wird das Verhältnis zur Sprache, die es umhüllt, ein ganz anderes: nun hat man die Genugtuung, diesem zuerst unverständlichen, dann verstandenen rypsf gerade im Sprachausdruck fortwährend zu begegnen, man erhält in jedem Moment sämtliche Gewebbestandteile in ihr dargeboten. Bald möchte man noch weniger als das Gewebe die ihm zugehörige Sprache missen. Solange jenes fremdartig war, wirkte sie, die es auf gedrängte Weise wiedergab, noch fremdartiger. Sobald das Gewebe vertraut geworden ist, erhält sie einen heimischen Klang. So hilft das eine Element dem anderen: durch das genaue Begreifen des Gewebes wird erst das Wesen seiner Sprache begriffen, umgekehrt wird durch diese, sobald sie enträtselt ist, das letzte Geheimnis des Gewebes gelüftet. Während sie zuerst stört, behindert, einhüllt, verdeckt, entsteht dann der gegenläufige Prozeß, sie enthüllt, sie offenbart. Erst dann erweist sie sich, wie man sie oft benennt, als „Sprachgewand“: ein jedes Glied wird dann durch sie hindurch fühlbar, geradezu greifbar, es entsteht eine reizvoll verborgene Deutlichkeit, die das nackte, unverhüllte Gewebe nie gewähren könnte. Und wie man

durch ein Gewand sowohl die Formung des einzelnen Gliedes wie den ganzen darunter atmenden Körper errät, so werden in der Sprache des Kunstwerks von dem Moment des Verständnisses ab sowohl die einzelnen Gewebteile r oder y oder p, wie die gesamte lebendige Verknüpfung des ryp fühlbar.

Das Schicksalsurteil, ob ein Kunstgewebe lebendig ist oder nicht, wird daher oft durch den Sprachausdruck gefällt. Enthält dieser an jeder Stelle die Einheit rypsf, so ist die Lebensmöglichkeit des Gewebes erwiesen. Dagegen scheint oft nichts gegen die hypothetischen Versuche eines Gewebes einzuwenden, doch — die Sprachballung scheitert, von ihr aus wird seine Unlebendigkeit erkannt. Mit Recht redet man also auch von „Sprachgewalt“, denn sie ist der Ausdruck der wirklichen Lebenspotenz des Werks. An ihr kann man wie an einem Pegel seine Kraft ablesen.

Die Sprache kann bei einer conjunctio oppositorum die Dienste einer Brücke leisten. Dort, wo eine Kluft zwischen gegensätzlichen Gewebteilen sich öffnet, schwingt sie sich leicht wie ein Regenbogen darüber hinweg.

Wenn innerhalb des Gewebes r y p s f das eine Element die Dominante geworden ist und die anderen sich dazu in bestimmten Verhältnissen gruppieren, so gibt die Sprache ihrerseits bald die gleiche Abfolge und Stufung wieder, aber es liegt in ihrem zauberisch leichten Wesen, daß an gewissen Stellen eine andere Abfolge einsetzt. Schon deswegen, weil sie fortwährend jene Gewebsummen rypsf enthält, entsteht eine größere Freiheit der Variation und Irisation dieser Teile als in der Substanz des Werkes selbst. Immerhin entsteht hierdurch ein äußerst reizvoller Gegensatz, da gerade an der Stelle, wo im Werk y als

Dominante besonders betont wird, in der Sprache plötzlich das p den Oberton so sehr erhalten mag, daß man aus dem Gesumme der Töne, das sie enthält, das y fast überhört, das y des Werks wird durch das p der Sprache überdeckt. Sie scheint sich vom Werk selbst zu trennen, sie flieht in die Ferne, doch trägt sie im Stillen die Gewebsumme immer mit sich.

Kleistische Sprache

Prinz von Homburg (Aufzug I, Szene 4):

„Daß mich die Nacht verschläng!

Mir unbewußt . . .“

„Daß mich die Nacht verschläng“, ist einem groben Soldatenfluche ähnlich, wie etwa „daß mich der Teufel“. Nur, daß hier das dunkelsanfte Element der Nacht wie in den Novalis-Hymnen heraufbeschworen wird. Das Wort „verschlingen“ ist niedrig, doch angezogen durch die Nacht wirkt es gewaltig und erinnert an den Vers des Kurfürsten Akt I, Szene I: „Ins Nichts mit dir zurück, mein Prinz von Homburg, ins Nichts, ins Nichts.“

Nach diesem dumpfen, fast tierischen Urlaut des „Nacht verschläng“ folgt gleich: „Mir unbewußt Im Mondschein bin ich sicher umgewandelt.“ Mit welcher Klarheit wie in einem Polizeirapport wird da ein Zustand, der geheimnisvoll poetisch war, fixiert, ohne Mitleid mit sich selbst, fast ohne Verständnis, mit sachlicher Kälte. „Vergib. Ich weiß es schon. Es war, du weißt, die Hitze.“ Auch hier die Gleichgültigkeit sogar gegenüber der Sprache, es ist ein lässiger Offizierston („ich weiß, du weißt“), gerade diese Enthaltensamkeit allem Glanze gegenüber kommt einer positiven Sachlichkeit gleich. „Vor Hitze im Bette

gestern fast nicht auszuhalten“: grob kameradschaftlicher Kasernenton, fast einfacher noch als die Alltagssprache, auch metrisch kaum noch Vers. — Jedoch plötzlicher Umschlag, denn es folgt: „Ich schlich erschöpft in diesen Garten mich“, „erschöpft“ ist wieder sehr präzise, es wird auch nach einem langen militärischen Marsch gebraucht, erhält aber an dieser Stelle durch die nächtliche Situation einen tieferen Klang: man fühlt seltsame Ermüdungen, es ist die leise, zurückhaltende Klage von jemandem, der leidet. Und nun erhebt sich die Sprache in raschem, äußerstem Gegensatz vom Alltäglichen („es war, du weißt, die Hitze“) zur höchsten und neuesten Poesie:

„Und weil die Nacht so lieblich mich umfing,

Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend“ jedes Wort in neuem Sinne gebraucht. Das „blonde Haar der Nacht“ ist ein gewälttätiges Bild, offenbar wird Natalie, seine Geliebte, die vorher während seines nachtwandlerischen Traums aufgetreten war, in die Nacht eingewoben. „Von Wohlgeruch ganz triefend“ erinnert an manche dunkle, sich ansaugende Wendungen aus den Hymnen an die Nacht, jedoch „triefend“ ist schärfer, männlicher als Novalis, es stammt von dem kavaliermäßigen „das Pferd trieft von Schweiß“, der Nachttau und das allgemeine, seltsame Rieseln der Nacht werden hier auf ihre Gerüche und Düfte übertragen. Solche Fülle gibt es im Orient, mit dem Sprung eines Vergleichs ist der Prinz dort: „Ach! wie der Bräutigam einer Perserbraut“, genau wie es später (Akt III, Szene I) heißt: „Eine Tat, die weiß den Dey von Algier brennt, mit Flügeln nach Art der Cherubinen silberglänzig“; auch der Kurfürst in Akt V sagt: „Seltsam. Wenn ich der Dey von Tunis wäre.“ Es entsteht also mitten in der branden-

burgischen Sandwüste, in einem nordischen Garten unter preußischem Militär die orientalische Pracht: „Nun legt' ich hier in ihrem Schoß mich nieder.“ Dann folgt rasch sachlich: „Wie ist die Glocke jetzt? — Halb auf zwölf. — Und die Schwadronen, sagst du, brachen auf? — Versteht sich ja! Glock zehn, dem Plan gemäß.“

Diese Sprache, die knappe Sachlichkeit mit Taumel, Prachtüppigkeit verknüpft, entspricht dem allgemeinen Kleistischen Gewebe, welches das Phänomen des preußischen Militär- und Adelswesens mit dem anderen Phänomen der deutschen Romantik verbindet. Beide hatten ihre Berührungs- und Ähnlichkeitspunkte: die Ritter und Schlachten, das Knappenverhältnis der Treue, der Gehorsam und die Demut gegenüber den Fürsten, die Verbindung von Tapferkeit und Christentum sind sowohl romantische wie preußische Motive. Nur liebt der Romantiker dies alles aus der Entfernung in dem unerreichbar verlorenen Mittelalter; das Preußentum stellte das gleiche real-wirklich in der Gegenwart dar, dadurch war es nicht mehr ahnungsvoll in einen Dunst eingehüllt, auch Sehnsucht war nach dem greifbar Gegenwärtigen nicht möglich. Ein besonderes Glück war es, daß im Kleistischen Moment das Preußentum unterzugehen schien, es war durch die Napoleonischen Siege wie verloren. Obwohl es noch lebendige Wirklichkeitskeime in sich trug, die sich bald nach Kleists Tod entfalteten, konnte es wie inexistent, also romantisch, betrachtet werden, es war da und doch nicht mehr da. Aus dieser zweifachen Daseinsart ergab sich, daß Kleist das Militärische zugleich realistisch genau schildert und doch mit der übermäßigen Liebe und Steigerung, die man den Dingen, die nicht mehr bestehen, sehnsuchtsvoll widmet. An vielen Stellen decken sich daher

Preußentum und Romantik bei ihm. In vielen Punkten aber starren die beiden Phänomene auseinander: das Preußische ist ganz auf die strategische Situation, auf die unmittelbare Benützung eines jeden militärischen Vorteils gestellt, die Betrachtung einer Landschaft wird aller Stimmungswerte entkleidet, die große Schlachtenzene (Akt II, Szene II) ist technisch genau, gesättigt mit Fachausdrücken. Nichts Vages, Unsicheres, Allgemeines, wie die Romantik es liebt. Das Militärische braucht taghelle Berechnung und Genauigkeit. Die romantische Lieblingsstunde dagegen ist die Nacht, die auch das Stück einrahmt: es beginnt mit dem nachtwandlerischen Traum des Prinzen und endet mit der Nachttäuschung und dem Traum, der sich in Glorie umwandelt. Die Romantik wühlt in den Gefühlen der Einzelperson, die sich ganz über sich selbst beugt und in ihr Inneres lauscht. Das Militärisch-Preußische dagegen hat äußere feste Gesetze, allgemeine für alle gültige Pflichten, es sind die Formeln des kategorischen Imperativs. Das Preußentum ist nüchtern, ebenmäßig, sachlich. Die Romantik dagegen sucht in allem das Extreme.

Sowohl in den Gestalten wie in der Handlung verweben sich diese zum Teil ähnlichen, zum Teil entgegengesetzten Phänomene: Preußisches und Romantisches, bald überwiegt das eine Element, so ist die Befehlserteilung eine reale Kasernenhofszene, bald, wie in den Monologen des Prinzen, siegt ganz das romantische Element. In der Sprache aber verschlingt sich fortwährend beides auf unlösliche Weise. Es ist wie ein Wirbel von zwei Sprachströmen, die aus verschiedenen Räumen, aus ganz verschiedenen Zeittiefen entspringen. Die militärische Sprache datiert aus Preußen-Brandenburg, hat sich etwa vom

15—18. Jahrhundert gebildet, sie wurde wenig in der Literatur verwendet; Goethe, der wohl als eine seiner Ingredienzen die Studentensprache benützt, hat sie nie gekannt, nur bei Gleim und Ewald Kleist kam sie in Bruchteilen vor, dann bei Lessing in Minna von Barnhelm (übrigens dort vermisch mit voltairianisch-rationalistischer Sprache, so daß diese Mischung dem Hof Friedrichs des Großen glich). Im Grunde war diese Sprache schon alt, jedoch literarisch ist sie noch neu, sie hat daher etwas unendlich Frisches. — Die romantische Sprache dagegen hat ganz andere Geschicke: ihre Zeittiefe reicht bis ins Mittelalter; sie hat viel aus den Mystikern geschöpft, auch hat sie, um die Sehnsucht, die Innigkeit, die Schwermut, die Versenkung in sich selbst auszudrücken, bei den Stillen im Land gelernt, also bei einer Schicht und bei einem Lebenskreis, die so fern wie möglich vom preussischen Militär und den Offizierskreisen war. Dazu ist viel in ihr von der üppigen Pracht der Baroksprache. Sie summierte, echt literarische Schöpfung, alle Literaturerscheinungen von Klopstock bis Goethe. Dabei hat sie aber auch das Volkslied und seine Urzeittiefen rezipiert, denn alles Stille, Unbewußte, zart Träumerische, Naive konnte nur mit der keimenden Unbeholfenheit der einfachen Volkssprache wiedergegeben werden. — Kleist übernimmt die militärische Sprache genau wie sie ist, er schöpft an ihr nicht weiter. Gegenüber dem romantischen Sprachgut verhält er sich auf zweierlei Weise. Es kommt vor, daß er es wie ein fertiges Schema gebraucht. An anderen Stellen schafft er an der romantischen Sprache und führt gewisse ihrer Züge wie ihre Weichheit oder ihre Pracht bis aufs äußerste weiter.

ENTSTEHUNG DER GESTALTEN

„Würid' ihn Herrn Mikrokosmos nennen.“

Wenn sich die vielen ähnlichen und gegnerischen, sich bejahenden, doch auch verneinenden Gewebteile in einer einzelnen Gestalt treffen, so entsteht in ihr eine außerordentliche Lebensfülle. Die conjunctio oppositorum in ihr ist so stark, daß, logisch gesehen, eine Selbstaufhebung, also eine Nichtexistenz der Gestalt sich ergeben müßte. Doch im Gegenteil, das Leben schwillt um so mehr in ihr an.

Von dem Wettstreit, dem Aufeinanderprallen, der Unruhe und dem Kampf der Gewebteile dürfen wir bloß das friedliche Schlußergebnis des Ausgleichs erfahren. Die Gestalt ist auswendig poliert, gerundet, auf die Formel des einen Ichs gebracht; ihre überzeugende Lebensstärke liegt gerade in der Vollkommenheit der Kontur. Diese Zentrierung entsteht übrigens nur langsam. Aus der Nähe betrachtet, streben die einzelnen Gewebteile auseinander. Man sieht noch die Schichtung. Die Gestalten wachsen mit der Entfernung, sie brauchen wie das Gebirge den verbindenden Dunst.

König Lear

Dadurch, daß das Shakespearische Werk auf- und niederschwankt zwischen dem raffinierten Hofkreis und dem noch barbarischen englischen Volk, zwischen Italien

und England, zwischen Renaissance und Mittelalter oder gar Urzeit beschreiben seine Gestalten eine Parabel. Oft entwickelt sie sich im Verlauf des Stücks. König Lear ist in Akt I ein Volks- und Urzeitkönig, schwer beweglich, plump, unraffiniert simpel, ohne Menschenkenntnis; wie ein Bauer sein Land verteilt er auf einfachste Weise sein Reich; auch die Reaktion seiner drei Töchter auf den Vorschlag und die Aufführung der zwei Bewerber Cordelias, alles ist von ganz einfacher Linienführung, wie in einer romanischen Skulptur. Dann trifft ihn das Unglück des Undanks seiner Töchter, er versinkt äußerlich in Elend und Narrheit, innerlich steigt er empor. Sein Bewußtsein als Ganzes geht im Wahnsinn verloren, aber zum Teil wird sein Verstand viel schärfer, durchdringender als je in Akt I, damals war er ein König Duncan, von Akt II ab ist er ein Hamlet, er hat Erkenntnisse, die gar nicht zu der Learschen Urzeit gehören, sondern nur erklärlich sind durch die Zartheit und Feinheit der späten Erbengeneration des italienischen 16. Jahrhunderts. Er fängt an allgemein zu betrachten: „Schau mit dem Ohr; sieh wie der Richter auf jenen einfältigen Dieb schmäht. Den Platz gewechselt und die Hand gedreht: wer ist Richter, wer Dieb?“ „Tod und Ehebruch? — Nein! Der Zeisig tut's, die kleine Fliege, Vor meinen Augen buhlt sie. Laßt der Vermehrung Lauf!“ Zugleich erhält er, als später Erbe, Sinn für alle Leiden der Kreatur. Er ist mitleidvoll wie ein Buddhist geworden und kann buddhistische Worte gebrauchen: „Ich bin gebunden auf einem Feuerrad, das meine Tränen durchglühn wie flüssig Blei.“ Dabei bricht der starke König aus der Urzeit immer wieder hervor: „Ja, jeder Zoll ein König! Blick ich so starr, sieh, bebt der Untertan!“ Diese große Wanderung

von einem Ich zum anderen Ich wird nur durch den zerstörenden und umschaffenden Wahnsinn plausibel gemacht. Im Akt I hatte Lear außer seiner primitiven steinernen Majestät nur die kleinliche Seite des Alters, er war eigensinnig, störrisch wie ein Kind, jähzornig bei seinem plötzlichen, unmotivierten Ausbruch gegen Kordelia und Kent. Die Erfahrungen und Erkenntnisse des späteren 16. Jahrhunderts waren noch verborgen in ihm, durch den Wahnsinn werden sie aufgedeckt.

Zu Lear, insofern er Figur des 11. Jahrhunderts ist, gehört Kent, der treue, echt mittelalterliche Ritter. Ebenso paßt in diese Zeitsphäre das Duell als Gottesgericht in Akt V zwischen Edmund und Edgar. Kordelia bleibt immer einfach wie der Lear des Akt I, sie wechselt nicht wie ihr Vater. Zu einer ganz anderen Zeitschicht gehört Edmund, der Sohn Glosters. Gleich bei seinem Auftreten sagt er: „Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung Gehorch ich einzig!“ und entwickelt die Philosophie des Machiavell, überbewußt, voll kühner Berechnungen, die nicht mißlingen können, er will die Macht um jeden Preis, die Liebe ist für ihn nur Mittel zum Zweck, er spielt mit den beiden bösen Leartöchtern, Goneril und Regan. Diese fühlen sich von ihm, dem Rücksichtslosen und Machthungrigen, wie von ihresgleichen angezogen, aber sie gehören nicht zu der gleichen Zeitschicht, sie sind, wie der Lear des ersten Aktes, aus einem Stück gegossen und so einseitig hexenhaft böse wie Kordelia engelhaft gut ist; Edmund ist viel klüger, beweglicher, vielfältiger, er ist aus dem 14. und 15. Jahrhundert. Da Lear seinerseits halb dem 11. und halb dem 16. entstammt, so füllt Edmund die Zeitlücke aus.

Am Schluß verwandelt sich Lear noch einmal und ein

drittes Ich erscheint in ihm. Seine wilde Verzweiflung über die tote Kordelia paßt nicht zu dem zarten, vielwissenden Erben, zu dem er sich entwickelt hatte, ebensowenig zu dem hoheitsvollen harten Volkskönig. Kent und Edgar rufen aus: „Ist dies das verheißene Ende? Sind's Bilder jenes Grauens?“ Lear ist jetzt wie ein Jeremias oder ein Hiob. An dieser Stelle gibt das Shakespearsche Werk nicht mehr die damalige englische Gegenwart wieder, weder den Hof Elisabeths oder Jakobs, noch den Volkskreis, sondern die nächste zukünftige Zeitschicht; das alttestamentarische England unter Cromwell und den Puritanern wird vorgeahnt.

Hamlet

Die vieldeutigste Gestalt Shakespeares ist Hamlet. Denn sie ist diejenige, die das reichste Gewebe von Ichs enthält. Hamlet ist der Prinz eines Renaissancehofs. „Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge, des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung, der Sitte Spiegel, und der Bildung Muster“, so sieht ihn Ophelia, die beste Kennerin aus Liebe. Auf liberal-vornehme Weise empfängt er die Schauspieler. Er gebraucht die Hofsprache so vollkommen wie Rosenkranz, Gùldenstern und Polonius. Er weiß auch wie ein guter Machiavellist zu heucheln und die Maske, sei es die des Wahnsinns, anzulegen. Im Ränkespiel nimmt er den Kampf mit dem König auf: „Mich trägt Die Rechnung, wenn ich nicht ein Klaffer tiefer Als ihre Minen grab.“ — Der König nämlich, sein Gegenspieler, der seinen Bruder vergiftet und die Witwe geheiratet hat, ist ein italienischer Tyrann aus dem Quattrocento, ränkevoll, berechnend, alle Worte und Hand-

lungen abwägend, schleichend wie ein Fuchs nach Machiavells Rezept. Mit Recht läßt Hamlet vor ihm als einen Spiegel ein italienisches Renaissancestück, „die Ermordung Gonzagos“, aufführen. Doch vor dem Schauspiel, das den Mord darstellt, erwacht plötzlich das Gewissen, der Amoralist gerät in Gewissensnöte, es ist ein Sturz in eine andere Zeit, jetzt wird er wirklich zum König aus dem 11. Jahrhundert. — Hamlet ist nicht nur ein italienischer Prinz. Auf der Universität ist er zum Humanisten geworden. Nichts sagt ihm mehr zu als der Stoizismus des Horatio, des einzigen am Hof ihm Gleichgebildeten. Er selbst hat sich wohl der skeptischen Schule angeschlossen: nicht nur Sein oder Nichtsein, sondern alles, wie dem Montaigne, wird ihm zur Frage, zum *Que sais-je*, auch das Gute und das Böse. Am vollkommensten im humanistischen Stil ist sein Preis des Menschen (Akt II, Szene II): „Welch ein Meisterwerk ist der Mensch! Wie edel durch Vernunft! Wie unbegrenzt die Fähigkeiten!“ — Zugleich ist aber auch Hamlet Mensch aus dem 11. Jahrhundert: er sieht Totengeister, er, der so sehr zum Skeptizismus neigt, glaubt an die Höllenstrafen und an das ganze System der mittelalterlichen Kirche. Daher kann er sich nicht entschließen, den betenden König zu töten. Er ist ein Vikingersohn. Berserkerwut kann ihn überfallen, wie in der Begräbnisszene der Ophelia, wo er in das offene Grab springt und mit Laertes ringt. Von dieser früheren Zeitschicht aus verachtet er die Philosophie. Seine Szene mit den Totengräbern ist ein mittelalterlicher Totentanz; Horatio, der Nur-Humanist, hält sich befremdet abseits. — Schließlich ist Hamlet auch einer der Erben, wie sie im späten Italien am Ende des 16. Jahrhunderts und in Nachahmung Italiens in kleinen Zirkeln am englischen Hof zu finden waren: schwermütig,

tief-wissend, einsam, nur gern mit sich selbst sich besprechend, spöttisch, ganz geistig („ach schmelze doch dies allzufeste Fleisch“), kunstvoll und dilettantisch mit allen Künsten spielend: Hamlet ist vorzüglicher Theaterkritiker, er ist Musiker, er führt immer ein Notizbuch bei sich, um die eigenen Gedanken in ihrer ursprünglichen Form festzuhalten, dabei schwach, unfähig zum Tun, er sucht sich mit Worten anzufeuern. Nun ist dieser späteste Erbe aus dem 17. Jahrhundert in eine Handlung halb des 14. halb des 11. Jahrhunderts gestellt, die die mutigste Tat von ihm fordern würde. Daher seine Klage: „Die Zeit ist aus den Fugen. Weh mir zu denken. Daß ich geboren war sie einzurenken.“ Bald kann er nur darüber denken, bald bricht der Berserker und der Kraftmensch in ihm hervor, er ist schon ganz dicht an der Tat wie Macbeth, doch dieses Ich entgleitet ihm wieder, er ist tiefer als je in Gedanken verstrickt. Oft beginnt eines seiner Selbstgespräche mit rasender Tatenlust und endet in schwermütigem Zögern. Vor dem Besuch bei seiner Mutter sagt er: „Nun ist die wahre Spukezeit der Nacht Wo Grüfte gähnen und die Hölle selbst, Pest haucht in diese Welt Nun tränk ich wohl heiß Blut.“ Da spricht der Hamlet aus dem 11. Jahrhundert. Doch der Humanist löst ihn sofort ab: „O Herz, vergiß nicht die Natur! Grausam, nicht unnatürlich laß mich sein.“ Machiavellistisch wie der König fügte er hinzu: „Hierin seid Heuchler, Zung und du Gemüt.“ Wie immer hat der spielerische, dilettantische Erbe des 17. Jahrhunderts bei ihm das letzte Wort: „Nur reden will ich Dolche, nie gebrauchen.“ Selbst mit seinen Gegnern fühlt dieser Schwache unendliches Mitleid: „Wie hart mit ihr auch meine Rede schmäle, Nie will'ge drein, sie zu versiegeln, Seele!“

Figaro

Figaro ist die traditionelle spanische Schelmenfigur vermischt mit Zügen des italienischen Harlekin; zugleich ist er Rokokodiener, aber er ist noch etwas anderes: der große Plebejer, der alle Berufe durchläuft und an Klugheit und Lebentüchtigkeit seiner schwächlichen gräflichen Herrschaft überlegen ist. Bald in der Großen Revolution wird er die politische Macht besitzen, schon hat er den drohenden, siegessicheren Ton, er wird der Herr sein. Er vereinigt also in seiner Gestalt nicht nur die verschiedensten Raum-, sondern auch Zeitschichten: Spanien des 15., Italien des 16. Jahrhunderts, Paris aus der Zeit des Molière und französisches Rokoko und die noch nicht bestehende, sich erst entwickelnde, prophetisch vorausgeahnte Zeit von 1789. Als traditionelle Maske ist Figaro schon erstarrt, alle seine Züge stehen fest, er ist eine durchaus fertige Figur, dagegen als Revolutionär von 1789 ist er noch nie gestaltet worden, hier muß Beaumarchais zögern, erraten, neu schöpfen, alles ist noch im Fluß, und die Schöpfung muß die festumrissene Figur umbiegen, so daß zwischen allen Schelmenstreichen (denn auch die meisten der Situationen, in die Figaro gestellt wird, sind traditionell) die neuesten revolutionären Reden und Gefühle, die gar nicht dazu gehören, hervorbrechen. Überhaupt entsteht oft die Fülle einer Gestalt durch Vermischung einer Maske und der in ihr aufgehäuften Züge mit einer lebendigen Kopie aus der Gegenwart. Wobei die Züge, die aus der Wirklichkeit geschöpft sind, die schon gegebene Maske sprengen. Auch im Figaro wiegt das Rokokoelement schwerer als alle seine Gewebteile aus der Vergangenheit und sogar aus der Zukunft: er

hat die ganze Sinnlichkeit seiner Epoche wie Cherubin und Almaviva, er ist ebenso quecksilbrig tänzerisch wie die Adligen, und, wie sie, ganz Verstand, drückt er sich in den zierlichst geformten Epigrammen aus, die im Gegensatz zu den revolutionären Brandreden stehen. Fast alles, was er sagt und tut, ist daher in dreifachem Sinn zu deuten und aufzufassen. Seine Agilität: bestes Rokoko, wie man es auf genau gleiche Weise bei den Dienern des Marivaux findet, sie ist aber auch dem spanischen Schelmen und italienischen Harlekin eigen, schließlich ist diese Fähigkeit von Beruf zu Beruf zu springen und fortwährend neue Möglichkeiten zu erfinden, echt moderner Rhythmus. Figaro kann daher, wie jede Gestalt, vom Schauspieler auf vielerlei Weise wiedergegeben werden, eine jede ist die echte, denn je nach dem Standpunkt erscheint die eine oder die andere seiner Seiten als die Dominante.

Faust (in Teil I) und Mephistopheles

Schon der Faust des im 16. Jahrhundert entstandenen Volksbuches war eine doppelte Gestalt, zwei aufeinanderfolgende und unvereinbare Zeitschichten vereinigten sich in ihm. Denn dieser Faust will die Welt beherrschen, in fernste Länder sich versetzen, Helena besitzen und bis an den Kaiserhof gelangen; er hat die ganze Wissenslust und Machtgier der damaligen Generation von Humanisten, die nur an die Kraft der Person und an die Antike glaubten, von Reformatoren, welche Staat und Kirche umstürzten, und von den Entdeckern der unbekanntten Kontinente. Aber er verliert dabei seine Seele, sein ganzes Dasein war Sünde, zum Schluß ist er nicht mehr ein Renaissance-mensch oder ein Protestant, sondern ein mittelalterlicher

Fromm-Gläubiger, der der Strafe nicht entgehen kann und in Angst und Reue untergeht.

Diese also vielschichtige alte Gestalt wird durch Goethe mit seinen eigenen Zeitschichten von der Mitte des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts verwoben, die, ebenfalls ohne Einheit, einen verworrenen vielseitig widerspruchsvollen Reichtum enthielten. Schon in der grundlegenden Anfangsepoche der Goethischen Erlebnisse waren zwei gegensätzliche Geistesströmungen: der kraftvoll rohe Ausbruch der Stürmer und Dränger und der weiche Gefühlsüberschwang der Sentimentalen. Beide gingen von Rousseau und seiner Doktrin der Rückkehr zur Natur aus, doch waren sie zwei verschiedene Zweige vom selben Stamm. Wie wäre Rousseau selbst vor solchen Jüngern wie den Kraftgenies erschrocken! Die beiden Richtungen entwickelten sich übrigens in ganz verschiedenen Milieus: den Naturkraftvollen war der studentische, sehr männliche, roh barbarische Lebenskreis adäquat; das Sentimentale fand dagegen den passenden Boden bei den Frauen und bei den Pietisten und den Stillen im Lande. Wie sich diese zwei Gewebteile schon im Werther verbanden (jedoch mit stärkerer Betonung des Sentimentalen), so ist auch diese Doppelheit im Faust: das Drängende, Strebende, Trotzige, Kühne wird bei ihm plötzlich unterbrochen durch etwas ganz anderes Zartes, Leise-Klagendes (im ersten Monolog die Stelle „O sähest du voller Mondenschein“). Wie verhält sich diese Doppelheit des Faust zu der alten selbst schon zusammengesetzten Volksgestalt? Zwischen ihrer Begehrlichkeit nach Allwissen und Genuß und dem Sturm und Drang bestand eine tatsächliche Ähnlichkeit: es war die gleiche, fast übermenschliche Kraft, die allumfassende Lebensfreude,

die Durchbrechung und Aufhebung übernommener Formen. Ganz anders ist die sentimentale Seite des neuen Faust; sie hatte nicht ihresgleichen in der früheren Gestalt, so daß seine Liebe zu Gretchen etwas durchaus Neues in ihm ist: das Herablassende des Grandseigneurs zu dem Mädchen der unteren Klasse, die Schilderung des sie umgebenden Bürgertums, die Gartenszene, die Stimmung des Faust beim Betreten von Gretchens Zimmer, die Verführung und die Reue, alles ist 18. Jahrhundert. Freilich gerade von Gretchen aus wird auch das früheste Mittelalterliche der Faustgestalt wieder erweckt: denn sie ist fromm katholisch, ihre erste Begegnung mit ihm ist auf ihrem Domgang, auch im Dom wird sie umbracket von der Stimme des bösen Geistes und vom ältesten Kirchengesang; ihre Ballade des Königs von Thule am Spinnrocken und ihr Gebet vor dem Marienbild sind Volkslieder, also aus einer ganz anderen Zeittiefe als der Gartenspaziergang.

Im Mephistopheles verbindet sich die alte Teufelsgestalt mit einem modernen Kavalier aus dem Rokoko, wenn er auch äußerlich als ein Ritter aus der mittelalterlichen Zeit erscheint: „Bin ich als edler Junker hier.“ Seine scharfe durchdringende Kritik, sein Zynismus, seine Sinnlichkeit, sein überlegener Verstand, der keine Gefühle duldet, seine Klugheit und sein Witz, seine zierlich galanten Manieren — alles ist 18. Jahrhundert. Wenn Faust mit Mephisto spricht, so ist es, als wenn sich Goethe mit Voltaire unterhielte. Das Merkwürdige, fast Unglaubliche ist, daß dieser größte Rationalist, der alles Mythische leugnet, verbunden wird mit der mittelalterlich mythischen Teufelsgestalt. Denn Mephisto steht zugleich wie in einem Mysterienspiel als Widersacher vor Gott, er ist

Beschwörer der Ratten, verwandelt sich in einen Hund, fürchtet sich vor einem Drudenfuß, zaubert den Studenten in Auerbachs Keller etwas vor, fühlt sich unter seinesgleichen in der Hexenküche und auf dem Brocken oder mit den uralten Gottheiten der klassischen Walpurgisnacht. Als solcher mittelalterlicher Teufel ist er dicht an den mittelalterlichsten Teilen des Faust: sie können zusammen die Hexenküche besuchen, auf Geisterpferden reiten, Faust will alle Genüsse und Schätze der Welt, der Teufel, der sie ihm verspricht, ist in der alten Rolle des Verführers. Auch der Pakt, der mit Blut unterzeichnet wird, ist ganz mittelalterlich. Dagegen insofern Mephisto Rokokokavalier ist, ist er der passende Begleiter des neuen Faust. Gegenüber dem überschwenglichen jugendlichen Stürmer und Dränger besitzt er höfische Erfahrung und Weltkenntnis.

Madame Bovary

Sie ist eine Romantikerin wie der René von Chateaubriand oder Lara bei Byron oder Corinne der Frau von Staël oder die Donna Sol von Victor Hugo. Auch sie vergeht vor Schwermut und verzehrt sich in Langeweile. Selbst im Besitz des Glückes bleibt sie voll Sehnsucht; ferne Länder, der Orient, das Meer locken. Wo sie auch ist, fühlt sie sich in einem Kerker. Um so größer ist ihre Hoffnung auf eine befreiende Leidenschaft. Doch dem Überschwang folgt rasch Sättigung und Ekel, also wieder die Schwermut. Ihr eigenstes Element ist wie bei allen Romantikern die Wollust und der Tod, den sie, da ihre Seele so viel gelitten hat, als Erlösung empfindet. In der Frömmigkeit sucht sie wie ein Chateaubriand und

ein Schlegel Betäubung und Beruhigung. Sie stürzt sich gedankenlos in Schulden, denn was bedeutet Geld für eine solche Person? Voll Hochmut und Selbstüberschätzung schaut sie auf ihre Umgebung herab. Da sie ganz über sich selbst gebeugt ist (am liebsten wühlt sie in Erinnerungen und Träumen), steigert sich das Bewußtsein ihrer selbst; nach ihrem Ehebruch stellt sie sich vor den Spiegel, um die Veränderung in ihren Augen zu studieren, und kurz vor ihrem Tod ist ihr letzter Wunsch, sich im Spiegel zu betrachten, um vor Selbstmitleid in Tränen zu vergehen.

Aber diese vollkommene Romantikerin ist eine ebenso vollkommene Realistin. Ihr Körper ist nicht ätherisch zart wie der einer Donna Sol, sondern sie bleibt eine derbe Bauerntochter. Ihr sinnliches Liebesbedürfnis ist größer noch als ihr poetisches. Als einer ihrer Geliebten sie verläßt, stirbt sie nicht in einem Seufzer hin, sondern erholt sich bald. Sie verachtet die Bürger, aber sie lebt mit ihnen, unter ihnen, nimmt an allen ihren Sorgen und Veranstaltungen teil. Sie hat nie die großen romantischen Flügel, die sie in die höchsten Höhen tragen würden, von denen aus man das Alltägliche nicht einmal mehr empfindet. Wohl wirft sie auf großartige Weise ihr letztes Vermögen, ein Fünffrankenstück, einem Bettler zu. Aber noch öfter versteht sie sich auf Geld: „pour se faire de l'argent, elle se mit à vendre ses vieux gants, ses vieux chapeaux, la vieille ferraille; et elle marchandait avec rapacité.“ Nach der Pfändung eilt sie zu einem Notar und zu einem ihrer früheren Geliebten, um das notwendige Geld zusammenzubringen. Als sie ihren Selbstmord beschließt, hat sie, wie eine romantische Heroin, das Gefühl, eine Pflicht zu erfüllen. Aber von der Agonie

wird ihr, wie irgendeinem klinischen Subjekt, nichts erspart.

Eine solche Gestalt ist eigentlich ein Doppel-Ich. Selbst wenn sie nicht durch alle ihre Enttäuschungen (an denen sie selbst schuld ist, denn sie trägt das Prosaische in sich) in den Tod getrieben würde, müßte sie untergehen: an sich selbst, an ihrer *conjunctio oppositorum*, durch die sich ihr Selbst aufhebt. Sie, die realistische Romantische, ist ein Niemand und daher erst recht ein Jemand. Ihre Entstehung war nur in einem Moment möglich, wo all ihre Sehnsucht, ihre Träume, ihre Hoffnungen und Verzweiflungen, ihre Empfindlichkeit, ihr Niebefriedigtsein, ihre wechselnden Launen, kurzum das Romantische ebenso wirksam noch da war, wie das andere entgegengesetzte Element einer bürgerlichen Gesellschaft mit ihren prosaischen Geldberechnungen, mit ihren Berufen des Arztes und des Apothekers, des Landedelmanns und Notarhilfen und allen sozialen Bildungen des Kleinstadt-lebens. Aus diesen zwei entgegengesetzten Elementen setzt sich das Gewebe des Romans zusammen, das sich in der Bovary-Gestalt verdichtet. Nicht ihr fortwährend sich wiederholender Sturz aus der romantischen Höhe in die Tiefe des Alltäglichen ist das Erstaunliche, sondern daß beides mit der gleichen Breite, mit der gleichen Kenntnis geschildert wird: so bereitet sie ihre Flucht mit dem Geliebten auf romantische Weise vor, sie träumt von fremden Ländern und Meeren, plötzlich wird alles unterbrochen, die Wendung findet statt, und mit der gleichen Akribie wird der Absagebrief des vorsichtigen Geliebten und ihre sich daraus ergebende nervöse Krankheit geschildert. Es entsteht ein klassisches Gleichgewicht zwischen den zwei Welten, das sich auch auf sie überträgt, sie erhält

die vollkommenen Proportionen einer klassischen Figur. — Um sie zu erzeugen, wurden zwei Zeitschichten ineinander gemischt: eine vorhergegangene, in der man an alles Romantische, an Byron und Chateaubriand, Schiller und Victor Hugo mit dem höchsten Ernst geglaubt hatte, als ob es sich auf Erden verwirklichen ließe, wurde verknüpft mit der Louis-Philippe-Bürgerzeit und ihrem Sinn für das Tatsächliche und Wissenschaftliche, für das moderne soziale Gefüge (der Untertitel des Romans ist *Mœurs de Province*) und für die kapitalistischen Geldfragen (die Wechselaffären der Heldin werden aufs genaueste dargestellt). Einzelne reale Züge verschärfen sich noch in dem Empire, das dann folgte: seine zügellose ungehemmte sinnliche Genußsucht ist auf die Bovary übergegangen, sowie auch die der damaligen jungen Generation eigene Müdigkeit und Empfindung des Scheiterns. So hat sich auf ihren Scheitel unendlich Vieles gehäuft.*

* Auf gleiche Weise durch vielfache Akkumulation der Ichs erhalten die Balzacschen Figuren ihre Wucht: Rastignac ist ein Romantiker wie Ruy Blas, jener Diener bei Victor Hugo, der in stürmischem Aufstieg zum allmächtigen Minister wird; auch Rastignac fordert am Schluß, echt romantisch, die Gesellschaft heraus und weist ihr die Faust vom Père Lachaise herab: *A nous deux!* Er bewegt sich abwechselnd in dem miserablen Milieu einer Pension und in den adligen Ballsälen, die sich zauberhaft vor ihm öffnen. Aber dieser gleiche Rastignac hat fortwährend die Rechnungen seiner Lieferanten zu begleichen, wir verfolgen auf genaueste Weise seine Geldsorgen, sein Liebesabenteuer mit der Frau eines Großfinanziers dient seinen Zwecken. So entsteht aus vielen Elementen die Figur des Arrivisten. Denn bei Balzac gehen alle Leidenschaften bis zur äußersten Möglichkeit, wachsen lawinenartig an gemäß der romantischen Theorie des ungemessen sich verzehrenden Willens, doch neben dieser Philosophie hatte er auch die

FRAGMENT ÜBER DIE STILE

Stile?

Worte, Worte, Worte!

Ein Stil entsteht, wenn ein Gewebe zu Teilen sich konstant wiederholt. Wohl verstanden, nur zu Teilen. Eine Stileinheit oder -reinheit wird nie vollkommen erreicht. Denn immer gibt es daneben oder darunter oder dazwischen verfänglich bewegliche andere Teile, die ihn einhüllen und umspülen. Gerade diese nicht dem Stil zugehörigen Gewebteile sind für ihn notwendig. Man übersieht sie freilich leicht: denn die Stilpartien wiederholen sich, ziehen also die Aufmerksamkeit ganz auf sich, scheinen allein Bestand und Lebenskraft zu haben. Doch sobald man versucht, sie zu isolieren, also den Stil an sich

entgegengesetzte positivistische, die sich nur um die „causes et effects“, um die kausale Verkettung bekümmert. Eine seiner reichsten Gestalten ist Vautrin, der zutiefst ein Mephistopheles, ein romantischer Verführer der genußsüchtigen und verwegenen jungen Leute ist; zugleich ist er der „Räuber“ im Sinne Schillers, ein Hernani wie bei Victor Hugo, ein Korsar wie bei Byron, der der Gesellschaft in unendlichen Tiraden die Fehde ansagt und an Wissen, wilder Naturkraft und sogar an Güte ihr überlegen ist. Außerdem ist er halb auf romantische, halb schon auf wissenschaftliche Weise gleichgeschlechtlich; die Grundlage seiner Freundschaften wird kaum verhüllt. Zugleich ist er aber auch einfach ein Zuchthäusler, der die Gaunersprache auf gemeinste Weise spricht und zum Schluß die Ernennung als Chef der Polizei, deren moderner Beamtenapparat aufs genaueste geschildert wird, erhält.

festzuhalten und zu besitzen, erkennt man bald, daß gerade jene gleichgültigen, wechselnden, zufälligen Partien ein lebendiger Nährboden waren. Stil ist ein abstrakter Begriff; ein Kunstwerk ist aber eine konkrete unbegriffliche, ungreifbare Lebendigkeit. Daher kann eine wahre Kunstwissenschaft sich nicht begnügen, Stilkunde zu sein. Denn diese trifft und erkennt nur einen geringen Bestandteil des Kunstwerks; mit „gotische Kirche“, „Renaissancebild“, „Barockgebäude“ ist nur etwas gesagt, ein Teil und nicht einmal immer der wesentliche wird berührt. Ob das Wesen nicht ebensowohl in den vom Stil nicht kontrollierten Teilen liege, bleibt von Fall zu Fall zu entscheiden.

Wenn man vor einem Stilgewebe steht, ist man geneigt, seine Gewebteile als fertige Phänomene zu betrachten. Auch da arbeitet man abstrahierend, man führt jene Gewebteile auf ihre Begrifflichkeit zurück. So sagt man rasch: der französische klassische Tragödienstil besteht aus den drei Einheiten und den antiken Stoffen und dem Ton und der Haltung des höfischen Lebenskreises. Wobei man vergißt, die Polykausalität und lebendige Vielfalt, die hinter jedem dieser Gewebteile steht, in Betracht zu ziehen; man sieht sie nur von der für den Stil wirksamen Seite, gleichsam mondhaft einseitig beleuchtet. Jedoch der Stil erhält seine eigentliche Lebenskraft, gerade weil seine Teile als Eidola hinter sich eine ganze reale Fülle ziehen. Zum Beispiel jene drei Einheiten in der französischen Tragödie waren 1) Reaktion auf den vorhergegangenen Stil der Mysterien und Mirakel mit ihren allzu ausgedehnten Spielräumen und Zeiten. 2) Zugleich sind sie ein Abbild der damaligen Gegenwart gewesen, denn am Hof geschah tatsächlich alles im Versailler Schloß, also in einem einheitlichen Raum. 3) Zugleich waren sie ein Teil

der Kunstlehre des Aristoteles. Hinter den drei Einheiten stand also an Leben sowohl die ganze humanistische Bewegung mit ihrer genauen Kenntnis der Antike wie auch das Louis XIV.-Hofmilieu, wie auch die gerade vorhergegangene und daher noch immer fühlbare mittelalterliche Epoche. So vereinigten sich in diesem Stilteil der drei Einheiten viele Zeitströme und Bewegungen. Wie arm dagegen waren diese gleichen drei Einheiten, wenn ein klassischer Poet am Ende des 18. oder am Beginn des 19. Jahrhunderts versuchte, eine klassische Tragödie zu verfassen, nachdem jene Zeitströme, die den Stil speisten, schon versiegt waren! Wohl mag der Stilteil als Abstraktion vortrefflich festgehalten werden, aber man hat ein Netz über Proteus werfen wollen: die lebendige Mischung der Räume, Zeiten, Milieus, Strömungen, die ihn im geheimen verlebendigte, ist verloren gegangen. Eine Stilmachung versucht, alle Gewebteile, die den Stil konstituierten, zu kopieren; tatsächlich man hat sie alle, kann sie an den Fingern abzählen, ja man kennt den Stil, seinen Aufbau, sein System besser als diejenigen, die ihn selbst geschaffen haben. Vielleicht wird man sie sogar übertreffen? Sieh da: was entsteht, ist der Gegensatz zu dem erstrebten Stil; wenn man im 19. Jahrhundert eine Kirche baut, so ist in ihr nicht mehr das geringste an Gotik, alles ist vorzüglich nachgeahmt, aber, was hinter den Gewebteilen stand, ist untergetaucht und kann nie mehr wiedergefunden werden. Noch unereicher als die einzelnen Gewebteile ist das Prinzip des eigentlichen Gewebes: wie waren in der französischen Tragödie jene drei Einheiten mit dem höfischen Ton und diese mit der jansenistischen Innerlichkeit verknüpft? Solche Dinge lassen sich nicht wiederholen. Es gibt für die Kunst keine Wiederkunft des

Gleichen. — Wenn also Stil niemals mehr nachzuahmen ist, so ist er vergangen, sobald er vergangen ist. Im gewissen Sinn ist er flüchtiger als seine Gewebteile. Denn jeder einzelne von diesen kann wieder auferstehen. Der Stil als Ganzes ist so vergänglich wie der menschliche Gesamtkörper, der durch den Tod mehr betroffen wird, als seine Teile, die nach der Auflösung weiterbestehen.

Alles, was (in den Kapiteln 3 und 4) bei dem Gewebe der Kunstwerke von der *conjunctio oppositorum*, von den Brücken gesagt wurde, gilt in verstärktem Maße bei den Stilgeweben. Auch sie können nie vorausgesehen, prophetisch werden. Noch mehr als ein Kunstwerk erregen sie bei ihrem Erscheinen Erstaunen oder Erschrecken. A posteriori freilich versteht man sie ganz leicht, jeder Teil scheint auf den anderen abgestimmt zu sein, sie sind ineinandergefügt, sogar eingelötet. Gerade weil sich ein Stilgewebe immer wiederholt und tausendfach erprobt wird, geht die Gewöhnung auf die innere Konsistenz über: schließlich sind seine Gewebe so untrennbar wie Magdeburger Halbkugeln, so daß die Frage, die sich beim ersten Anblick des Stils aufdrängte: „Wie können und werden solche Teile sich zusammenfügen?“ ganz vergessen wird und dagegen die andere Frage sich einstellt: „Wie können solche für alle Ewigkeit zusammengefügte Teile sich jemals scheiden?“ Der Anblick und die Beurteilung des Stils an seinem Beginn und in späteren Stadien ist ganz verschieden. Denn er wimmelt von *conjunctiones oppositorum*, an die man sich nach und nach wie an Selbstverständlichkeiten gewöhnt hat. Nur bei einer genauen Untersuchung der Stilerschöpfung wird man ihrer bewußt. So bestand das romantische Stilgewebe aus: Liebe zum Mittelalter und zur Kirche (als

hauptsächliche mittelalterliche Erscheinung); demokratischen Nationalismus (entsprechend der neuen großen revolutionären Bewegung); extrem fein zugespitzten Verstand (wie er nur am Ende des 18. Jahrhunderts als Schlußergebnis einer großen rationalistischen Epoche sich hatte ausbilden können); Haß des Rationalismus und aller Aufklärung, und Aufsuchen alles Ursprünglich-Triebhaften, ja sogar des Antilogischen und Unverstandesmäßigen; höchste Bewußtheit, wie sie sich in Deutschland in der idealistischen Philosophie ausgebildet hatte; Naivität und Unbewußtheit; Freude am Nächtigen, überhaupt am Grauen, Seltsamen, Ungewöhnlichen, Anormalen und in der Natur an Nebel, Wald, Gebirge, Waldtäler; Bürgerlichkeit, entsprechend dem Aufstieg des neuen bürgerlichen Milieus; höchst unbürgerliche Leidenschaft, Sehnsucht, innere Gebrochenheit, Zweifel, Verzweiflung; alle diese echten leidvollen Gefühle verbunden mit Schauspielerei und Ironie; Schuldbewußtsein; Hochmut; größte Entdeckerfreude in Geschichte und fernen Räumen; Schwermut; Liebe zugleich zur Wollust und zum Tod, die gleichgesetzt werden. Ein solches Stilbild ist unerschöpflich. In jedem gibt es Teile, die einander wirklich verwandt sind und deren Annäherung sich von selbst ergibt, so in der Romantik der Sinn für die Vorzeit und für das Nächtige, Dunkle, Geheimnisvolle. Aber andererseits gibt es auch Unvereinbares, geradezu Gegensätzliches, das durch den Stil erst gewaltsam verbunden wird. So ist im romantischen Stil das Schuldbewußtsein verbunden mit Hochmut, dieses Gewebpaar findet sich bei allen romantischen Helden, bei Faust, bei René von Chateaubriand, bei Manfred, Lara; da liegt ein Widerspruch, denn wirkliches Schuldgefühl sollte wie in reli-

gösen Zeiten Demut auslösen, während der Romantiker gerade auf die verbrecherische nächtliche Seite seiner Seele stolz ist, durch sie fühlt er sich erhöht, isoliert. Eine andere conjunctio oppositorum ist das Egozentrische des Romantikers verbunden mit seiner Versenkung ins volkhafte Gemeinschaftliche (so daß das private Volkslied entsteht), oder die Verbindung des Bürgerlichen mit der Neigung für das Rittertum, oder die Schwärmerei für die Kirche verbunden mit unerhörter geistiger Kühnheit und Neuerungssucht.

Sobald man das Wesen des Stils als einen polykausalen, widerspruchsvollen Tumult begreift, gibt man es auf, ihn bei Namen aufrufen zu wollen. Ebenso wird man für ihn nicht ein bestimmtes Ursprungszentrum vindizieren: abwechselnd hat man den romanischen Stil in Rom und Italien, dann durch die neue germanische Rasse oder aus dem Orient entstehen lassen; in der Tat er gehörte allen, er war ein Abbild der Gesamtwelt von damals. Ebenso war es ein großer Irrtum, die Gotik als deutsche Kunst zu feiern, doch ihre moderne kunstgeschichtliche Zuweisung an Frankreich ist ebenso irrig, denn von der Provence und von der Normandie (diese Provinzen waren damals noch gar nicht Frankreich), von England und Italien sind Elemente in ihn eingesickert: Gotik gehört ganz Europa und dem nahen Orient an. Oder der romantische Stil nicht östlich von der Elbe (Nadlersche Theorie), sondern auch in England und am Genfer See bei Rousseau und in der Bretagne des Chateaubriand entstanden. Ein Stil ist wie eine Antenne, empfindlich für alle Wellen der Welt. Das Beste, Kostbarste, Lebendigste strömt von allen Seiten der Räume, der Zeiten, der Milieus in ihm zusammen. Die Bewegung, wodurch ein Stil sich

von einem bestimmten Punkt aus bildet, ist nur scheinbar, denn ein verborgener Zusammenfluß aus allen Richtungen nach diesem Punkt ist vorausgegangen: die Welt hat ihn gegeben, die Welt nimmt ihn wieder auf.

Ein jeder Stilgewebteil hat seine eigene Geschichte. Wenn der eine noch jung ist, ist der andere schon alt. Oder der eine geht unter, der andere ist noch in weiterer Entwicklung begriffen. Solange der Stil nicht als Vielheit, sondern als einfache Einheit angesehen wurde, sprach man von Frühstil, Hochstil, Spätstil. A posteriori fand man, erfand einen Stil, und sofort war die erste Sorge, ihm zugleich mit dem Dasein wie einer Pflanze oder einem Menschen die Lebensstufen zu geben. Doch Stil ist allzu lebendig, um in ein gleichförmiges Schema des Werdens eingespannt werden zu können. Die Kunstgeschichte mußte fortwährend ihre Geburts- und Todesjahre der Stile verändern (so daß freilich durch diese ungewollten Veränderungen sich ein Gleiten ergab, das der Wahrheit näher kam als die erstrebten festen Chronologien). So ist der Beginn des Renaissancestils bald bei Donatello und Brunelleschi am Anfang des Quattrocento angesetzt worden, bald bei Giotto um 1280, bald wurde die Notwendigkeit einiger oder mehrerer Protorenaissancen (die karolingische, die pisanische) empfunden: dem Renaissancestil sind also drei Geburtszeiten gegeben worden. Ebenso oft wechselte das Ende dieses Stils. Das ganze Barock wurde zeitweise als Verfall der Renaissance betrachtet, sodann als Stil getrennt, automatisch verlegte sich dann auch das Ende der Renaissance, um so mehr, als sofort auch das Barock seine Früh-, Hoch- und Spätzeit erhielt. Jedesmal wenn der Anfang und das Ende eines Stils verändert wird, ergibt sich auch eine Verschiebung

seiner Akme, seines vermeintlichen Höhepunktes. Alle diese Fiktionen sind richtig und ebenso unrichtig, denn tatsächlich sind gewisse Bestandteile des Renaissancestils in Pisa, andere um 1280, andere nach 1400 entstanden, und ebenso sind die einen schon im 16., die anderen erst im 18. Jahrhundert untergegangen. Die Geschichte eines Stils summiert sich aus den unendlich abwechselnden Schicksalen seiner Teile.

Auch ist es ein Irrtum, das Wachstum all dieser Glieder parallel laufen zu lassen, als ob der Stil an sich eine produktive und reale Kraft wäre, die von einem gewissen Moment ab alle Gewebteile auf gleiche Weise regiert. Es ist eher wie bei einem Wettrennen: der eine Gewebteil stürzt, einige halten gleichen Schritt, bis der eine alle anderen handicapiert. Freilich diese ganz unsichere, immer neu erstaunliche Bewegung scheint a posteriori gesehen wie eine unumgängliche, logische, harmonisch verlaufende Entwicklung. Aber wie könnte sie vorausgeahnt werden? Abwechselnd erhält der eine oder der andere oder sogar ein neuer, plötzlich hinzukommender Gewebteil die Dominante, die alles mit sich reißt und das Gesamtgepräge des Stils verändert. Wenn also das Stilgewebe vier Elemente enthält, a b r f, so führt bald a, bald b, bald f. Oft können auch zwei Dominanten a und f zugleich bestehen. Welche Unsicherheit, ob die eine oder die andere schließlich siegen wird! Vielleicht sind sogar a und f einander entgegengesetzt, sie schließen sich aus, dann durchwaltet den ganzen Stil eine geheime Doppelkraft, die ihn nach zwei entgegengesetzten Richtungen sich entwickeln läßt. Wenn das eine der beiden konträren Elemente siegt, entsteht oft ein vollkommener Umschlag. So waren in der Gotik zuerst die Dienste und Rippen die

führenden Gewebteile; man konnte hoch bauen, die Höhendynamik wurde sogar zu einem unabhängigen Gewebteil, die alle Kräfte an sich riß. Doch zugleich hatte sich auch die Möglichkeit ergeben, zwischen den Strebepfeilern die Mauern aufzulösen und überhaupt die Steine zu durchbrechen. Bald wurde diese Tendenz zur Dominante, sie war eine Verleugnung der ursprünglichen Persönlichkeit des Stils, dessen Eigenheit die deutliche, strickte, nackte Struktur gewesen war. Der Stil war nicht mehr er selbst, er läßt sich nicht mit Spätgotik bezeichnen. Wie ein Kolumbus, der nach Indien fahren will und Amerika entdeckt, ist er an einer neuen, unbekannten Stelle gelandet. Dabei gibt es unterwegs noch fortwährend Möglichkeiten, die vielleicht nur rasch berührt und wieder verlassen werden, sie scheinen ein Irrweg zu sein, es hat nur ein Weniges gefehlt und sie wären zur Hauptstraße der Entwicklung geworden. So hat es in der Gotik Momente gegeben, wo die Strebepfeiler und Bögen, die doch nur eine äußere Hülle waren, die Macht an sich rissen: das Äußere des wie umgestülpten Gebäudes wurde bedeutender als das Innere, die Lebenssubstanz floß in diese Strebepfeiler, alles andere verarmte. So sind fortwährend unendlich viele Keime . . .

DIE VARIATIONEN

Prinzip der Variation

Wären die Gewebteile eines Kunstwerks noch so zahlreich, so würde die äußerste Lebensfülle noch nicht erreicht werden. Auch wäre die schöpferische Bemühung um immer neue und neu zu verknüpfende Gewebteile allzu groß. Doch weiß in ihrem Schaffen die Natur einen leichteren Weg, den der Variation, bei der sich das gleiche Phänomen wiederholt, in seiner Grundsubstanz unverändert bleibt und nur in Sektoren oder an der Peripherie sich verändert. Eine solche teilweise Neuheit erfordert eine geringere Schöpfungskraft. Die Spielarten einer Gattung sind vom Schaffensstandpunkt aus leichter, müheloser.

Wie schon die Verwebungen im Kunstwerk reicher, vielfältiger, freier sind als im Leben selbst, so bietet auch die Methode der Variationen, die schon an sich spielerisch-phantastisch sind, eigentlich noch mehr Möglichkeiten der Kunst als der Wirklichkeit.

Variation als Folge des Gewebes

Da im Kunstwerk Zeiten, Räume, Milieus sich mischen, so ergibt sich, daß ein Phänomen, das in diesen vielfältigen Kreis tritt, auf wechselnde Weise wie von vielen Scheinwerfern beleuchtet wird. So ist in Shakespeare das Gewebe: englisch-mittelalterlich-barbarisches Volk und ita-

lienisch raffinierter Renaissancehofkreis. Treten nun im Sommernachtstraum die Elfen auf, so sind sie, von der Oberschicht aus gesehen, nur wie die griechische Götterwelt ein Stoff zu glanzvollem Spiel und Maskerade, während die Unterschicht, das Volk, noch an die Realität der Elfen wie an die Totengeister und an die Hexen glaubte. Diese doppelte Betrachtungsweise mischt sich innerhalb der Shakespearschen Elfen: bald erregen und beherrschen diese kleinen Gottheiten die ganze Natur wie im 11. Jahrhundert oder zum mindesten spielen sie dem Bauernvolk Schabernack, bald sind sie, wie für die Höflinge des 16. Jahrhunderts, ein prunkvoller Aufzug und eine Theaterangelegenheit. Es überwiegt abwechselnd die eine oder die andere Perspektive, von der aus das eine Phänomen nicht nur seine Farbe und Tönung an der Oberfläche, sondern sich bis tief in seiner Substanz verändert. *

Wenn in der Natur Variationen einer Gattung je nach Klima und Höhenlage entstehen, so verteilen sie sich über große Raum- und Zeitzonen. Im Kunstwerk dagegen sind gerade diese eng beisammen, so bei Shakespeare England und Italien, 11. und 16. Jahrhundert, so daß also auch die Varianten, von denen die eine im Norden und die andere im Süden oder die eine in der Urzeit und die andere in

* Ebenso wird im Hamlet Akt I an den Totengeist des Vaters unbedingt geglaubt, nicht nur Hamlet sieht, erkennt ihn, sondern auch Horatio und die Soldaten; dagegen im Akt III, bei der Begegnung Hamlets mit seiner Mutter, ist der gleiche Geist nur ein Hirngespinnst Hamlets. Ebenso wird Julius Cäsar abwechselnd von der humanistischen Oberschicht aus mit der größten Bewunderung als ein unvergleichliches Genie geschildert, zugleich werden ihm, von dem englisch-mittelalterlichen Standpunkt aus, allzumenschliche Schwächen verliehen, die zeitweise sogar vorherrschen. Solche vielfältigen Perspektiven finden sich fortwährend bei Shakespeare.

seiner Gegenwart entstanden sein können, sich plötzlich im engsten Bezirk seiner Dramen zusammenfinden.

Variationen durch Polykausalität

Beispiel: der Chor in der attischen Tragödie stellte den Demos zur Zeit der Tyrannen vor. Dementsprechend kann er nur klagen, bedauern, bejammern, allgemein betrachten. Jedoch zeitweise ist er nicht mehr ohnmächtig, sondern er droht, will eingreifen, es ist wie eine Traum Erinnerung aus seiner früheren Epoche vor der Tyrannenzeit, die in dem jetzigen Chor aufsteigt; eine Stufe aus einer Entwicklung, die schon überholt ist und die in der Wirklichkeit sich nur *pianissimo* in leiser, oppositioneller Stellung äußert, kann auf der Ebene des Kunstwerks jenes *Fortissimo*, das ihm einstmals eigen war, noch einmal erreichen. Die Vergangenheit wird in einer Variation noch einmal zur lebendigen Gegenwart, so daß das geschichtliche Werden sich nicht in seinem Nacheinander, sondern in einem Nebeneinander vor uns aufrollt.

Dieser Chor ist aber nicht nur eine Übertragung des Demos, sondern er hat noch eine ebenso gewichtige andere Grundlage: er stellt auch ein Priesterkollegium vor. Bei dieser zweifachen Kausalität überwiegt bald die eine, bald die andere *causa*, und es ist eine Menge Variationen für den Chor möglich, je nachdem das Kulthaft-Priesterliche oder das Demoshaft-Politische in ihm aufsteigt und niedersinkt. Der eine Chorgesang ist fast priesterlich, wendet sich an eine Gottheit, verherrlicht ihre Macht, kennt alle Gebräuche, doch schon im folgenden Gesang tritt der Chor in der anderen Rolle einer weltlichen Oppositionspartei auf.

Die quantitative Variation

Beispiel: Der Charakter des Tartüff schwankt und wächst nicht, sondern wie der Geizhals, wie der Eingebildete Kranke oder der Misanthrop erreicht auch der Tartüff sofort sein volles Ausmaß, sein Maximum: er ist keiner quantitativen Variation mehr fähig. Aber er wird von einem Schwarm ähnlicher Gestalten begleitet, die die Heuchelei in verschiedenen Größenmaßen darstellen: da ist Orgon; während Tartüff hochintelligent ist, ist Orgon in jeder Beziehung ein Tölpel, bleibt schwächlich, läuft hinter Tartüff her wie sein dünner Schatten und ist nur ein harmloses Opfer. Ganz anders ist die Variation, die durch Madame Pernelle, die Mutter Orgons, durchgeführt wird. Tartüff schleicht leise, Frau Pernelle ist ungeniert überlaut. Sie tritt gleich in der ersten Szene auf und verläßt unter Drohungen das Haus, wo man ihr nicht fromm genug ist; Tartüff dagegen, der viel Gefährlichere, kommandiert erst zum Schluß, als er seine Partie für gewonnen hält. Übrigens erscheint er nicht vor Akt III, seine Kreaturen, Orgon, Madame Pernelle, sind vor ihm sichtbar, sein Wesen wird auf indirekte Weise im voraus geschildert (Variation der Indirektheit und Direktheit). Sobald er auftritt, genügen einige Worte von ihm, wir sind schon in medias res, die Hauptszene, die Verführung der Frau Orgons, kann beginnen. Noch ist ein vierter Tartüff im Stück: in Akt V kommt ein Gerichtsvollzieher, um Orgon zu pfänden, dieser Herr Légal ist genau so heuchlerisch wie Tartüff, nur hat er nicht das heldenhaft Großzügige, seinem Beruf entsprechend ist er kleinlich, tüftelnd, pedantisch; auch ist er, da ihm nur eine Szene gehört, durchaus Nebenfigur, es ist also ein Tartüff in Miniatur.

Im Augenblick, wo der große Prototyp gestürzt wird, wird das Erscheinen Légals besonders wirksam, diese Variation im Minimalen zeigt noch einmal die Gefahr der Heuchelei, die wie Blatterpusteln den Leib eines ganzen Volks zu bedecken droht.

Eine Reihe kleiner Variationen kommt durch ihre Anzahl einer großen Variation gleich. Sie umgeben diese wie kleinere Diamanten einen großen, dessen Licht sie vervielfältigen. So kommt in Madame Bovary der eigentliche Bovary-Fall des romantischen Strebens und des Gefangenseins in engen Verhältnissen unendlich oft vor: da ist in ihrem Dorf ein Friseur, der in seinem Laden wie in einem Käfig auf und ab geht, sich für deplaziert hält und ewig davon träumt, in Rouen ein großes Geschäft zu eröffnen, er ist nur eine Nebenfigur, der wenig Zeilen gewidmet werden. Aber diese gleiche fruchtbare Wiederholung der entscheidenden Bovary-Züge findet sich bei allen Mitspielern des Romans, sogar bei ihren bürgerlichsten Gegnern. Eine Menge Miniatur-Bovarys umgeben die größere Schwester.

Die Rhythmen

Bei der rhythmischen Variation braucht sich nichts an der Substanz des Phänomens zu verändern. Je nachdem es *adagio* oder *prestissimo* vorgetragen wird, wird ihm ein ganz verschiedener, vielleicht sogar entgegengesetzter Charakter verliehen. — Scheinbar steigt oder sinkt die Quantität: *a r c* in langsamem Tempo erscheint größer, machtvoller als das gleiche *a r c* rasch und flüchtig abgewickelt. Durch das kunstvolle Mittel des Rhythmus kann wie in einem Hexeneinmaleins eins in zehn verwan-

delt werden. — Innerhalb eines Kunstwerks bilden sich Gruppen durch die Gleichheit des Rhythmus; Gewebteile, die an sich verschieden sind, werden oft durch ihn verwoben, andererseits werden gleiche Gewebteile durch rhythmische Verschiedenheit auseinandegerzert. Auch das spezifische Gewicht wird durch ihn verändert: etwas an sich Schweres wird in einem Presto federleicht. So kann ein Motiv oder eine Gestalt nur durch die Zauberei des Rhythmus durch alle Stadien des Tragischen bis zum Komischen geleitet werden. Auch bei der Schilderung eines Entwicklungsgangs, eines Wachstums, kommt es auf den rhythmischen Wechsel an: bei der einen Episode wird verweilt, sie wird wie unter die Zeitlupe genommen, während man über die andere hinweghuscht.

Die Abspaltung

Das Phänomen sei a l f g; so kann ein jedes dieser vier Glieder auch losgelöst, unabhängig dargestellt werden und sich allein breiter, viel üppiger entwickeln. In dieser Isolierung ist e oder f kaum noch erkenntlich, es ist etwas Neues, als ob es noch nie aufgetreten wäre, und doch (was für das Gewebe günstig ist) wird es durch unsichtbare Fäden mit dem a l f g, in dem es auf latente Weise enthalten war, verbunden. Zum Beispiel im Wesen der Madame Bovary ist wie bei jedem Romantiker das Schauspielern. Sie macht sich fortwährend etwas vor. Sie begehrt Beifall, Bewunderung. Kurzum, sie hat nicht alle, aber viele Züge des Schauspielers. Doch sind sie bei ihr mit so viel anderen Bestrebungen und Eigenarten vermischt, daß man an dem, was bei ihr nur Detail ist, achtlos vorübersehen würde, wenn es im Kunstwerk nicht noch ab-

gesondert dargestellt wäre: sie geht in die Oper, ein berühmter Sänger tritt als Gast auf, sofort erkennt sie sich in ihm wieder, er ist ein Kollege, er steht ihr näher als alle ihre Geliebten; von dieser Figur aus wird das Schauspielerische in ihr belichtet.

Die meisten Gelegenheiten zur Abspaltung ergeben sich bei einem Phänomen, das sich entwickelt. Denn es durchläuft eine Reihe von Stadien f s p o w. Aus diesem Werdegang können im Kunstwerk einzelne Momente überhaupt aus dem Zusammenhang herausgerissen werden. Das Experiment wird versucht: „wie wäre es, wenn hier die Gestalt oder die Handlung still stünde und sich nicht mehr entwickelte?“ Eine solche Möglichkeit, die in der Entwicklungsweise als ein Keim gegeben ist, wird plötzlich wie in der Temperatur eines Treibhauses hochgezüchtet. Dies f s p o w, das zwangsläufig seinen Gang weitergeht, wird das f oder p oder w abgespalten, herausgegriffen; es beginnt exteriorisiert ein neues Dasein für sich. So ist der Madame Bovary innerhalb ihres schick-salhaften Lebens mehrmals die Möglichkeit gegeben, sich zu besinnen und ihrem romantischen Überschwang oder ihrem Durst nach Abenteuer und Poesie Valet zu sagen. Oft ist sie dicht daran, es zu tun, es fehlt nur eine Sekunde der Selbstbesinnung oder des richtigen Lebensinstinkts. Doch sie geht ihren tragikomischen, heldenhaften Bovary-Gang weiter. Die Variation einer Bovary, die sich nur zeit- und fristweise der Poesie und Leidenschaft hingäbe, wird in ihrem zweiten Geliebten, dem jungen Notargehilfen Leon, für sich geschildert: ihm ist die Liebe nur eine Episode, ein jeder Jüngling hat seine romantische Epoche, später wird er heiraten, sich in das Bürgertum einreihen, er überlebt die Leidenschaft und also auch die Bovary. Hier wird das Ele-

ment, das bei der Bovary nur als Möglichkeit gestreift wurde, in einer ganzen Gestalt verkörpert.

Die kontradiktorische Variation

In der ersten und zweiten „Hymne an die Nacht“ des Novalis wird die Nacht und ihre Sippe, ihr Gefolge von Nebenphänomenen gepriesen: die Ahnungen, die Erinnerungen, die Liebe, die Urzeit, das Mittelalter. Nach dieser Ausdehnung über die Objekte springt die dritte Hymne auf das Subjekt, auf die innere Seele über. „Einst, da ich bittere Tränen vergoß . . .“ Auf dem Grab der Geliebten wird zum erstenmal die Gewalt der Nacht in einer plötzlichen Erleuchtung erkannt und erfüllt. Gleich darauf lockt die entgegengesetzte, kontradiktorische Seite. Denn nach diesem geheimen und privaten Schicksal wird in der fünften Hymne die große Öffentlichkeit der historischen Entwicklung des Nachtkultus entwickelt: Herrschaft und Untergang der schönen griechischen Tagesgötter und Aufstieg des mild-innerlichen Nachtgottes Christus. Sodann als Kontrast folgt nach dieser allgemeinen Darlegung die Rückkehr zum Persönlichen. Nur spricht nicht mehr ein Ich wie in der dritten und vierten Hymne, sondern ein Wir, eine gesamte Generation: „Gelobt sei uns die ew'ge Nacht . . . Was sollen wir auf dieser Welt . . . Ein Traum bricht unsere Banden los und senkt uns in des Vaters Schoß.“

Die Plus- und Minusvariationen

Im Bezirk eines gleichen Werks kann ein Phänomen bejaht und verneint werden, und zwischen diesen äußer-

sten Grenzen des Ja und Nein werden alle Stufen und Grade des Zögerns und Schwebens, des Vielleicht, des fast Ja, des fast Nein festgehalten. Diese Schwankungen ergeben sich schon dadurch, daß im Kunstwerk sich Zeiten oder Räume oder Milieus verbinden, die sich gegenseitig widersprechen: die eine Zeit oder Geistesströmung steht positiv zu einem Phänomen, sie bejaht seine Existenz, die durch die andere Zeit verneint wird. Sobald diese zwei Zeiten übereinandergeschichtet werden, ergibt sich gleichzeitig das Ja und Nein.

Variation als Brücke

Die Gewebteile a b c mögen verschieden sein, die Trennung zwischen ihnen scheint unüberbrückbar. Aber a erhält die Variationen $a^1 a^2 a^3 a^4$, b seinerseits verzweigt sich in $b^1 b^2 b^3 b^4$, und c ebenso. Dann nehmen die Chancen zu, daß irgendeine Variation des a mit irgendeiner des b eine leichte Verknüpfungsmöglichkeit besitzt, von der aus sich die beiden Gesamtphänomene a und b miteinander verweben. Besonders bei der conjunctio oppositorum kann eine Variation hilfreich versöhnend wirken.

Mehrere Variationsschichten übereinander

Hamlet

Im Hamlet ist das Grundmotiv die Rache des Sohns an dem Mörder seines Vaters. Wie im König Lear parallel zum Undank der Töchter gegen Lear, der Undank des Sohns Edmund gegen seinen Vater Gloster, so wird im Hamlet das Motiv der Rache doppelt dargestellt: Hamlet

selbst ermordet Polonius, den Vater des Laertes, so daß die Aufgabe des Sühne, die ihm anheimfällt, sich im Laertesfall gegen ihn selbst wendet. Laertes, eitler Großsprecher seines Amtes, lärmt, tobt, teilt allen seine Absichten mit. Hamlet zeigt sich zur Rache unfähig. Wodurch ein ganz anderes, zweites Motiv gegeben wird, das der Tatunfähigkeit. Auch dieses wird aufgegriffen und verdoppelt. Im Fortinbras erscheint derjenige, der tun kann, er führt einen Feldzug aus, er braucht nicht einmal ein starkes Motiv zum Tun, so sehr überwiegt es bei ihm das Zweifeln und Denken. Doch ein drittes Motiv gesellt sich dazu, der Wahnsinn Hamlets, der sogar das Grundmotiv überwuchert, wie auch im König Lear der Wahnsinn Lears wichtiger wird als der Undank der Töchter. Im Lear kommen übrigens drei Variationen des Wahnsinns vor: 1. der Narr übt ihn berufsmäßig aus, 2. Lear verfällt dem echten Wahnsinn, 3. Edgar, der Sohn Glosters, heuchelt den Wahnsinn. Hamlet vereinigt in sich diese zweite und dritte Variation, denn oft benützt er nur den Wahnsinn mit kluger Überlegenheit, um sich vor seinen Feinden in Deckung zu bringen und seinen Tatversuch der Rache zu sichern. Doch ist er an der Grenze, seine Schwermut ist so groß, daß sie schon auf ungewollte Weise in Wahnsinn übergeht. Ophelia dagegen, aus Mitleid über ihn, den sie liebt, verfällt dem echten Wahnsinn, so daß wir neben dem Hamletschen zweifelhaften Wahn den einfachen zu sehen bekommen. — Viertes Motiv: wenn Hamlet nichts tun kann, so liegt der Grund nicht nur in seiner Schwermut, sondern in der tiefen Einsicht des späten Erben, welcher weiß, daß vieles, vielleicht alles in der Welt Schein ist. Daher glaubt er der Geistererscheinung nicht ganz: „der Geist, den ich gesehn, kann

ein Teufel sein.“ Er zweifelt auch an Ophelias Liebe. Nur auf die Freundschaft Horatius glaubt er bauen zu können. Dieses Motiv, Spiel und Schein, das neben Rache, Tat, Wahnsinn steht, kommt auf vielfache Weise im Drama vor. Bei Hof ist alles Schein, Rosenkranz, Gldenstern, Osrik sind Höflinge, man kann ihnen nie trauen, sie spielen Komödie. Noch scheinhafter ist Polonius, der sein Spiel ernsthaft und gewichtig nimmt. Ein Muster des Scheins ist der König, der seine Tat, Angst und Reue zu verdecken weiß, Hamlet bewundert diese Vollkommenheit. Durch seine eigene Schwermut fühlt er, wie abwechselnd die Welt erhellt und verdunkelt wird: „an sich ist nichts weder gut noch böse, das Denken macht es erst dazu.“ Noch mehr ist der Wahnsinn ein Beweis der Unwirklichkeit der Welt. Schließlich ist die Szene auf dem Friedhof eine Variation, durch die diese Scheinhaftigkeit der Welt an Tod und Gerippe bewiesen wird. Der größte Schein aber ist das Theater, denn in ihm wird eine Welt aufgebaut, die überhaupt nicht existiert. Daher muß sich Hamlet von ihm unendlich angezogen fühlen, er ist ein ganz besonderer Kenner der Stücke wie der Schauspieler. Gehört er nicht selbst, indem er den Wahnsinnigen spielt, zu den Schauspielern? Sofort begrüßt er sie halb wie Kollegen, halb als seien sie seine Befreier und die wahrsten Menschen. Zum Teil wird durch sie der Schein der Welt noch erhöht, denn was ist wahr, wenn ein Schauspieler um eine Hekuba weinen kann? Zum Teil wird gerade durch ihre Aufführung eines Stücks die Wahrheit aufgedeckt, ob der König schuldig sei und also Hamlet nach allen Zweifeln zur Tat der Rache übergehen kann: an dieser Stelle ~~ver~~weben sich alle Motive des Dramas.

Die Variationsschichten in Wilhelm Meisters Lehrjahren

Das Bildungsmotiv kommt in vier Variationen vor. Die Männer vom Turm sind die fertig Gebildeten, Wilhelm Meister dagegen ist ein sich Bildender. Jene haben das Ziel schon erreicht; sie zeigen den möglichen Abschluß eines festen Daseins gegenüber ihm, dem Immerwerdenden. Eine andere dritte Bildungsart wird durch die Hofleute dargestellt, sie besteht in einer äußeren Sicherheit und Formvollendung. Viel tiefer ist die vierte Bildungsvariation: die Bildung der schönen Seele. Bei ihr handelt es sich um die mühevollste Annäherung an Gott, sie steht ebenso fern von den Hofleuten wie von dem im höchsten Sinn weltlichen Turmkonventikel.

Ein ganz anderes Motiv ist der Gegensatz von Prosa und Poesie. Diese erscheint krankhaft-leidvoll in Mignon und dem Harfner. (Übrigens ist Mignon eine dreifache Gestalt, sie ist Zirkuskünstlerin, zugleich ist sie ein Zwitter, halb Knabe halb Mädchen, vor allem aber, bei aller Kleinheit, Trägerin einer unendlichen Sehnsucht, und dieses dritte gewaltige Ich erdrückt sie, sie muß sterben schon wegen des inneren Mißverhältnisses.) Auf seltsame Weise mischen sich Poesie und Prosa im Theater; es ist die sich offen darstellende, also höchste Poesie, so daß sowohl die Dichtung wie die Aufführung der Theaterstücke von Wilhelm geradezu als „Sendung“ aufgefaßt werden, schon durch diesen Begriff nähert er sich der religiösen Schönen Seele. Aber bald erweist sich, daß im Gegenteil das Theater zur prosaischen Welt gehört, es ist ein Handwerk, fortwährend ist von Geld, mehr sogar noch als bei Kaufleuten, die Rede, die Schauspieler kümmern sich nicht um Poesie, sie sind so gute Bürger wie Werner.

Das Theater ist neben Mignon und dem Harfner eigentlich nur eine Paradigma-Variation des Poetischen. Aber es erhält in dem Roman ein Übergewicht, wird zur Dominante (in der ersten Fassung war diese Stellung offen eingeräumt, in der späteren schichtet sich das Bildungsmotiv darüber und macht ihm den Rang streitig). Demgemäß tritt auch das Theater in den zahlreichsten Variationen auf: da ist das Kinderpuppenspiel und das primitive Theater im Bergmannsspiel und dem Wanderzirkus, dem Mignon und der Harfner ursprünglich angehören. Die geschichtlichen Anfänge des Theaters entfalten sich vor uns. Dann erscheint eine fertig gebildete Truppe, die in den verschiedenen Milieus auftritt, im Dorf, in der Kleinstadt, am Hof, umgeben von Dilettanten, wie dem Baron am Hof, und von Kennern, wie Jarno und Serlo. Wilhelm seinerseits ist auf dreifache Weise mit dem Theater verknüpft, als Poet, Schauspieler und Kritiker. Auf dem Weg kritischer Betrachtungen werden uns Racine und Shakespeare, die beiden höchsten gegensätzlichen Möglichkeiten des Theaters erklärt, wobei Wilhelm von einem zum anderen übergeht. — Teilweise steht das Theater unendlich fern von dem Bildungsmotiv, es ist eine *conjunctio oppositorum*: die Schauspieler sind die einzigen im Roman, die gar nicht danach streben, sich zu bilden; wie sie ein ständiges Rollenfach einnehmen, so gefallen sie sich in ihrem gleichbleibenden Charakter; Philine wie Melina, Aurelia wie Laertes sind mit Absicht unbildsam. Doch zum Teil besteht eine Nähe der beiden Phänomene Theater und Bildung, denn durch das Theater soll die ganze Nation gebildet werden, es wird als eine moralisch-pädagogische Anstalt gedacht.

Ein vierter Gewebeteil neben Bildung, Prosa-Poesie und

Theater bilden die Liebschaften Wilhelms, die einen so bedeutenden Platz für sich einnehmen, daß der Bildungs- und Theaterroman auch zum Liebesroman wird. In sechs Verhältnissen wird diese Liebe dargestellt: mit Marianne, Philine, Mignon, Aurelia, Natalie, Therese. Eine jede Station des Bildungsganges Wilhelms verdichtet sich in einem dieser Liebesabenteuer: Marianne, Philine und Aurelie gehören der Theaterwelt an; Natalie stellt das Hofmilieu vor, Therese gehört zum Bildungskonventikel vom Turm, Mignon stellt die reine Poesie vor.

METAMORPHOSEN IM KUNSTWERK

Schon sahen wir, wie die Gewebteile dicht beieinander hausen oder sich übereinander schichten und lagern oder zu Gruppen zusammenschließen und durch Brücken oder in Varianten sich zusammenfinden. Noch ist das tiefste Geheimnis des lebendigen Kunstwerks nicht erfaßt. Die Paarung der Phänomene wird inniger: „Ich bin dein, du bist mein.“ Das eine (a) ist nicht nur neben und außer dem anderen (b), sondern sie greifen und gehen ineinander über, bis das eine zum anderen geworden ist, also a zu b, während dieses andere im gleichen Prozeß sich zu a verwandelt hat, $b = a$: es ist die Metamorphose.

Die Verwandlung vollzieht sich vor uns. Wie bei Daphne der Fuß noch scheu fluchtartig sich bewegt, während der Arm schon Lorbeerzweig geworden ist und der Leib zwischen Lorbeer und Mensch in erregtem Schwanken zu fließen scheint, so gibt es auch im Kunstwerk, das die Phänomene a und b vereinigt, Stellen, wo tatsächlich a noch intakt ist, als ob es ewig unberührbar für sich stehen sollte; an einer andern Stelle wird b in aller Unabhängigkeit sichtbar. Sonst wäre auch jene Analyse und Scheidung die wir versuchten, unmöglich gewesen. Doch an einer dritten Stelle beginnt die eigentliche Vermählung: noch überwiegt hier das a, das b ist vielleicht nur an seinem

Rand wirksam. An einer vierten Stelle ist b ganz eingedrungen, es gehört schon zu der Substanz des a, von der es nicht mehr zu trennen wäre, und es geht stufenweise weiter, bis die Metamorphose zwischen a und b vollendet ist. So gibt es im Kunstwerk statische Elemente, insofern a und b in Ruhe und Festigkeit bleiben, dann beginnt der Fluß, der alles durcheinanderschüttelt; nichts widersteht; eine dynamische Kraft reißt die beiden oder die vielen Gewebteile mit sich. Jedoch zum Schluß, wenn die Verwandlung beendet ist, setzt auf einer höheren kunstvollen Ebene eine neue Statik ein: *ars consumata est.*

Donatello: David

David, biblische Figur. der jugendliche Gegner Sauls und Goliaths, der diese bösen alten und vergangenen Gewalten wie der hl. Georg den Drachen besiegt, ist bei Donatello fast porträtartig ein florentinischer Jüngling aus der damaligen Gegenwart (a). Darüber breiten sich Fragmente der Antike (b), also aus ganz anderen Zeiten, Räumen, Lebenskreisen. Es begegnet sich auf holdeste Weise der biblisch-florentinische Jüngling mit dem, was kaum zu ihm gehört: die Kleider entfallen ihm, schon ist er nackt und trägt wie ein Sieger im Palästraspiel den Lorbeerkranz. Doch dieser Körper ist an Nacktheit nicht gewöhnt, sie ist eine erst beginnende noch zaghafte Nacktheit, das Phänomen der Antike paßt sich nicht ganz an das Objekt an, das ihm fremd war. Die Armmuskeln dieses jungen David sind gar nicht wie bei einem echten Ringer und Athletenjüngling entwickelt, man fühlt, daß es in Florenz noch gar keine körperliche Vorbildung gab. Die obere Bauchpartie dagegen ist

scharf durchgearbeitet, es ist eine von einer antiken Statue übernommene Studie, hier ist reines b. An gewissen Stellen dagegen, wie in der Brusthöhe, treffen, umschlingen sich a und b, so daß sie kaum noch auseinanderzulösen wären.

Ein Kunstwerk enthält nicht nur zwei, sondern mehr Gewebteile. Die Metamorphose findet nicht nur zwischen a und b, sondern zwischen a b r statt, und zwar gibt es ebensoviel Möglichkeiten der Metamorphosen als Permutationen zwischen diesen Gliedern. In jenem Donatello-David ist die in Florenz so tief eingedrungene gotische Kunstschulung und Tradition (r) vertreten, die vorhergehenden zwei Jahrhunderte waren auch noch im Quattrocento, wenn auch nur als Unterschicht wirksam. Die Körperhaltung des David ist daher nicht nur der lebendigen Gegenwart eines florentinischen Bürgersohns und der Antike abgelesen, sondern das r macht sich geltend: entsprechend der kanonischen S-Biegung der gotischen Statue ist die eingebogene Schwingung der rechten Seite des David. Doch ist sie nicht traditionell erstarrt, zierlich leblos, nur mit dem Zweck ihrer selbst, sondern sie reiht sich in das antike und lebendige Muskelspiel der Hüfte auf natürliche Weise ein, und der Oberschenkel setzt in praller Fülle an: a und b und r sind also versöhnt nebeneinander. Die ganze linke Körperseite müßte freilich als Gegenspiel zu jener Einbiegung auf der rechten sich im gleichen Maße ausbiegen, wie es im anderen bekleideten David Donatellos tatsächlich der Fall ist, hier im nackten dagegen ist plötzlich links das gotische Element r wie verschollen. Nur im Stemmen des linken Beins taucht es wieder auf und macht sich in dem rückwärts ausgebogenen Schienbein und im schweben-

den Fuß, der sich nicht hart auf dem wirklichen Boden stützt, noch einmal geltend, dieses Bein in seiner fast unrealistischen Länge ist wie ein Rückfall in die spiritualistische Gleichgültigkeit gegenüber der körperlichen Kraft. Der David erhält dadurch etwas Zögerndes, Scheues, sehr Jünglinghaftes. Bloß an der oberen Innenseite dieses linken Schenkels schwillt wieder ein Muskel auf antike Weise an, das Element b meldet sich wieder. In der Bauchpartie schließlich fließen a, b, r zusammen: der Bauch ist leicht gewölbt, entsprechend der gotischen S-Schwingung, die diese Anschwellung fordert. Zugleich ist hier auch ein Rest des immer in Kleider gehüllten Körpers des mittelalterlichen Stadtmenschen und Bürgersohns, jedoch diese gleiche Bauchpartie führt zu der so scharf durchgearbeiteten antiken Brustpartie weiter und schließt ihre Linien direkt an sie an. Indem sich die Ströme von Florenz, Antike und Gotik treffen, entsteht an dieser Stelle ein Wirbel, jede Muskel ist in Unruhe; Lichter und Schatten huschen über dem Gewoge, das sich mischende Leben von a und b und r, das in sich so viele Jahrhunderte und Räume umfaßt, ist viel drängender als es die vollkommene ebenmäßige Bauchpartie einer echten antiken Statue wäre. Das Werdende, also das Eigentümliche eines florentinischen Jünglingkörpers (a) wird gerade durch diese Unruhe auf gesteigerte Weise dargestellt. Es ist nicht die Kopie irgendeiner damaligen Wirklichkeit, sondern der Schein von diesem a wird erreicht, weil wir an dieser Stelle als Zeugen an der Vermischung aller Gewebteile teilnehmen dürfen. Dort, wo der Höhepunkt der Metamorphose sich vollzieht, ist zugleich immer der Mittelpunkt des Kunstwerks.

Die schöpferische Metamorphose

Eine Metamorphose ist eine Neuschöpfung. Die einzelnen Dinge (a b), die im Kunstgewebe einander näher gebracht und zusammengedrängt werden, waren alle, wenn auch in der Welt zerstreut, schon da. Doch an den Punkten, wo das a in das b, das b in das a einfließt, entsteht etwas, das nicht mit a plus b oder a b bezeichnet werden kann: in Wahrheit ist es schon etwas anderes, ein x, ein z, eine unbekannte Größe, die vorher noch nie dagewesen ist. Beispiel: auf dem Abendmahl des Leonardo sind die unendlich lebhaften, dem neuen italienischen Charakter entsprechenden Handbewegungen (b), die wie fragwürdige Blumen aus den übergroßen ruhig harmonischen, der gravitas der römischen Antike entsprechenden Körpern der Apostel herausblühen. Die Hände des einen Apostels taumeln vor Erstaunen, die eines anderen in Abwehr und Erschütterung, jedoch eine jede dieser Bewegungen erstarrt in einem gewissen formvollendeten, edel-schönen Moment, so daß das Antike (a) über das neue, ihre ungewohnte, fremd aus ganz anderen Gegenden, Sitten, Charakter hereingebrochene Element Herr geworden zu sein scheint. Jedoch nicht Herr genug, um es ganz zu knechten, sich dienstbar zu machen und es so aufzusaugen, daß nichts mehr von diesem Phänomen (b) übrig bliebe. Sondern auch b ist vollkommen erhalten, es lebt in seiner Fülle, ist seinerseits in a eingedrungen. Weder eine Parzelle des a noch des b ist verloren gegangen, beide gewinnen noch. Durch den Zusammenfluß ist ein neues Mittel- und Zwischending entstanden, das weder im alten Rom, noch im neuen Mailand zu finden gewesen wäre. — Eine ähnliche Metamorphose

findet sich in den Zeichnungen der Köpfe: es sind Gesichter des Alltags mit vorgeschobenem Kinn, grotesken Nasen, mißgestalteten Ohrmuscheln; diese Apostel mit der Haltung und in den Gewändern römischer Senatoren und der Erregung und der intelligenten Gespanntheit von Renaissance-Adligen haben die Gesichtspartien von Leuten aus dem Mailänder Volk (was in gewissem Sinne eine Annäherung, eine Brücke zu dem neutestamentlichen Stoffe bildet, da die Apostel aus der Fischer- und Handwerkerklasse stammen). Jedoch diese derben naturalistischen Züge sind entweder mit anderen regelmäßigen antiken Gesichtspartien vermischt oder auf so großartige Weise behandelt, daß auch da, wie bei dem Spiel der Hände, ein Gleiten, eine Verwandlung zustande kommt.

Anderes Beispiel: bei Stendhal schichten sich übereinander: das 18. Jahrhundert, in dem er viel mehr als Balzac wurzelt; das Empire, dessen Feldzüge sein großes Erlebnis bleiben; nachdem er den militärischen Dienst verlassen hat, wird er Literat, tritt in die romantische Bewegung, die alle Geister ergreift. Wieviele sich teilweise anziehenden, teilweise sich abstoßenden und widersprechenden Elemente finden sich in seinen Kunstgeweben zusammen! Der Esprit des 18. war klug, witzig, prägnant, trocken, bündig. Ihm in manchem verwandt war der Stil des Empire; denn, da man nicht die Muße zu weitschweifigen Reden hatte, war man auch kurz, trocken, jedoch in einem ganz anderen als dem zivil-voltairianischen Sinn. Es handelte sich fortwährend um nackte Tatsachen, um Marsch- und Schlachtbefehle, um rasche Dispositionen. Stendhal verstärkte später nach dem Untergang der Epoche seine Erinnerung durch tägliche Lektüre des Code

Napoleon.) Doch mit diesen scharf rationalen und ebenso scharf realistischen Tendenzen verknüpften sich in ihm die romantischsten Gefühle: ein überschwenglicher fast spanischer Stolz, ein plebejisch revolutionäres Mißtrauen, durch das sich die Seele plötzlich verdunkelt, und ein endloses Wühlen in allen Leidenschaften. Welche *conjunctio oppositorum*! Wie konnte der vollkommene Voltaire zugleich ein Chateaubriand, ein Byron sein? Muß nicht das eine Phänomen das andere erdrücken und zerstören? Die Stendhalsche Schöpfung besteht darin, daß das eine Element nicht über das andere die Dominante erhält, sondern daß in gegenseitiger Verwandlung der schärfste und trockenste Verstand gerade auf das angewendet wird, was ihm am fernsten liegt: auf das Gefühl. Wie zwei Duellanten beobachten sich die beiden Gegner. In endlosen Monologen, die eigentlich Dialoge sind, prüfen sie sich. Kein Zug, keine Bewegung des romantischen Gefühls darf passieren, ohne daß der Verstand der Leidenschaft zuruft: Hier bleibe stehen, mir gehörst du, ich bin dein Meister. Sie wird nicht unterdrückt; im Gegenteil, dadurch, daß sie auf die gefährvollste Weise in ihrem erregtesten Moment festgehalten wird, entwickelt sie sich und steigert sich in dem Bewußtsein der ihr selbst bisher unbekanntem Einzelheiten. Die Methode der Zeitschicht des 18. Jahrhunderts wird restlos übertragen auf Geistes- und Gefühlszustände, die gerade in ihr unmöglich waren: so war eines der Lieblingsbücher Stendhals der Roman *Marianne des Marivaux* (1736), in welchem kleine sinnliche Liebesabenteuer mit haarspalterischer Verstandesanalyse zerlegt werden; mit diesem Instrument und mit demjenigen der intriganten und berechnenden Roués der *Liaisons dangereuses* des

Laclos (1782) wird bei Stendhal das Gewühl der romantischen Leidenschaften seziert.

Die Punkte, wo die Metamorphose sich vollendet, sind im Kunstwerk die empfindlichsten. Von ihnen, wie von einem Herzen, geht der Blutkreislauf aus, der das Ganze mit seiner Systole und Diastole durchpulst. Der Kritiker wie ein Arzt wird also bei seinen Untersuchungen mit der Prüfung diese Pulse und ihrer Schläge zu beginnen haben. Eigentlich sind diese Punkte die tätigsten: denn die vielen Elemente und Gewebteile, die sich aus allen Räumen und Zeiten zusammenfinden, sind wie ebenso viele Trümmer, die willenlos von einem gewalttätigen Strom fortgerissen werden. Plötzlich treffen sich diese Elemente, schon schwimmen sie nebeneinander, schon greifen sie ineinander über, ihre Aktivität beginnt, die sich bis zu dem Moment steigert, wo aus dem Konfluenz und dem Wirbel die wellenschaumgeborene, die göttliche Schönheit, Aphrodite entsteigt. Wer kann voraussehen, ob sie entsteht und wo sie entsteht? Nur mühsam, wie auf jener antiken Stele, die ihre Geburt schildert, wird sie von Nymphen gehoben; halb ist ihr Körper sichtbar, vielleicht wird er zurücksinken. Die Grade der Metamorphose und der gegenseitigen Durchdringung der Elemente bleiben unsicher bis zum letzten Augenblick.

Die Metamorphose zwischen a und b setzt am leichtesten dann ein, wenn das b selbst schon einen Teil des a, das als a¹ bezeichnet sei, enthält. Dann dringt a zu diesem a¹, verbindet sich mit ihm, bringt ihm Sukkurs und a¹, vereinigt, durchwühlen von innen heraus das b und verwandeln es. So findet sich bei Giotto die gotisch-französische Lehre verbunden mit Einflüssen, geschöpft aus Italien, das noch voll von Spuren und sichtbar wirk-

samen Erinnerungen aus der Antike war. Also begegnen sich bei ihm in den Gruppierungen seiner Bilder, in den Gewandfalten und den Gesichtsbildungen seiner Figuren zugleich gotische und antike Elemente. Jedoch — welches Glück! Jene französischen Schöpfungen waren selbst schon antik beeinflußt gewesen, sie hatten in der Haltung, im Gesichtsprofil Antikes genug, so daß, wenn es bei Giotto verstärkt und sogar zur Dominante wird, es nicht von Grund aus das Gotische zu verwandeln braucht, sondern ein Teil von diesem ist für die Metamorphose wie vorbereitet und kommt ihr entgegen.

Sobald die Metamorphose gelungen ist, werden ihre Grundelemente, die wie die Eckpfeiler einer Brücke sind, vergessen. Weder der Schöpfer, noch der Genießer des Kunstwerks macht das Geschehene in Gedanken rückgängig. Sondern man rechnet nur noch mit dem Schlußergebnis, findet sich mit ihm ab und erkennt es an. Die Kunstarbeit, die im geheimen vorhergegangen ist, sowie die verschiedenen Grade der Metamorphose und alle Spuren ihres Werdens, die bis zu den ursprünglichen, ihr zugrunde liegenden Gewebteilen leitet, werden vergessen: groß ist die Gewalt der einheitlichen Schlußschöpfung. So gehört zu den entschiedenem und überzeugenden Zügen der Romane Balzacs, daß in ihnen tragische und komische Szenen abwechseln. Erreichte er nicht gerade dadurch ein täuschendes Spiegelbild des modernen erregten unruhigen Lebens mit allen seinen Dissonanzen? Er brauchte — so glaubt man, weil man nur die Endmetamorphose sieht — bloß dieses Leben zu studieren und auf realistisch-genaue Weise wiederzugeben. Doch wenn man das Werden des Balzac'schen

Gewebes untersucht, findet man überall den Einfluß Shakespeares und besonders jenes Shakespearschen Eidolons, welches die gleichzeitigen französischen Romantiker, vor allem Victor Hugo in seinen Dramen mit Vorliebe ausgewählt hatten: es war die antithetische schrille Abfolge von Komik und Tragik. Auch Balzac übernahm diesen fernen und fremden Gewebteil, welcher bei Shakespeare seine polykausalen Untergründe in den mittelalterlichen Mysterienspielen und in der scharfen Trennung der Renaissancegesellschaft in einer gebildeten Ober- und einer barbarischen Unterklasse gehabt hatte. Nichts von alledem war in jenem modernen Leben, das der Hauptgewebteil der Balzac-Romane ist. Aber dieses Motiv der Tragikomik drängte sich dicht heran, war wie ein Dietrich, welcher die modernen Phänomene erschloß. Die beidseitige Verwandlung ist so vollkommen, daß es scheinen kann, als ob dies shakespearesche Motiv direkt und aus dem modernen Leben selbst entsprungen wäre. — Auf gleiche Weise vollenden sich auch andere Metamorphosen bei Balzac: er schildert Geldgeschäfte; bei jeder Familie werden die Vermögensgrundlagen dargestellt; das Auf und Ab der Kapitalbildung wird registriert; es wimmelt und schwirrt von Ziffern. Auch da glaubt man einem einfachen Beobachtungsphänomen gegenüber zu stehen, als ob es genügt hätte, das sozial-wirtschaftliche Getriebe der Louis-Philippezeit genau zu beobachten. Welcher Irrtum! Denn dieser Geldrausch und Tumult entstand bei Balzac, weil — die Romantiker pantheistisch-dionysische Feste mit einer Unzahl durcheinander wirbelnder Dinge liebten, es waren die Orgien nach ihrer Schwermut. Nun wurden diese auf das Unromantischste, auf die Geldvorgänge der neuen kapitalistischen Industriezeit über-

tragen, so daß mit einer rauschhaft asiatischen Fülle die Finanzerlebnisse der Wucherer, der Bankiers und Notare geschildert werden. Auch da stehen wir vor der vollendeten Tatsache der Metamorphose, die die Doppeltheit ihrer ursprünglichen Gewebteile vergessen läßt.

Wenn in den Kunstwerken nur die Schlußbildungen der Metamorphose wären so würden sie nur eine Akme, einen spitzen, flüchtig-vergänglichen Gipfelmoment der Schönheit enthalten. Dagegen, indem sich in ihnen die ganze Stufenfolge von der beginnenden bis zur vollendeten Metamorphose darstellt, schreitet man an ihnen den ganzen Werdegang des Kunstwerks ab, man sieht die einzelnen Gewebteile in ihrer primären Substanz, sodann ihre Verbindungsmöglichkeiten, schließlich das Eindringen und langsame Sichentfernen und Verzichten und Wiederannähern, bis der Prozeß der Verwandlung vollendet ist. — Beispiel: Der gotische Bogen entstand durch eine Metamorphose des romanischen Rundbogens, (r) und des der arabisch-orientalischen Kunst abgelauschten Spitzbogens (f). Das Schlußprodukt der Verwandlung war weder ein reines r noch ein reines f, sondern eine Neuschöpfung, die früher nie bestanden hatte. In einer gotischen Kirche finden sich aber gewöhnlich, oft als Rest des früheren Baues noch romanische Rundbogen, wie erratische Blöcke aus einer vergangenen Zeitschicht. Dann die ersten Stadien des noch breit angelegten Spitzbogens, in welchem das r noch dominiert, und in langsamer Progression die Verwandlungen bis zu dem Vollkommenheitspunkt, wo r und l sich das Gleichgewicht halten.

EXKURS ÜBER MUSIK

Musik ist ein Gewebe von denkbar kürzesten Eidola, noch beschwingter, durchdringender, rascher als die der Sprache. In der Abbeviatur weniger Klänge kann eine Landschaft in ihrer ganzen Breite mit Himmel, Wolkenzug, Strömen, Städten, oder eine Zeitschicht mit allen ihren Sitten, Haltungen, Manieren, Glaubens- und Denkvorstellungen, oder eine Philosophie und ihre Lehren oder die Atmosphäre eines Milieus oder eine Leidenschaft, die ein Leben ausfüllt, wiedergegeben werden. Daher folgen und überstürzen sich in einem musikalischen Kunstwerk die Phänomene mit Windeseile. So beginnt die Schubertsche H-Moll-Symphonie mit einem Thema, das in nuce alle romantischen Stimmungen enthält: zartes Weben wie ein Elfentanz im Dunst der Morgen- und Abenddämmerung, zugleich leise, kaum geflüsterte Schwermut und Sehnsucht und Ahnung, alles spielerisch-rätselhaft überschleiert. Doch folgt etwas ganz anderes: ein klar umrissenes, ländlerhaft sich schwingendes Thema, es ist Österreich. Nicht mehr wie im ersten Thema nur eine bestimmte Generation mit ihren Tendenzen und Geistesströmungen, sondern, viel weiter reichend, der ganze Wiener Raum mit seinen geschwungenen Hügellinien und die Stadt mit ihren Zeittiefen und das ganze Volk im Prater, auf Festen, in alltäglicher Heiterkeit. Plötzlich wird sie wie durch einen Donnerschlag unterbrochen

durch ein neues Thema, das die Abzeichen Beethovens, also der vorhergehenden revolutionär-heroischen Zeitschicht trägt.

Schon ein einzelner Satz ist ein vielmaschiges Gewebe. Sonate, Konzert, Symphonie oder Quartett der klassischen Epoche bestehen aus drei bis vier Sätzen, die zueinander in einem Gewebverhältnis stehen. Bei Mozart gehört der zweite langsame Satz dem empfindsamen bürgerlichen Milieu des 18. Jahrhunderts an, während das Rondo oder Presto den quecksilberig wirbelnden, unendlich leichten, überlegen tänzerischen Ton der höchsten Gesellschaftsschicht des Rokoko wiedergibt. In der sozialen Wirklichkeit bestand eine dieser Verknüpfung ähnliche Gesellschaftsstruktur ebensowenig wie im Elisabeth-England die shakespeareische Verbindung von italienisch gebildetem Hof und barbarisch-urzeitlichem Volk. Wie diese ist auch die Schöpfung Mozarts durchaus kunstvoll: dort, wo in der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts das Rokoko zu Hause war, kannte man kaum die kindlich gefühlvolle Stimmung seiner Andante und umgekehrt. Nur bei ihm ist beides verwoben.

Ein Thema ist ein unendlich empfindliches Gebilde. Eine geringste Veränderung genügt, um ihm einen durchaus verschiedenen Sinn zu geben. Was das Phänomen „Naivität“ darstellt, wird durch eine kleine Abbiegung zu demjenigen des größten „Heldentums“, wie das Anfangsthema der Eroica, das vorher in Mozarts Bastien und Bastienne vorkam. Es ist wie bei einem Codewort, das durch die Umstellung eines einzigen Buchstabens eine ganz verschiedene Bedeutung erhält. — Da ein jedes Thema einzig und unvergänglich ist, wird es so oft wie möglich wiederholt. Das auf wunderbare Weise Ent-

deckte wird nicht leicht preisgegeben. Seine Durchführung beginnt; es wächst, verzweigt sich, tastet sich vor, spaltet und vereinigt sich und weist nach den verschiedensten Richtungen. So gelangt das Eidolon bis an eine äußerste Grenze, bis zu einem Maximum, wie es in der Wirklichkeit, aber auch in den anderen Künsten niemals auch nur annähernd erreicht wird. Das Grundthema mag eine Essenz wiedergeben sei es von der „Trauer“ oder von der „klassischen Form“, oder von einer „Tanzbewegung“ oder von einer „Landschaft“ oder von einer konzentrierten „Bauart“, es ist schon das Innerste der Phänomene, wie sie sich in der Realität nur an ausgewählt seltenen Gipfelaugenblicken kundgeben. Doch ist dieses Wesentlichste erst der Ausgangspunkt für die Ausführungen, die in Gegenden der „Trauer“ oder der „Tanzbewegung“ oder der „Landschaft“ führen, die vorher überhaupt nie betreten wurden. Daher ist die Musik unendlich künstlich: sie gleicht der Mathematik, die auch an ihrem Beginn nahe an den wirklichen Dingen ist, von denen sie bestimmte Eigenschaften wie die Linie, den Kreis, die Kugelform usw. abstrahiert; dann entwickelt sie diese Abstraktionen, es wird eine Welt erschaffen, die unendlich weit von der tatsächlich bestehenden wegführt. Schon jedes Thema ist eine neue Entdeckung, durch die man wie durch einen Schacht in die unteren Flöbe der Phänomene hinabgelassen wird. Dann durch die Ausführung wird man angstvoll-entzückt durch Gänge geführt, die zum erstenmal, während man vorwärts dringt, gegraben werden. Ein neues musikalisches Gewebe erregt unendliches Erstaunen.

Zwei Phänomene mögen in der Wirklichkeit voneinander verschieden sein. Die ihnen entsprechenden Themen

dagegen können musikalisch einander nahe stehen, so daß ein Einklang, eine Konsonanz, die vorher verborgen war, plötzlich enthüllt wird. Umgekehrt können Phänomene, die in der Wirklichkeit sich paaren, in ihrer musikalischen Übertragung auseinanderklaffen, dissonieren. — Von Fall zu Fall ist zu untersuchen, wie sich in der Musik Räume verbinden. Etwa Florenz, Neapel, Venedig in der Oper des Monteverdi oder Italien, Mannheimer Schule, Österreich—Salzburg bei Mozart, oder Rußland, Paris (Debussy), Ostasien, Jazz bei Strawinsky, so daß bei ihm, wie überhaupt in der neuen Musik, sich ein Weltraum organisiert hat. Denn die Musik, die vorwitzigste, neugierigste aller Künste hat das, was im Flugzeug und Radio, in Völkerbund und Weltrust sich versucht hat, aufgegriffen und auf ihre Weise bis zum Äußersten durchgeführt. — Ebenso sind die Zeitschichtungen zu verfolgen: bei Hindemith verwebt sich der trocken mechanische heutige Rhythmus mit Bach und Händel, also mit der Epoche Ende des 17. bis Mitte des 18. Jahrhunderts. Logisch oder kulturhistorisch gesehen wäre keine Ähnlichkeit und Verbindungsmöglichkeit zu erkennen. Jene Musik, in der eine prunkvoll gravitatische, überstark selbstsichere und dabei galant-geschwungene Hofwelt sich mit der unteren Volksreligiosität der Reformation verband, ist von neuen Maschinen, Sachlichkeit und Ingenieurcharakter so entfernt wie nur möglich. Aber die *conjunctio oppositorum* geschieht.

Ähnliches wie Entgegengesetztes wird übrigens in der Musik oft einfach nebeneinander gestellt (Suite, Aufstellung der Sonatenthemen, Abfolge der Sätze). Doch stehen auch viele Arten der Übergänge, Vorbereitungen und Brücken zu Gebote. Ebenso vielfach ist die Art,

die Dominante zu bezeichnen: bald ist sie in der Oberstimme, während das unterliegende Phänomen nur in der Unterstimme weiterlebt; bald breitet sie sich aus, wie in der romantischen Musik das Cantabile aus dem langsamen Satz, seinem eigentlichen Revier, übergriff in die anderen Sätze. Bald auch wird ein Thema zum Hauptthema durch eine bevorzugte, besonders belichtete Stellung oder auch indem es das größte Wachstum oder die meisten Variationen erhält.

Infolge der Sensibilität eines jeden Klangleibes ergibt sich bei der kleinsten inneren oder äußeren, substantiellen oder oberflächlichen Veränderung eine Variation. Das Thema läßt sich durch alle Klanghöhen und -tiefen führen vom fortissimo bis zum pianissimo oder durch die Skala der Rhythmen vom adagio bis prestissimo oder durch die Tonarten, und jedesmal erhält es einen ganz anderen phänomenalen Sinn. Was in der einen Variation einen Tanz vorstellte, bedeutet in der anderen eine frühere Zeitschicht und in der dritten ein Gefühl wie Schwermut oder Sehnsucht . . .

Musik ist die eigentliche Kunst der Metamorphosen. Denn ihre Gebilde sind porös, hüllenlos und, selbst bei der vollendetsten Form, nie ganz verschlossen. Sie dringen ineinander ein. Sehr oft geschieht die Verwandlung sichtbarlich, indem die Themen sich begegnen und ganz oder in Teilen ineinander übergreifen. Oft aber ist das Thema, sobald es auftritt, schon das Ergebnis einer Verwandlung. Sie ist in einem ungesehenen Schmelztiegel vor sich gegangen. So enthält eine Verdi-Melodie, die uns als neue Einheitsschöpfung, als fertige Märchenfigur entgegentritt, die Lombardei und jene unruhige gehemmt-erregte, unterdrückte politische Atmosphäre des damaligen Italiens

unter österreichischer Herrschaft und zugleich die von Frankreich herübergekommene romantische, hinreißend rhetorische Stimmung von Victor Hugo und Delacroix, verwoben mit den Strukturtraditionen der vorhergehenden Zeitschicht (Cinemasosa, Bellini, Donizetti). Doch sind diese Elemente nie mehr auseinander zu lösen.

GEHEIMNISSE DES KÜNSTLERS

Das Lebendige will ich preisen.

Goethe

Die Raumschichtung im Künstler

Ein Künstler wandert. Er wandert durch zwei Räume; dann verbinden sich in seinem Innern diese beiden Räume. Sind es mehrere, vier, zehn, x Räume, so verweben sich in ihm diese x. Sie lagern sich, schichten sich übereinander je nach ihrer Daseinsschwere und -bedeutung. Doch auch die Dauer wirkt mitbestimmend, so daß ein Raum von leichterem spezifischem Gewicht, in dem der Künstler lange verweilt, schwerer wiegen mag als ein an sich viel gewichtigerer zweiter Raum, den er nur durchheilt. Daher die Bedeutung des Ursprungs- und Kindheitsraums, der über alle späteren Räume den schicksalhaften Vorteil hat, zuunterst als Raumbasis zu liegen, auf dem sich die anderen stufenweise erheben. Viel weiß man also schon durch die ursprüngliche Landschaft: Donatello ist aus Florenz, Rabelais aus der Touraine, Heine vom Rhein, Flaubert aus Rouen, Zola aus der Provence, Thomas Mann aus Lübeck. (Freilich, der nominelle Geburtsort bedeutet nichts, der Kindheits- oder Jugendraum dagegen um so mehr.) Wie schichten sich darüber die nachfolgenden Räume? In Goethe ist ein unendliches Frankfurt bis zu seinem sechzehnten Lebensjahr; dann folgen Leipzig, Straßburg, Wetzlar, Darmstadt, Schweiz, Harz. Es bilden

sich ganz eigentümliche Seelenreiche. Oft hängen sie zusammen, wodurch sie eine besondere Festigkeit erlangen, wie im Goetheschen Fall, in dem, mit Ausnahme des Seitensprungs nach Leipzig, sich ein Lotharingien rhein-auf- und abwärts gebildet hat, so daß das spätere Kunstgebilde des Egmont, der im Raum der Niederlande spielt, den er selbst in seinem eigenen Ich nie aufgenommen hat, doch das Schlußergebnis der imaginären und zugleich realen Mischung aller Rheinräume war, die sich in ihm aufgeschichtet hatten. Oft sind auch die inneren Räume wie auf einer mittelalterlichen Karte bunt durcheinandergewürfelt, große Zwischenräume fehlen und müssen überbrückt werden. — Bedeutsam übrigens ist jede Wiederkehr: wenn Goethe von Leipzig, dann von Straßburg, dann von Wetzlar und später sogar von Weimar immer nach Frankfurt wiederkommt, so wird die unergründliche Kindheitsschicht bei jedem Aufenthalt neu gestärkt. Ebenso bedeutsam ist die Dreiheit seiner Schweizer Reise. Bei seiner ersten italienischen Reise nahm er Hauptteile Italiens von Verona bis Sizilien in Besitz, sie schlossen sich zu einem ihm eigenen Italien zusammen, die zweite Reise war nur eine kurze peripherische Berührung.

Genau wie es in der Politik unendlich viele Möglichkeiten der Raumverbindungen gibt, so wechselt auch je nach der Erlebnisart die Raumkonstellation im Künstler. Man denke an den Fall Dantes, er war der von Florenz für immer Verbannte, er sieht es nie mehr, doch war er dort lange genug, damit diese Stadt das (noch durch die Sehnsucht gesteigerte) Raumprimat über alle späteren Städte, die Dante durchwandert, behält. — Die geringste Variation im inneren Verhältnis des Künstlers zu gleichen Räumen erzeugt die verschiedensten Kunstgewebe. Wie

verschieden ist die für den französischen Roman des 19. Jahrhunderts so wichtige Raumsummierung von Paris und Provinz bei Balzac oder bei Flaubert oder bei Zola! Flaubert stammt aus Rouen, verbrachte ein Jahrzehnt als Jüngling in Paris, wohnte dann in Croissant in der Nähe von Rouen und kehrte in regelmäßigen Abständen nach der Hauptstadt zurück. Im Gegensatz zu Balzac oder zu Zola wurde er dort nie ganz heimisch, sondern war ein Gast. Seine tieferen Raumschichten blieben die Provinzhauptstadt Rouen und der kleine Provinzort, zwischen denen er sich ähnlich wie Madame Bovary bewegte. Doch Paris wirkte wie ein aufstörender Scheinwerfer: gewisse Züge des Bovary-Romans wie das verächtliche Spiel mit dem Romantischen ergaben sich nicht aus dem Provinzraum, wo man immer verspätet war und noch an das Romantische, das zu einer vergangenen Zeitschicht gehörte, glaubte, sondern hier wird die Wirkung der Hauptstadt fühlbar, die schon nach ganz anderen Richtungen führte und zielte. Dazwischen schiebt sich als akzidenteller Raum der Orient, den Flaubert, wie die Romantiker Chateaubriand und Byron, auf einer zweijährigen Reise in sich aufnahm. Ganz unabhängig ersteht dieser Raum in der späteren Novelle Hérodiade, außerdem wird er aktiv in Salamambo (in der er sich auf seltsamste Weise mit dem Karthago der afrikanischen Studienreise Flauberts und mit Rouen verbindet). Doch auch in der Bovary ist der Orient tätig: er ist in der Pracht der Vergleiche, welche die realistisch-provinziellen Geschehnisse begleiten.

Der Künstler braucht nicht einen Raum zu durchschreiten, um ihn in Besitz zu nehmen: eine kurze Notiz, ein mündlicher Bericht, irgendeine künstlerische Botschaft aus ihm genügen, und es beginnt im Ich des Künstlers ein

Gewebe zwischen diesen verschiedenen Zeichen, wie bei der Entstehung des Tell bei Schiller sich die ihm direkt mitgeteilten Goetheschen Reisemitteilungen mit der alten Tellsage und mit neuen historischen und geographischen Mitteilungen verknüpften, um den Schweizer Raum in ihm entstehen zu lassen. Besonders rege ist die Wechselwirkung, wenn ein aus der Ferne erratener Raum später real vom Künstler aufgenommen wird. Das, was in ihm war, wird teilweise bejaht, teilweise verneint; die verschiedenen Schichten der Raumerlebnisse ergänzen sich. Bei Goethe entsteht eine erste Beziehung zu Italien durch die vom Vater ins Frankfurter Bürgerhaus mitgebrachten römischen Veduten. Sodann wird ihm Homer zum allgemein mittelländisch-südlichen Erlebnis (so daß später seine Nausikaa in Sizilien als Werk geboren wird); dann lernt er in Weimar das Hofleben kennen, welches in den italienischen Renaissancehöfen seinen Ursprung hatte, zugleich wird sein Verhältnis zur römischen Antike immer inniger. In diesem Augenblick beginnt seine italienische Reise: dem Italien, von dem immer deutlichere und stärkere Echos in seiner Seele widerhallten, steht plötzlich das wirkliche Italien in seiner gesamten Raum-Lautfülle gegenüber.

Die Zeitschichten im Künstler

Schon von Kindheit an ist der Künstler von einer ganzen Gestirnkongellation von Zeiten umgeben: da ist eine Großmutter oder eine Amme, durch die er in die Vergangenheit versetzt wird; seine Familie ist für ihn nicht eine einzige Zeitebene, sondern durch jedes ihrer Mitglieder gerät er in eine andere Schicht, so daß er zwei oder drei

Generationen, fast ein Jahrhundert, sofort in Besitz nimmt. Er braucht dann bloß eine gewisse Diszentration des übernommenen Zeitengutes zu vollziehen, um, wie Th. Mann in den Buddenbrooks, ein jedes Familienglied in die ihm eigene Epoche, an der er, der Spätgeborene, noch nicht teilnahm, zurückzusetzen. Mit diesem gleichen erratenden Tiefblick (den der Künstler nur in höherem Maße als der gewöhnliche Mensch besitzt) wird auch jedes Ereignis aufgenommen. So war eine Kaiserkrönung im 18. Jahrhundert nicht nur eine Aktualität, sondern durch sie hindurch konnte einem die gesamte Kaiserfolge wieder lebendig werden, man geriet bis ins 15. Jahrhundert oder tief ins Mittelalter.

Die reichste Zeiteinschichtung erhält das Kunstwerk auf eine ganz einfache Weise: nämlich dadurch, daß der Künstler — lebt. Man vermesse sich nicht, in falscher Poesisierung zu wünschen, daß er jung sterbe. Das Alter steht gerade ihm noch mehr zu als den anderen Menschen; er braucht, so groß er auch in seinen Anfängen sei, Zeit, um sich zu erfüllen. Die Geschichte, also eine Zeiteihe, spiele sich um ihn ab! Indem sie sich in dem Gefäß seines Ich aufsammelt, erhält sie eine Dichtigkeit, einen innigen Zusammenhang, den sie in ihrer eigentlichen Abfolge noch nicht hatte. Die Scheidungswände, die zwischen den tatsächlichen Ereignissen stehen, fallen innerhalb der schöpferischen Dämmerung der Seele, die sie erlebt hat. Auswendig waren sie getrennt, inwendig schmelzen sie zusammen. Dieser Vorgang, der sich in jedem der Mit-erlebenden abspielt, ist bei dem Künstler noch gesteigert. So spielte sich das Leben von Michelangelo unter drei Päpsten ab, die ihren unendlich verschiedenen Charakter ihrer Regierung aufprägten: dem barbarisch-gewalttätigen Julius II. folgte der genießerisch-kennerische Leo X.

und diesem Clemens als Träger der Gegenreformation. Politisch mögen die Zeiten sich aneinander ansetzen wie die Stengelteile des Schachtelhalms; im Ich des Künstlers dagegen gliedern sich die Zeitvorgänge doldenweise aneinander: die Probleme, die Urteile, die Färbungen, die Wünsche der Papst-Julius-Zeit sterben mit Julius II. nicht ganz hin, sondern in der Erinnerung des Künstlers bleiben sie lebendig, so daß sich in ihm mit diesen die Ereignisse der glücklichen Epoche Leo X. und wiederum mit diesen der furchtbare Untergang des Sacco di Roma oder der Verlust der republikanischen Freiheit in Florenz vermischt. Der Künstler erbebt, durch eine Arbeit der Summierung wächst in ihm die Heiterkeit, die antike Formfreude, die Selbstsicherheit der einen Epoche mit der Schwermut, dem Weltüberdruß der anderen zusammen. Aus solchen überhistorischen Summen (bald 1480—1510, bald 1500—1560) entstehen die Kunstgewebe Michelangelos. Dabei erweist sich die Freiheit des Künstlers, denn für ihn sind die erlebten Zeitreihen so lebendig, daß nicht die spätestvergangenen auch zutiefst in ihm, also auch in seinen Werken zu lagern brauchen. Sondern als ob die Abfolge noch unentschieden wäre, steigt ein Zeitmoment von 1510 plötzlich oben auf und geht nicht mehr dem Jahr 1530 längst voraus, sondern folgt ihm nach. — Anderes Beispiel: Balzac ist plötzlich nach zahlreichen unbedeutenden romantischen Versuchen zum großen Romancier geworden, als um 1828 die Restaurationsepoche ihrem Ende entgegenging. Bald schichteten sich übereinander die Große Revolution, das Empire, die Restauration (durch die hindurch ein Künstler das 18. Jahrhundert und das Ancien régime erraten konnte) und das Bürgerkönigtum. Politisch gesehen war eine solch fieberhafte

Unruhe unendlich gefahrvoll und beängstigend; Kräfte, kaum geboren, wurden wieder gestürzt, die Nation erschöpfte sich daran. Für den Künstler sind solche sich überstürzende Zeiten ein Segen. Denn für Balzac war 1814 das Empire nicht untergegangen, ebensowenig wie 1830 die Restauration, sondern sie, die geschichtlich aufeinander folgen, waren als Erlebnisse in ihm gleichzeitig nebeneinander. Fast in jedem seiner Werke sind Gestalten und Handlungsteile aus den vier Epochen, oft tauchen sie amphibisch aus der einen in die andere. So ragt der alte Vater Goriot aus der Zeit der Großen Revolution, in der er sich sein Vermögen geschaffen hat, wie ein Fossil in die Epoche des Nucingen und des Rastignac, des Gatten und des Geliebten seiner Tochter, hinein, die ihren Zeitstandort nach 1830 haben, während seine andere Tochter mit dem Comte de Restaud, einer Restaurationsfigur, verheiratet ist. Während in diesem Roman die Zwischenzeit des Empire versinkt, erhält sie dagegen in anderen Romanen wie *Cousine Bette* oder in *Ménage de garçon* das Primat. Fortwährend erklingt das kapitalistische Geldmotiv, das eigentlich in solcher Stärke nur der Louis-Philippe-Zeit angehört: doch wird es aus dieser auf die anderen früheren Zeitschichten, in denen es noch nicht die gleiche Gewalt hatte, übertragen. Andererseits Motive, die gar nicht zu dem behutsam vorsichtigen Bürgertum gehören und ihm sogar entgegengesetzt sind, werden in dieses hineingetragen, so der revolutionär-napoleonische Eroberer-Rhythmus, der als Unterton in Romanen mitschwingt, deren sämtliche anderen Gewebteile der Zeitschicht nach 1830 oder 1840 angehören. Es ist bei Balzac so, als ob die vier Regimes in Frankreich zugleich lebendig-tätig wären.

Ein Kunstwerk läßt sich also nicht auf eine Generation festlegen, wie man auch keineswegs von der Geburtszeit des Künstlers aus das Horoskop seiner Werke zu stellen vermag. Denn das Schicksal sowohl der Werke wie des Schöpfers entscheidet sich erst mit dem Ablaufe der Zeit selbst. Er horcht um sich und bald schon, in seiner Jugend erweist es sich, daß Dinge um ihn erscheinen, die eigentlich nicht zu der geraden, mit seiner Geburtszeit einsetzenden Linie gehören. Er sieht oft zwei, drei Generationen neben sich aufwachsen, und diesen gegenüber ist er, der einstmals als der Junge dastand, schon zum Alten geworden. Doch selbst wenn er sich in die Einsamkeit zurückzieht, kann er, der immer offene, nicht umhin, Eidola aus der neuen Welt aufzunehmen. Die Urteile, die Gefühle, die Wertschätzungen der neuen Generationen dringen in sein Kunstgewebe. Mögen auch die der seinigen die Dominante behalten, so wird doch sein Verhalten zu jenen Neuschichtungen zum spannenden Problem. Vielleicht werden sie nur zu einem Nebenmotiv. Oft auch haben sie Gewalt genug, um sich sogar bei ihm durchzusetzen. Es entstehen Metamorphosen zwischen den Tendenzen und Motiven der verschiedenen in ihm wirksamen Generationen.

Widersprüche im Künstler

Man sagt, daß der Künstler durch seinen Genius seiner Epoche oder seiner Nation Ausdruck zu verleihen vermag. Hiermit wird ihm zugleich bescheinigt, daß er in seinem Ich alle widerspruchsvollen Tendenzen, die das Wesen seiner Epoche oder seiner Gemeinschaft ausmachen, in sich vereinigt. Indem wir ihn als ein Ich, als eine einzelne,

greifbare, sichtbare Person zu identifizieren glauben, gelingt es uns doch nicht, ihn festzuhalten. Er entflieht uns, er wird unkenntlich als der Vielhaft-Zahlreiche, genau wie jene Anonymen, die bei einem Epos oder in der Bauhütte eines Domes am Werke waren. Ja, gerade in das Zahlreiche als in sein eigenstes Element liebt er es unterzutauen: Euripides, der so sehr bewußte, der aufklärerische, bearbeitete alte namenlose Sagen; ebenso verschwindet ein Musiker des 18. Jahrhunderts beim Menuett oder dem Adagio seiner Sonate in die allgemeine Tanz- oder Liedschöpfung, die größeren Kreisen angehört, oder Heine, der eine so präzise Person vortäuscht, enthält in Wirklichkeit einen Viel-Heine, so daß er sich doch nicht so sehr, wie es scheinen mag, von dem ungewissen anonymen Element des Volksliedes unterscheidet. Denn er ist ein Heine des Rheinlands und ein anderer des Judentums (das in Hamburg und in Berlin ganz verschieden von seinem ersten jüdischen Milieu am Rhein war), zugleich ist er deutscher Romantiker, doch auch Revolutionär von Paris, wo er übrigens einer anderen Romantik, die von Deutschland herübergekommen war und sich verwandelt hatte, begegnete. Wenn ein Künstler-Ich aus der Abgeschlossenheit des Individuums in das Allgemeine und in die diesem eigene widerspruchsvolle Lebensfülle entflieht, so treibt ihn dazu eine innerste Wahlverwandtschaft.

Seltsam ist, wie sich in dem eng geschlossenen Bezirk eines Ich die widerspruchsvollsten Phänomene begegnen können, deren Nebeneinander sich nur in der Weltweite leicht begreifen läßt, wobei sie sich tangential berühren oder in einem Teilsektor überdecken. Aber im Künstler-Ich ist ihre Verbindung viel inniger. So gehörte Goethe

dem bürgerlichen Milieu an, dem er treu blieb und das er niemals aus sich verwischte; dabei trat er in den Adelskreis, wurde geradezu zum Adligen; die Milieus vermischten sich in ihm zu einem Doppelmilieu, so daß seine Gestalten, selbst wenn sie sich als nur adlig ausgeben, wie Eduard in den Wahlverwandtschaften, seltsame Untergründe der anderen bürgerlichen Klasse behalten. In einem Staat mögen mehrere politische Parteien nebeneinander bestehen; sie sind das Produkt verschiedener Klassen oder Provinzen oder der Wirtschaftsinteressen und der hinter diesen lagernden Zeitschichten: sie hadern und zerfleischen sich. Doch wie anders im Künstler! Sein eigenes lebendiges Ich ist gleichsam die Agora oder das Parlament, in dem die Parteien zusammentreffen und sich die Kämpfe abspielen. Ebenso ist er eine ganze Universität, in der von verschiedenen Lehrstühlen entgegengesetzte Doktrinen gelehrt werden können. Dabei ist dieses Künstler-Ich von dem des gewöhnlichen Menschen nicht unbedingt verschieden. Denn auch in diesem stauen sich alle möglichen Widersprüche an. Es handelt sich auch hier eher um einen graduellen Unterschied. Ein jeder ist offen für die Aufnahme entgegengesetzter Strömungen, Milieus, Zeitschichtenräumen, Räume. Nur zielt in jedem der Widerstreit oder die Mischung der Elemente leicht und rasch auf das naive Endresultat einer scheinbaren Einheit hin. Der Künstler dagegen verweilt bei jedem der Phänomene, dringt in seine Tiefe, erlebt es in seiner Fülle, so daß, wenn das entgegengesetzte Phänomen naht, die Kluft und Spannung zwischen ihnen unendlich fühlbar, leidvoll und erregend wird. Nur er sagt zugleich ja, ja — nein, nein. Wohl mag auch er das eine Element in sich hassen und zu unterdrücken versuchen. Doch spielen bei ihm die indivi-

duellen Regungen und die eigenen Sympathien nicht die entscheidende Rolle. Was er aus seinem Ich verbannt zu haben glaubt, sucht ihn nicht wie den gewöhnlichen Träumenden nur in der Nacht heim. Die schärfste Abwehr, ein Apage Satanas hilft ihm nicht, wodurch er dem inneren Widerspruch rettungslos preisgegeben ist. So sagten die Romantiker zu allem Rationalismus und der Aufklärung das entschlossenste Nein. Tieck und Friedrich Schlegel und Schleiermacher und Novalis sträubten sich dagegen, sie flohen in das Nächtige, in das Dunkel-Triebhafte, in die Dämmerung der Vergangenheiten und Urzeiten, in die Wollust der Liebe und des Todes, in Abenteuer, in Musik, in tiefen Wald, Sturzbäche und Gebirge. Nichts half: hinter ihnen, unter ihnen, in ihnen war jenes andere, das von ihnen Verpönte und Ausgestoßene, der schärfste, taghellste wissendste Verstand. Tieck war zugleich der Liebhaber der Märchen und Töne und Düfte — und ein Niccolai; Schlegel, der Verkünder der Mythen, der mittelalterlichen Literatur und des fernen Indiens, war zugleich ein Lesing; E. T. A. Hoffmann glaubte an Nachtseiten der Natur, an Verwandlungen und Gespenster und zugleich schilderte er, wie im Klein-Zaches, einen Hof so satirisch witzig-überlegen wie Voltaire.

Überhaupt welche Steckbriefe müßte man hinter die Künstlern hersenden! Horaz: Epikuräer, Kenner der Liebe, Feinschmecker, empfindsamer Spätling, müder Großstädter, der zur Natur zurückflieht; durchaus Grieche, Alexandriner, nichts Altrömisches mehr. Dabei durchaus Römer, der die politisch-imperiale Macht der augusteischen Zeit ganz empfindet und trägt und den alten Göttern und Sitten huldigt. — Fra Angelico: ein Mönch mit tief mittelalterlichem Glauben, Demut, Verzückungen wie

im 12. Jahrhundert, jedoch auch mit der frühlinghaft aufkeimenden Lebensfreude der Renaissance. — Shakespeare, der Schöpfer des Adonis, der Lucrezia und der Sonette, spitz, überzart, höfisch, fast weiblich, in seinen Komödien alle Erdschwere in Schein auflösend, tänzerisch, duftig. Doch in seinen Historien ist der furchtbarste Glaube an alle Realität. Er ist ein Nichttäter wie Hamlet und zugleich ein barbarisch-gewaltsamer Täter. — Schumann: unendlich weich, einem Traumgewoge ohne Widerstand hingegeben und zugleich fähig eines stärksten, fast militärischen Marschrhythmus. — Van Gogh ist Erbe der alten holländischen Maler, dazu ein sozialer Prediger, doch auch feinsten Pariser Impressionist und dekadenter Spätling und schließlich ein Barbar, eingebürgert auf primitiven Südseeinseln wie Gauguin, wild, unbelastet, wie ein zukünftiger Europäer. — Tolstoi gehörte zum russischen Adel und der westlich orientierten Großstadtintelligenz. Zugleich war er der große Bauer, er kann eine Jagd, ein Pferderennen, eine Schlacht mit urkräftig-heiterer, homerischer Ruhe schildern, und zugleich ist er der mitleidvolle östliche Christ, der alles Europäische verachtet.

Dabei ist der Künstler keineswegs ein Verwandlungskünstler, der mit den vielen entgegengesetzten Möglichkeiten von einem außerhalb seines Ich liegenden archimedischen Punkt aus spielt. Sondern die vielen Punkte sind in ihm selbst. So ist er der Berufene, um die conjunctio oppositorum aller Gegensätze, die um ihn sind, zu vollziehen. Die Frage, die freilich gestellt werden kann, ist: ob er selbst ein einfacher Mensch geworden wäre, wenn nicht um ihn die Vielheit ihn in ihren Bann gezogen hätte, oder ob seine Doppelheit und Vielheit die Entelechie und Grundlage seiner Wesensart selbst ist, so daß die

Vielheit der Phänomene, die ihn bestürmen, nur von außen bestätigt, was in ihm selbst schon da ist.

Das Gewebe der Erlebnisse

Die Kunstgewebe bilden sich, bevor sie als objektive Kunstwerke erscheinen, im Innern des Künstlers. In seinem Ich treffen sich die Gewebbestandteile. Er erlebt sie alle. Schon diese Tatsache des Erlebnisses gibt ihnen einen gemeinsamen Zusammenhang. Es entsteht, wie wir sahen, in dem engen Behältnis des Ich ein Ineinander, ein Durcheinander der Räume, der Zeitschichten, der Geistesströmungen, der Phänomene, wie sie in der äußeren Dinglichkeit nie zustande kommen könnte. Wenn sie einander entgegengesetzt sind, so werden sie durch die auch ihm eigenen schon gewohnten Widersprüche einander näher gebracht. Sind gar die Phänomene an sich einander ähnlich, so wird ihre Kopulation, zu der sie schon drängen, in ihm noch befördert. Gegenüber dem innigsten Zusammensein verschwinden die letzten Unterschiede. Eine gesamte Gewebeverknüpfung mit ihren vielen Gewebteilen ließe sich nie plötzlich improvisieren. Kein Kunstgriff könnte solche Werke vollziehen. Daher entstehen sie auch nicht in der Zeitspanne ihres faktischen Entstehens, sondern selbst eine zugegebene langsame Reife ist noch eine Blitzeseile verglichen mit der unbekanntenen Mühe und Langsamkeit des wirklichen Werdens: die Gewebteile schlummern lange zusammen im Innern des Künstlers.

Die Erlebnisse wachsen um so leichter zusammen, wenn das, was ihnen zugrunde liegt (Zeitschichten und Geistesströmungen, Räume und Milieus) selbst noch im Fluß

ist. Es sind nicht fertige Steindinge, die der Künstler empfängt, und wie ein Amphyon durch den Zauber einer ihm innewohnenden Musik aneinanderfügt. Sondern er ist das Versuchsfeld für noch unbestimmte Tendenzen. Selbstverständlich mögen Unterschiede sein: die einen Gewebteile sind schon fast fertig und also wie eine erstarrte Lava, während andere noch glühend sind und also um so besser für das schöpferische Erleben passen, welches selbst einem glühend-flüssigen Aggregatzustand gleichkommt. So trafen sich in Dante die Scholastik plus dem neuen Leben der italienischen Städte, plus der provenzalischen Dichtkunst, plus den kirchlichen Dogmen, plus einem ganz neuen Liebesempfinden (*Nuova Vita*), plus antik-römischen Virgil-Überlieferungen. Alle diese Ingredienzen werden ihm auf gleiche Weise zum Erlebnis, sie wachsen in seinem Ich zu einer Einheit zusammen. Doch wie verschieden müssen sie im geheimen von ihm behandelt werden, um ihm zu Erlebnissen zu werden! Denn die Scholastik hatte das Stadium des Werdens schon lange überholt, sie war ein fertiges System, fest und hart, wie sie auch in der dantischen, philosophischen Prosa erscheint, während sie in der Komödie erlebnishaft aufgelockert wird. Ebenso waren die Dogmen erstarrte sakrosankte Gewebteile, die kaum bis an die direkte Erlebnisgrenze gelangen konnten, während ein anderer Teil seines Glaubens, das Mild-Franziskanische, eben erst entstanden, noch die Taufrische des Schöpfungserlebnisses an sich trug. — Am leichtesten vollzieht sich das Gewebe, wenn sämtliche Gewebteile noch auf gleiche Weise in tumultuös-chaotischer Bewegung sind. So findet sich bei Lessing zusammen: der Protestantismus, noch voll Leben, doch ebenso stürmisch ist das Erlebnis des von Frankreich herüberge-

kommenen voltairianischen Rationalismus; zugleich fließt in ihm aus dem philologischen Universitätsgetriebe und aus Winkelmann das leidenschaftlich-begeisterte Studium der Antike. Womit sich verbinden die großen Tagesereignisse, bald des siebenjährigen Krieges (Minna von Barnhelm), bald der deutschen Rokokohöfe (Emilia Galotti), bald des jüdschen Berliner Aufklärungsmilieus (Nathan der Weise). Auch Shakespeare, neu entdeckt, wird für Lessing zu einer neu-eigenen Schöpfung. Alle diese Gewebteile verbinden sich um so leichter, als sie noch unsicher wogende Tendenzen, wie ebenso viele ungebundene Fühler in Zukunftsgegenden sind.

Die einzelnen Gewebteile des Kunstwerks sind mehr oder weniger bewußte Erlebnisse des Künstlers. Was sich in der Wirklichkeit in Bewußtsein abspielt, kann im Werk zu einer unterbewußten Unterströmung herabsinken, und umgekehrt mag etwas, woran der Künstler sich selbst kaum noch erinnert, in der Kunstsphäre hell überlichtet sich mit größtem Nachdruck geltend machen. Daher besteht zwischen seinem biographisch fixierbarem Leben und seinem Werk ein Unterschied wie zwischen seinen Tageserlebnissen und seiner Nachttraumwelt.

Daher auch die vielen Irrtümer und Selbsttäuschungen des Künstlers über sein Werk, weil er, besorgt um die eigene Identität, zwischen diesem und sich selbst ein festes Band schlingen möchte. Wie ungerne gibt er zu, daß, was ihm selbst entquollen ist, ihm so fremd sei wie dem fremdesten Zuschauer! Seine eigenen Angaben über die Entstehung des Werks haben infolgedessen oft keine Gültigkeit, weil sie rekonstruiert sind erst von dem fertigen, ihm zutraulichen und gezähmten Werk aus, das ihn selbst einst überrascht und wie überfallen hat. „Das soll ein

Teil von mir sein? Das — also bin ich selbst?“ Auch schleichen wie in einem Traum auf Diebesweise unerwartet für ihn sich Elemente ein. Oft entscheidet er, daß einer der Gewebteile die Dominante haben solle, doch — sie fällt einem anderen zu. Fortwährend wird seine eigene Absicht durchkreuzt oder verleugnet. Sein religiöser Glaube oder die politischen und philosophischen von ihm verfochtenen Ansichten, so ernst er sie auch nimmt, sind für den Werkinhalt nur von sehr bedingtem Wert. Balzac glaubte ein eifriger Katholik und Legitimist zu sein, und ordnete seine *Comédie humaine* dieser bewußten Überzeugung unter. Tatsächlich sie äußert sich an gewissen Stellen der Kunstgewebe, wie in seinem Spätwerk *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, in der er die fromm-gütige und unbewegliche Welt, die ihm vorschwebt, darstellt. Doch im Grund tendiert sein Werk nach der ganz anderen Richtung, die er bewußt ablehnt, nämlich dem revolutionär entstandenen bürgerlich-kapitalistischen ungläubigen Frankreich zu. Mag auch seine Absicht gewesen sein, ein abschreckendes Bild dieser neuen Gesellschaft zu geben, so daß sein Werk wie eine Bußpredigt wirken sollte, so wurde es ihm unter der Hand verwandelt. Der Künstler versank so sehr in sein Objekt, er wühlte darin, und plötzlich ungewollt-unbewußter Weise wurden die Revolution, die alle Klassen untereinander geschüttelt hatte, und die finanziellen Gründungen und aller Ehrgeiz, alle Triebfedern dieser von ihm verworfenen Welt von ihm selbst bejaht, er nahm mit Gluteifer daran teil.

Aber selbst wenn der Künstler alle Gewebteile mit bewußtem Willen konzipiert und ausgewählt hätte, so wäre doch das Gewebe als Ganzes für ihn eine Über-

raschung. Gerade die Gesamtbildung, die die eigentlichste Kunstarbeit ist, vollzieht sich überhaupt nicht mehr in der bewußten Tageshelle des Künstlers, sondern in tiefsten Traumabgründen. Seltsamster Täter, dieser Allwebende und Allbeherrschende, der zugleich vom eigenen Werk nichts weiß und es nicht kommandiert, sondern erleidet! Der Künstler stellt sich nie die Frage: wie verbinde ich diesen Raum mit jener Tradition und mit jenem Milieu und mit dieser Philosophie und mit diesem Gegenwartserlebnis? Oder: wie sehr sind diese beiden von mir erlebten Phänomene getrennt, mit welchem Saltomortale werde ich diese Kluft überspringen? Oder: welches der Phänomene meines Kunstgewebes soll die Dominante erhalten? Oder: wie vollziehe ich die Metamorphose zwischen ihnen? Leonardo quälte sich wohl mit vielen Problemen ab, aber um das schwierigste sorgte er sich nicht, nämlich wie sich die Fülle der neuitalienischen Handbewegungen und der grotesken Gesichtsbildung von Leuten aus dem Volk verbinden würde mit der liturgischen Fülle des Abendmahls und mit den Aposteln in ihren antiken Gewändern und ihrer erhabenen gravitas. Ebenso stellte sich Schiller, bei aller Reflexion über seine Kunst, für die Schöpfung seiner Gedichte nie die Frage, ob die hellenischen Götter und die antike Schönheit mit der deutschen idealistischen Philosophie vereinigt werden könnten. Oder Stendhal bekümmert sich keinen Moment darum, wie er romantische Liebesleidenschaft mit Rokoko-verstand verwebt. Die stillste und tiefste Arbeit vollzieht sich in einer Sphäre, die nicht nur der Genießer des Kunstwerks, sondern sein eigener Schöpfer nicht kennt. Wehe dem Künstler, der sein eigenes Bild von Saïs zu entschleiern versucht! Nur der Eklektiker glaubt alles von

seiner Kunst zu wissen. Dagegen wird der echte Künstler durch Teilprobleme gefesselt, so daß er auf wohlthuende Weise für das Geheimnis der eigentlichen Gewebbildung erblindet. Wenn er sie erkennt, würde er, ähnlich wie der fremde Betrachter, vor der Neuheit seines eigenen Kunstgewebes von einem panischen Schrecken ergriffen.

NACHTRAG ZU DEN GEHEIMNISSEN DES KÜNSTLERS

Das Kunstwerk gibt potentiale Erlebnisse des Künstlers wieder. Während auf der Wirklichkeitsebene nur etwas sich realisiert, erfüllen sich auf der Kunstebene die vielen sich verzweigenden, die fast gewordenen Möglichkeiten, die jenes Etwas vorbereiteten, begleiteten, umsäumten. Da keimt alles auf wunderbare Weise frühlingshaft auf. Die Gewebe werden um so reicher. Motto der Kunst ist: „Es hätte vielleicht werden können.“ So trug in der Wertherzeit Goethe die Selbstzerstörung in sich: die Fülle seiner Kräfte, die ihn sprengte, sein Liebesleiden, seine widerstandslose Hingabe an das Gefühl, alles schien dieser einzigen Lösung zuzustreben. Doch trotz des Übergewichts der Gründe senkte sich die Waagschale der Wirklichkeit nach der anderen Seite, er lebte weiter, während seine Romangestalt gleichsam in effigie an seiner Stelle den Selbstmord beging. — Infolge dieser Potentialität werden in der Kunst alle Stufen eines Erlebnisses auseinandergelöst. Der Künstler sagt sich: „Hätte ich nicht auf dieser oder jener verweilen können?“ Und schon, imaginär, verweilt er und geht nicht weiter. So entstehen die für das Kunstgewebe so wichtigen Variationen,

wie die der romantischen Enttäuschungen in Madame Bovary oder die des Dekadenzerlebnisses in Thomas Manns Buddenbrooks.

Die Erzeugung einer potentialen Gestalt wird von dem Künstler bald mit Wünschen begleitet: „So möchte ich sein, fast bin ich so, nur noch ein Schritt“, bald von Angst: „Weh mir, so hätte ich werden können.“ Bald auch mischen sich Mitleid und Furcht mit sich selbst, eine tragische Katharsis für den Schöpfer liegt dann seiner Konzeption zugrunde. So ist eine Lieblingsfigur Balzacs (in „*Illusions perdues*“ und in „*Splendeurs et Misères des Courtisanes*“) Lucien de Rubempré, der schön ist wie Balzac es hätte sein wollen, die Frauen lieben ihn, alle Salons öffnen sich vor ihm noch rascher als vor Rastignac (diesem anderen Konterfei Balzac); Lucien ist lyrischer Poet wie Balzac es im Grunde war, er verfaßt einen romantisch-historischen Roman, wie Balzac es in seinem früheren Stadium getan hatte, er spielt eine erste Rolle in der Lebewelt: bis dahin ist er ein Wunschbild seines Schöpfers. Dann aber durchläuft Lucien alle Gefahren, vor denen Balzac sich ängstete: er arbeitet nicht mehr für die Kunst, sondern für äußeren Erfolg und Geld, wird zum käuflichen Journalisten, gibt die literarische Laufbahn auf, wird von dem Verbrecher Vautrin beraten und finanziert, ist Zuhälter der Mätresse eines Großbankiers, erreicht eine Heirat in den höchsten Adelskreisen und erhängt sich im Gefängnis. So hätte das Schicksal Balzacs werden können: er allein fühlte die Möglichkeit und erlöste sich von dem möglichen Abbild seiner selbst unter dem Stöhnen eines Alpdrucks.

Im Kunstwerk werden die Erlebnisse des Künstlers bald minimalisiert, sie sinken unter ihrem wahren Erlebnisse-niveau. Bald werden sie heroisiert, maximalisiert und erreichen also einen hypothetischen Grad, den sie nie auch nur annähernd besessen hatten. Auch findet bald eine Konzentration statt, wobei alle Ichs und Ichmöglichkeiten des Künstlers sich zusammenballen, wie in der König-Lear-Gestalt sowohl das barbarisch volkhaftere, wie das überzarte, leidende und wissende Wesen Shakespeares zu einer Einheit zusammengefaßt werden. Bald entsteht eine Diszentration, wobei das, was in dem Künstler wie eine Quecksilberkugel ist, in unzählige Kügelchen zerfällt: seine Einheit wird zu einer Zweiheit, Dreiheit, Vielheit. So hat sich Goethe im Götz zweimal porträtiert: er ist der biedere, starke, charaktvolle, treueste Ritter, doch zugleich trägt der Gegenspieler Weislingen, der ungetreue, weiche, reuevolle, fluchtsüchtige, auch Züge von ihm; das Männliche, Widerstandsfähige, Tätige des einen war in ihm verknüpft mit der Passivität, der Hingabe, der Allaufnahme und dem Nichtwiderstrebenkönnen des anderen. Erst im Werk treten sie auseinander, können sie sich bekämpfen und sogar vernichten. Ebenso waren in seinem eigensten Selbst zugleich Tasso, der Überempfindliche, Lebensunfähige, und Antonio, der die prosaische Wirklichkeit aufs genaueste berechnet und mustert, wie auch in den Wahlverwandtschaften die beiden Doppelpaare eigentlich vier Ichbilder Goethes darstellen. In der Pandora kommt ein anderer seiner Gegensätze zum Vorschein, denn er ist sowohl mit dem schaffenden Prometheus wie mit dem kritisch denkenden Epimetheus identisch. Durch solche Abspaltungen des Ichs bevölkert sich ein Werk.

Im Kunstwerk offenbart sich wie im Traum die tiefere Wahrheit: ein Teil des Künstlers, der von ihm unterdrückt wurde oder nur momentweise auftauchte, verlangt gebieterisch sein Recht: es „gewinnt Gestalt“, es wird zu einem vollkommen ausgebildeten Ich, das nun seinerseits die anderen in der Tageswirklichkeit herrschenden Ichs des Künstlers ausschaltet. — Auch eine nebensächliche Abschattung seines Ich kann kunstbedeutsam werden: so war in Goethe ein dämonischer Zug des Glaubens an sein Glück, an eine Verbundenheit mit geheimen Kräften, die ihm erlaubte, heiter schwebend sich auf alle Zufälle wie im Bunde mit ihnen zu verlassen (wobei dieses leicht spielerische Ich mit dem Rokokoteil seines Ich besonders übereinstimmte). Dieser Zug wächst dann aber über das eigentlich goethische Maß noch hinaus zu einer ganzen Person, zu Egmont. Noch eine Variation, und es entsteht der Hochstapler Cagliostro, den Goethe im Großkophta mit brüderlicher Sympathie darstellte, während diese seltsame dämonische Verbundenheit in der Otilie der Wahlverwandtschaften ins Weiblich-Nervöse übertragen wird.

Es gibt verschiedene Erlebnisgattungen. Die erste ist die persönliche, welche das ganze Wesen ausfüllt und bedrängt. Nur von ihr kann der Dichter sagen „Mir gab ein Gott zu sagen, was ich leide.“ Ganz anders ist das kühlere Wissen, durch das oft eine Methode oder ein früheres Kunstwerk oder eine Tradition oder irgendein äußeres Phänomen ergriffen wird. Weiter kann der Künstler auch fremde Schicksale erfahren, in sich aufnehmen, es sind Erlebnisse zweiten, dritten Grades, die sich freilich oft über denen ersten Grades schichten, wie im Werther Goethe seine

eigene Leidenschaft zu Charlotte Buff schildert, zugleich aber hatte in Wetzlar ein ihm Fremder Selbstmord aus Liebe verübt. Goethe griff dieses Schicksal auf, knüpfte es an das eigene, der Werther-Roman ist die Übereinanderschichtung dieser zwei Erlebnisarten. Was dem Künstler innerlich widerfahren ist und er als Träumer und Betrachter nicht zu Ende führt, wird oft durch eine Tat von außen ergänzt, so daß er sie wie eine Fortsetzung seiner selbst in sein Kunstwerk einweben kann. Ebenso ist Madame Bovary ein Selbstporträt Flauberts ins Weibliche übertragen (er konnte sagen: la Bovary, c'est moi), jedoch vermischt mit einer genau zu identifizierenden Provinzdame, Dephine Delamare, Frau eines Landarztes, die Schulden machte, Liebesverhältnisse hatte und mit Vergiftungstod endete. — Dann gibt es auch Beobachtungen, Studien, zufällige Wahrnehmungen, die wohl erlebt sind, jedoch nur peripherisch das Künstler-Ich berühren, sie werden kaum von diesem belichtet.

Ein Kunstwerk kann sich gegenüber einer ganzen Erlebnisgruppe seines Schöpfers als renitent erweisen, sie gleitet daran ab, wird wie ein Fremdkörper ausgestoßen.

Dadurch, daß in den Werken oft ganze Erlebnisschichten übersprungen werden, entstehen in ihnen die seltsamsten Gewebe, die die lebendige Mischung der Räume, Zeiten, Geistesströmungen noch befördern. So ist im ersten Buch des Wilhelm Meister die Kindheitserinnerung an das Puppenspiel. Doch es bleibt eine Insel. Ebenso ist die Sturm- und Drangzeit Goethes nur durch Trümmer vertreten: Mignon und der Harfner sind umsomehr wie durch einen fernen Dunst verhüllt, als sie zu jener tiefer

gelegenen, schon halb untergegangenen Erlebnissphäre Goethes gehören. Dann folgt die eigentliche Erlebnisdominante: der Weimarer Rokokohof, der die Schauspielergruppe (Philine, Laertes, Melina usw.) in seinen leicht graziösen Ton hinüberzieht. Doch plötzlich eine Senkung, ein Rückfall in eine frühere Erinnerungsschicht: die Bekenntnisse einer schönen Seele führen nicht nur in ein ganz anderes Milieu der Stillen im Land, sondern auch in eine frühere Erlebnisepoche (Zusammensein in Frankfurt mit der Klettenberg), und in die der Jugendfreundschaft mit Lavater und des Besuchs im Jakobikreis in Münster. Sodann kehrt man wieder in die Sphäre des Hoferlebnisses zurück. Noch wichtiger als dieses und sich über alles sich ausbreitend ist das Motiv der Bildung. Es gehört eigentlich zum Erlebniskomplex der Italienischen Reise, während welcher, noch stärker als durch die iphigenienhafte Wirkung der Frau von Stein, Goethe an sich selbst die gewollt durchgeführte Arbeit der Bildung erprobte. Hier jedoch wird diese Erfahrung von Italien losgelöst, das seinerseits nur in der Sehnsucht Mignons, also einem viel früheren Erlebnisstadium Goethes entsprechend, vorkommt. So lagern sich übereinander das Bildungserlebnis und die Kindheits- und Jugenderinnerungen und der Hof und Italien als ebensoviele Erlebnisschichten, die übrigens nicht getrennt werden, sondern die eine sickert in die andere, die Kindheitserinnerungen z. B. erhalten vom Hof aus a posteriori eine klassisch-schöne Belichtung, die ihnen vielleicht ursprünglich nicht innewohnte.

Infolge des Überspringens einer Erlebnismittelschicht kann ein ganz frühes Erlebnis mit einem ganz späten ohne Übergang verbunden werden. In Goethes Marien-

bader Elegie tritt das Werthererlebnis täuschend unverändert noch einmal auf, so daß Goethe den Schatten Werthers, also seinen eigenen, noch einmal in dem einleitenden Vorgedicht begrüßen kann. Damit verwebt sich das, was Werther noch nicht kannte: das dunkel-großartige Wissen des alten Goethe. Dagegen fehlt die Verbindung zwischen den beiden Epochen, die von der einen zu der anderen überleitete und in der inneren wirklichen goethischen Erlebnisreihe immer da war.

Sobald im Künstler sich ein Erlebnisvorrat angehäuft hat, kann er immer von neuem daraus schöpfen. Es erscheinen nach außen die wechselndsten Permutationen seines im Grunde sich gleich bleibenden Besitzes. Deshalb ist von zwei Werken des Künstlers, die sich widersprechen, noch keineswegs ein Rückschluß auf eine Veränderung in ihm zu ziehen: vielleicht waren die Widersprüche schon vorher in ihm da, und die Werke sind wie Gestirne, die ihn umkreisen, bald von der einen bald von der anderen Seite seines im ganzen unveränderten Wesens beleuchtet. So bestand in der Flaubertschen Werkfolge ein Alternieren: einem eher realistischen Roman wie *Madame Bovary* folgte die romantisch-historische *Salammbô*, dieser die realistisch-moderne *Eduktion sentimentale* und dieser der *Saint-Antoine*. Flaubert aber war immer der gleiche geblieben.

Besonders merkwürdig ist, wie sich an eine schon abgeschlossene Erlebnis-totalität neue Erlebnisse angliedern. In Thomas Manns *Zauberberg* finden sich alle schon längst bei ihm feststehenden Motive: die Sympathie zum Tod, die zwischen den Bürgern und den vereinsamten

Artisten (hier den Sanatoriumskranken) spielende Ironie, die Zucht und der kategorische Imperativ (in der Haltung des militärischen Freundes Castorps), oder das klassische Motiv der griechischen Götter und Nachtgestalten, wie im Tod in Venedig (hier im Wachraum Castorps während eines Skilaufs). Doch über alle diese schon fertigen Erlebnisse hatte sich 1914—1918 ausgebreitet. Freilich, das Kriegsmotiv selbst tritt nur auf wenigen Schlußseiten minimalisiert auf, indem Castorp nach den Zauberbergjahren in den Krieg zieht und in ihm verschwindet. Doch war der Krieg fortwährend von einem Problem begleitet gewesen: Deutschland steht zwischen Westen und Osten, zwischen der französischen Zivilisations- und der russischen Kulturwelt; auf der einen Seite ist das Helle, die rationale Aufklärung, die formvollendete Humanität und freilich auch selbstsichere Rhetorik, auf der anderen das Radikale, Barbarische, Lebensvolle, aber Dunkle und Ungeheure. Durch die Gestalten des westlichen Settembrini und des östlichen Naphta und ihren Gesprächen schichtet sich das neu Erlebte über die anderen schon früher gegebenen Motive.

SIMULTANE KUNSTGEWERBE

Aus der Vielschichtung ergibt sich, daß Kunstwerke einer gleichen Epoche untereinander nicht gleich zu sein brauchen. Denn da sie nicht etwa nur ein Milieu *a* enthält, sondern viele Milieus *a p q l s w*, so mögen in dem einen Kunstwerk *a + q + w*, in einem anderen *p + l + s* miteinander verwoben sein, beide sind so verschieden, als ob Jahrhunderte sie trennten. Ebenso zahlreich sind auch die Geistesströmungen und -tendenzen, die Räume, die Traditionen, die philosophischen oder wissenschaftlichen Einwirkungen. Aus diesem Tumult des Werdens ergreift das eine Kunstwerk die Milieus *p* und *l* und verwebt sie mit Räumen *f o r* und einer früheren Zeitschicht *s*, während ein anderes Kunstwerk aus der Fülle des gleichzeitigen Daseins ganz andere Gewebteile herauswählt und verknüpft. Nicht darauf kommt es an, ob der Künstlerschöpfer einige Jahre früher oder später geboren ist (als ob wie in einer Kunstastrologie das Werk von einer Geburtsziffer abhinge), sondern darauf, daß ein unendliches Material an Lebendigem in Bereitschaft daliegt: der Künstler wählt gewisse Eidola daraus, bestimmte Gewebteile fügen sich ineinander, wie Schollen im treibenden Eis; es geschieht halb nach seinem Willen, halb ohne ihn nach einem Diktat der Dinge selbst.

So entstanden kurz vor 1900 auf simultane Weise

Hofmannsthal „Theater in Versen“, Hauptmann „Fuhrmann Hentschel“, Wedekind „Erdgeist“. Hofmannsthal war der Exponent der Erbenklasse, Hauptmanns Werk hatte die Grundlage der Industriearbeiter und der Kleinbürger, während bei Wedekind mehrere exzentrische Milieus der Dirnen, der Halbwüchsigen, der Hochstapler, der Zirkusleute, der Mädchenhändler verbunden wurden. Es würde schon bloß durch die Milieus ein großer Unterschied zwischen diesen simultanen Werken bestehen, die alle zugleich in dem vom Leben überquellenden Deutschland da waren. Doch ein jedes zieht ganz verschiedene Raum- und Zeitschichten an sich: bei Hauptmann liegt unter den Arbeitermassen seine Heimat Schlesien, und durch diese östliche fast slawisch weiche Landschaft ergab sich von selbst eine Angliederung an das mitleidvolle Rußland; doch der eigentliche Kunstausdruck gehörte der naturalistischen französischen Schule an, zugleich drangen aus dem Norden Ibsen-Einflüsse ein. — Ganz anders war die Kunst-Gestirnkongstellation des Hofmannsthalschen Werks: die Schicht der Erben weiß nichts von den dunkel beschäftigten Arbeitermassen, nur ein kurzer schauernder Blick wird vielleicht in jene Tiefe geworfen. Doch welcher Phänomeneinklang entstand zwischen jener schwermütig-zarten, um den eigenen Untergang wissenden und daher für die Vergänglichkeit unendlich empfindlichen Klasse und dem Österreich, das selbst ein untergehendes Reich war! Daher tauchen bei Hofmannsthal wie aus der Erinnerung dessen, was Österreich einst beherrscht hat, bald Venedig, bald Spanien auf, und Byzanz ist nicht fern. Es ist ein ganz anderer Europaum als derjenige der Hauptmannschen Werke. Übrigens der Erbe empfindet

das Gleiten, aber er tröstet sich durch die seltsamen Verwandlungen der Dinge, er, der Zaghafte, kann wie ein Zauberer in ihre Mitte treten und befehlen: so war er ganz nahe dem romantischen Magier Novalis, von dem nicht alle (nicht sein Glauben und seine Sehnsucht nach dem Mittelalter), aber viele Eidola in seinem Werk lebendig auferstehen. Dazu gesellte sich als Gewebteil die geheimnisvolle wissensüberladene Betrachtungsweise des alten Goethe, der junge Erbe fing dort an, wo jener aufhörte. Wie verschieden ist diese ganze Welt von der Hauptmannschen, obwohl beide zugleich von dem allgemeinen deutschen Umkreis umfaßt wurden. — Ganz anders ist das Wedekindgewebe: mit seinen exzentrischen sozialen Klassen verbindet sich Schwabing, jener neben München exzentrisch liegende Bohème-Raum, sowie der Simplizissimusgeist; dazu das Überbrettl- und Bänkelsängermilieu. Verwoben mit Einflüssen des französischen Zola-Naturalismus, so lebendig stark, daß der ganze letzte Akt des Erdgeists mit einer Szene der Nana, wo auch in allen Nebenräumen, hinter allen Vorhängen, unter dem Tische die Liebhaber versteckt werden, übereinstimmt. Jedoch im Gegensatz zu allem naturalistischen Stil tritt ein ganz neuer Gewebteil auf: ein brutaler rücksichtsloser Wille zur Macht, wie er vorher nur philosophisch bei Nietzsche ausgedrückt war, ist hier auf die erotischen Verhältnisse zwischen den Dramenpersonen übertragen. Es handelt sich nicht mehr wie bei Zola oder Hauptmann um einen begeisterten Glauben an eine gütige Natur, sondern diese tritt nackt und furchtbar auf. Weder mit den Arbeitern noch mit dem Erbenmilieu wäre diese Verbindung möglich gewesen, sondern nur mit der Outsiderwelt der Hochstapler und Dirnen und Halbwüch-

sigen, die nichts zu riskieren haben und der Natur direkt ins Angesicht schauen. Doch zugleich taucht bei Wedekind eine vergangene deutsche Volksschicht auf. Nicht die des Novalis oder des alten Faust, sondern die um 1848, die keimend ungewiß und bald gescheitert, aufrührerisch und doch romantisch gewesen war. Die Brücke schlägt sich von selbst: denn alle Halbwüchsigen sind Revolutionäre; die Outsider, die aus der Gesellschaft Ausgeschlossenen waren Lieblinge der Romantik gewesen (Korsaren und Räuber). Hinter „Frühlings Erwachen“ ist die romantische Landschaft einer deutschen kleinen Stadt wie hinter Büchners Wozzek, mit Bächen, Weidenbäumen, Ulmen, Friedhof. Aus der romantischen Schicht ergibt sich auch die Wedekindsche Ironie: wie bei Tieck tritt im „Erdgeist“ der Autor selbst auf und dichtet am Stück und an den Personen auf offener Szene, plötzlich wird alles naturhaft Überlebendige zu einem Schein und Spiel mit Marionetten.

Die Kunst einer jeden Epoche ist nicht als eine einheitliche Fläche zu betrachten, sondern sie besteht aus einer Vielheit wandernd glühender Kugeln.

ABFOLGE DER KUNSTWERKE

(Fragment über Kunstgeschichte)

1. Die Konstante kann fast das gesamte Kunstwerk umfassen, wie bei den byzantinischen Mosaiken, wo der Kanon der Darstellung ein ne varietur erzwang. Die ganz leisen, kaum bemerkbaren Veränderungen erhalten dann wegen ihrer Seltenheit einen besonderen Wert; sie sind das einzige Zeichen der Wandlung und gleichsam Träger des Lebens selbst. Umgekehrt in stark bewegten Kunstperioden wird es zur eigentlichen Erkenntnisaufgabe, unter der Flucht der Kunsterscheinungen die ruhenden Punkte zu finden, die als Gegenpole der unablässigen und gefährvollen Bewegung unendlich kostbar werden.

Die Konstante kann durch das Material gegeben sein: Mosaikkunst muß dem immer gleich bleibenden Gesetz folgen, das in der Stoffgrundlage liegt, ebenso ist die Ölmalerei an die Ölfarbe, die Klaviermusik an das Klavier gebunden. Erst wenn sich ein solches Material selbst verändert, wird zugleich der Bann der Konstante für die von ihm abhängige Kunst gebrochen. Daher ergeben sich oft Widersprüche und Kämpfe zwischen dem Rhythmus der Fortbewegung, zu dem das Kunstgewebe drängt, und einem trägen widerwilligen Stoff, welches ihn verlangsammt oder sogar verhindert. — Eine Konstante kann sich auch aus der Landschaft ergeben. So hatte Venedig hinter sich die Dreiheit Lagune, Meer, terra firma. Zwischen

diesen Raumkomponenten fand ein Hin und Her, ein Auf und Ab statt; als die venezianische Politik gerade während der höchsten Epoche der Malerei sich von dem Meer langsam dem Land zuwandte, versank jener Landschaftsteil, das Meer, gleichsam; es verebte. Später trat auch das Land, die Berglandschaft von Friaul, die bei Tizian, bei Giorgione und bei anderen Gleichzeitigen ein bedeutsamer Gewebteil gewesen war, zurück, zuletzt blieben nur die Lagune und die Stadt, für sich ins Enge konzentriert, übrig. Aber solche Raumverschiebungen haben ein besonders langsames Tempo, so daß sie wie eine Konstante retardierend wirken. Immer ist auch zum mindestens ein Raumkern (wie in diesem Fall die Stadt und Lagune), der von einer nahezu unveränderlichen Beständigkeit bleibt.

Eine andere Konstante ergibt sich durch die Nation, die dem Kunstwerk ihre bestimmten Züge aufprägt, wobei die Variabilität des Nationalcharakters mit in Rechnung zu ziehen ist. So folgten sich im alten Rom mehrere Charaktere, derjenige der alten lateinischen Urbs (bei Ennius bis Plautus), der des italienischen Staats-Rom (bei Sallust, Cicero, Livius), der des Imperiums (bei Horaz, Virgil, Ovid); eine jede Phase der Nationalbildung dauert lang genug, um schon als Konstante betrachtet werden zu können. Indem sie sich ablösen, ergibt sich eine Schichtung von zwei, drei Konstanten übereinander: so ist in Horaz der altrömische durch Jahrhunderte festgehaltene Nationalcharakter + dem italienischen Charakter + dem gerade in Bildung begriffenen neuen imperial-römischen Charakter. Bedeutsam für das Kunstgewebe ist auch, auf welche Weise sich solche Nationalkonstanten mit einer einheimischen oder fremden Augen-

blicksströmung verbinden: so läßt sich in der englischen Literatur der Charakterzug des Spleens von Shakespeare über Swift bis Byron genau verfolgen, doch jedesmal ist ihm ein anderer Zug beigegeben, so wird in Shakespeares Hamlet, Jacques, Mercutio, Antonio jenes Nationalgut durch die aus dem Italien des 16. Jahrhundert übernommene Schwermut der Erben noch verstärkt, während bei Byron sich damit etwas ganz anderes, die auch der Romantik des Kontinents eigene Wehmut und sehnsüchtige Trauer verwebt.*

2. Die Progression. Im Gegensatz zu der Erstarrung der Konstante handelt es sich bei ihr um fortwährende Bewegung und Wachstum. Am leichtesten ist sie faßbar, wenn sie sich numerisch oder quantitativ darstellt: etwa an einer gotischen Fassade sind drei Portale, es stellt sich dann die Tendenz ein, diese Zahl zu steigern, an der Kathedrale von Bourges gibt es fünf Portale. Oder: Mignon ist zart ätherisch, sehnsuchtsvoll; im Fortgang der romantischen Romane wiederholt sich diese Figur, doch bleibt sie sich nicht vollkommen gleich, ihre Eigenart der Sehnsucht, der schwebenden körperlosen Seltsamkeit wird immer stärker, die Mignon wächst also in gewissem Sinn.

Oft wird das Wachstum unterbrochen, es macht Pause, bricht ab, und zwar gar nicht an dem zu erwartenden möglichen Ende, sondern in der Mitte der Entwicklung, auf einem Höhepunkt. Oder sogar eine Regression, eine Rückentwicklung setzt ein. Man betrachte den Geschichtsablauf des Landschaftshinter-

* Bedeutsam ist auch die Konstante, die das Dasein des Künstlers als immerhin einheitliche und jedenfalls zum Teil sich wiederholende Person bedeutet: sie steht hinter seinen Werken und verbindet sie.

grundes in den Abendmahlbildern des 15. Jahrhunderts: bei Andrea del Castagno ist ein einfacher Wandabschluß, bei Ghirlandajo ist ein herrlich-sommerlicher Garten mit Lorbeerbaum, Orangenhain und fliegenden Vögeln. Dann: Abbruch, Reaktion der Entwicklung: im Leonardo-Abendmahl wird der Mensch allein Träger des Wachstums, er wächst aufs äußerste bis zu einer übernatürlichen Größe, wogegen die Landschaft in umgekehrter Proportionalität zurückgeht, sie sinkt zurück bis etwa auf die Zeitstufe des Benozzo Gozzoli (auf einem anderen Leonardo-Bild, der Mona Lisa, wo das Porträt selbst, die Durchdringung seines Charakters, die Farbengebung einen Höhepunkt erreichen, findet noch eine viel größere Regression der Hintergrundlandschaft statt mit ihrem wie auf mittelalterlichen Bildern vereisten Gebirge).— Anderes Beispiel: das Soziabilitätsmotiv im französischen Roman des 19. Jahrhunderts ist schon stark bei Stendhal (Salonszenen), ebenso stark, doch anders geartet, bei Balzac, wo es sich eher um Verwandtschaften, Familien-Klassen- und Vermögensbildungen handelt, so daß also schon zwei Wachstumsmöglichkeiten nebeneinander bestehen. Dann tritt bei Flaubert dieses gesellschaftliche Moment zurück, es ist Neben- und nur stellenweise Hauptmotiv, wie in den *Comices agricoles* (Mad. Bovary) oder in den Revolutionsszenen von 1848 in der *Education sentimentale*. Ganz anders entwickelt sich dann wieder die Soziabilität bei Zola, bei Anatole France, bei Barrès. Dann bei Gide ist sie kaum merkbar, während sie bei Proust zur Dominante anwächst und nach so vielen Unterbrechungen und sogar vollkommenen Verschwinden einen Höhepunkt erreicht.

3. Die Antithese. Sobald sie auftritt, drängt sie sich

derart auf, daß man die anderen stilleren Arten der Abfolge kaum noch gewahrt. Sie kommt bei allen Lebensprozessen vor; an einer Grenze angelangt, erzeugen sie, wie gesättigt ein entgegengesetztes Leben. Aber nirgends ist diese neuschöpferische Bewegung so gewaltsam wie von einem Kunstwerk zum anderen. Welche sprunghafte Eile! Welche radikale Unbedingtheit des Gegensatzes! Gerade weil das eine Kunstgewebe bis zum Äußersten gegangen ist, schwingt der antithetische Pendelschlag bis zum entgegengesetzten Äußersten. — Nach dem mittelalterlich-revolutionären Ritterstück Götz von Berlichingen folgte die antik-höfische Iphigenie. Dort alles Unruhe, Sturm und Drang, Bewegung, Barbarei, Wildheit; hier Stille, Harmonie, Beruhigung. Dabei ist es eine bestimmte Ruhe, die geradezu erzeugt wurde durch die vorhergehende Wildheit. Beide stehen zueinander proportional: je größer die Unruhe war, umso stärker ist der Gegenstoß der Stille, so daß diese Klassik mit keiner anderen sich vergleichen läßt.

4. Die synthetische Abfolge. Eine Anzahl Kunstwerke waren in einer Epoche da: a b r f. In der nächstfolgenden schmelzen sie zu einem einzigen abrf zusammen. Die historische Aktivität hat sich in der Zusammenfassung geäußert, eine konzentrische Bewegung der einzelnen Teile nach einem Mittelpunkt hat stattgefunden, wobei dieser schon vorher da sein kann als ein Gewebteil unter den anderen, oder auch der Mittelpunkt entsteht überhaupt erst als Folge der Zusammenfassung. — Sobald sie vollendet ist, hat sie ihr eigenes Schicksal, was nicht hindert, daß ihre Komponenten ihrerseits ihre Schicksalslinien in der Ferne für sich weiter führen mögen. Oft ergibt sich wie bei der byzantinischen Kunst, welche fast die sämtlichen Künste der Reichsprovinzen aufgenommen hatte, eine Neigung,

gesättigt wie ein stiller See zur Konstante zu werden. Oder sie wird zu einem Gipfel und Endpunkt, wie das Shakespearische Drama, das die mittelalterlichen Mysterien und die Moralitäten und das englische Volksstück und das humanistische klassische Drama und das Marlowische Geniestück und die Hofkomödie in sich vereinigt hatte. Oft aber auch kann gerade eine Synthese infolge der Fülle ihrer Teile zur Basis und zum Sprungbrett für weitere Entwicklungen werden.*

5. Die abwechselnde Dominante. Bei dieser Art der Abfolge steigen oder fallen die Kunstgewebteile. Die Veränderung wird oft erst sichtbar im Moment, wo sie perfekt ist. Im Stillen ist aber der Dominantenumstellung eine Entwicklung vorausgegangen, wobei der eine Gewebteil stärker, der andere im gleichen Maß schwächer wurde. Die dann scheinbar plötzlich einsetzende Kunstrevolution führt vorher unbeachtet in der Tiefe schlummernde Gewebteile herauf, während die bisher herrschenden gestürzt werden. Selbstverständlich kommen auch wie bei politischen Umstürzen oder Niederlagen Ungerechtigkeiten vor; denn ein an sich noch starker Gewebteil kann schuldlos die ihm eigentlich noch gehörende Dominante verlieren. Es gibt auch, gleichsam außerhalb der Entwicklung, Kunstsaturnalien, wo die

* Diese Abfolgeart findet sich zwischen den Werken desselben Künstlers. Immer wieder bilden sich unter ihnen, wie Seen in einem Stromablauf, Ruhe- und Sammelpunkte, in denen die Summe des bisher Gewonnenen zusammenfließt. Oft kann ein Künstler in allen seinen Einzelmotiven schmal und zart sein, aber durch die Synthese des eigenen Besitzes wird er tief und umfangreich. Durch sie entsteht auch eine gerundete, nur ihm gehörende Welt, die über der wirklichen schwebt und sich von ihr löst, so hatte Balzac von einem gewissen Punkt ab eine sozial gesellschaftliche Schöpfung, in der er selbstherrlich walten konnte.

Dominante nur auf einen Tag und eine Nacht aufsteigt, der Sklave geriert sich als Herr, der Herr als Sklave. — Sobald eine Dominante ihren neuen Platz gefunden hat, fällt auf sie allein das volle Licht der Geschichte, wodurch ihre Stellung noch konsolidiert wird. Die anderen Gewebteile verharren im Halbdunkeln. Jener überhellte wird nicht so leicht wieder verschwinden, denn sobald man sich an ihn gewöhnt hat, hält man an seiner Existenz fest, so wie eine soziale Klasse, die geherrscht hat, lange nach ihrem eigentlichen politischen Sturz noch eine gesellschaftliche Vorrangstellung behält. — Oft wird auch in der Kunst einem Gewebteil, der effektiv schon unterlegen ist, zum Schein kurz die Dominante verliehen, damit der Sturz noch offener wird. So beginnen die „Hymnen an die Nacht“ des Novalis nicht mit dem Siegesmotiv der Nacht, sondern zuerst wird wie in der Aufklärungsepoche, der Zeitschicht, die gerade überwunden worden war, noch einmal der Tag gepriesen: „Welcher Lebendige, Sinnbegabte liebt nicht vor allen Erscheinungen das allerefreuliche Licht.“ —

Besonders bei aufeinanderfolgenden Stilgeweben, von denen ein jeder einer großen allgemeinen Gesellschaftsstruktur gleichkommt, ist das Steigen und Fallen einer Gruppe von Gewebteilen bedeutsam. So stieg im Barockstil als Oberklasse auf: das gewundene, aus- und einbiegende Linienspiel (es war eine Neuschöpfung), die Verdopplung der Säulen und die Durchführung der Pilaster durch mehrere Stockwerke (es waren Wachstums-, also Progressionserscheinungen), die Verstärkung des Akzents auf der Mitteltür, das Oval der Fenster, die üppigen Ornamente, die Verkröpfungen. Neben diesen evidenten und sich vordrängenden Partien gab es aber andere im Hinter-

oder Untergrund, dort blieb das Erbe der einfachen geradlinigen klassischen Renaissance unangetastet, sie floß darunter, war eine Welt für sich. Wenn dann später der Barockstil abgelöst wird durch den spätklassischen Stil, so ist dieser nicht eine Neuerung, die etwa über den Barockstil hinweg wieder an den Renaissancestil anknüpft, sondern dieser war nie untergegangen, er war nur infolge eines Dominantenwechsels im Barockstil selbst als Unterströmung tätig gewesen.

6. Es gibt keine Abfolge, ohne daß das Vorhergehende auf das Folgende übergreife und umgekehrt. So daß unsre Zeitanschauung, die sich einseitig nur als eine vorwärtsschreitende Linie darstellt, nicht dem doppelseitigen Wirbel des wirklichen Werdegangs gerecht wird. Zwischen dem a, das schon vergangen oder noch gegenwärtig da ist, und dem zukünftigen b, das soeben im Entstehen begriffen ist, findet eine Metamorphose statt, die progressiv ist, insofern Teile des a in b einmünden, doch zugleich regressiv, indem andere Teile des b sich in a zurückverwandeln. — Solche Verwandlungsabfolge findet zwischen allen Kunstgewebteilen, selbst zwischen den antithetisch einander folgenden, statt. Das Leben und am meisten der Lebensstrom der Kunst kennt keine unbedingte Scheidung. So war die Säule im Renaissancestil ein neuer Gewebteil, als Gegensatz zu den gotischen schlanken überhohen Diensten geschaffen oder geplant. Doch das Leben von diesen war noch nicht versiegt und floß ohne und sogar gegen den Willen der Künstler in das Neugeschaffene, es entstand weder eine neu-antike noch eine gotische Säule, sondern eine seltsamste im Grunde doch vorwärtsschreitende Lebensmischung — und Kreuzung von beiden. Anderes Beispiel als einer Verwandlungsabfolge: in den Hymnen

an die Nacht des Novalis wurden Elemente des vorhergegangenen, überwundenen Stils der Aufklärung aufgefangen; die Schärfe des durchdringend-klaaren, rationalsten Bewußtseins wurde auf das Unbewußte, auf das Nächtig-Dämmernde übertragen und also in dieses verwandelt. — Wie die Kunst mehr noch als das wirkliche Leben sich in Variationen verschwendet, so vervielfachen sich durch die Fülle der Metamorphosen die Möglichkeiten ihres Entwicklungsgangs, der reicher ist als jede andere Geschichte.

Allgemeine Struktur der Abfolge

Ein Kunstwerk enthält viele Gewebteile. Sie stehen nicht alle im Verhältnis der Konstante zu allen Gewebteilen des vorhergehenden Kunstwerks; ebensowenig verhalten sie sich nur antithetisch zueinander, auch herrscht nicht einheitlich das Verhältnis der Progression oder der Metamorphose vor. Sondern sämtliche Arten der Abfolge bestehen nebeneinander. Innerhalb des gleichen Kunstgewebes mag der eine Gewebteil im Vergleich zu dem vorhergehenden konstant geblieben sein, ein zweiter Gewebteil hat sich vorwärts entwickelt, ein dritter ebenfalls vorwärts, aber in einem ganz anderen Tempo, ein vierter ist zurückgeblieben oder unterliegt sogar einer Regression, ein fünfter ist zur Dominante geworden, während einige andere sich verwandelt haben. Es ist nicht eine kausal-unilineare Verbindung, sondern in einem wellenförmigen Gewirr streben alle Teile nach verschiedenen Richtungen. Auch spielen sich die sämtlichen Abfolgemöglichkeiten nicht alle auf der sichtbaren Oberfläche ab, sondern oft wird nur die eine, also bald die Konstante oder die Antithese oder die Progression sichtbar, manche bleiben unterirdisch verborgen.

F r ü h e r e r s c h i e n v o n

FERDINAND LION

GROSSE POLITIK

In Leinen gebunden M 7.20

Ein großes, geistig überlegenes, unparteiisches und parteiloses Buch. Ein Buch, das in seiner geistigen Haltung an Macchiavelli erinnert. Es ist eine Philosophie der Politik, die sich liest wie ein Drama.

Magdeburgische Zeitung

Ein feines, eigenes, klassisch-klares Buch. Hier ist Historie, Politik und reine Betrachtung ganz neuartig und persönlich-selbstverständlich miteinander durchdrungen. *Geheimrat Erich Marcks, Berlin*

Es ist ein selten feines und in mancher Beziehung trostreiches Buch. Halb Physik, halb Ethik der Politik, eines von jenen Werken, das man wirklich bereichert aus der Hand legt. Es ist kaum je die Philosophie der Politik so gut geschrieben worden. Man hat den Eindruck, daß die werdende Generation recht oft hineinblicken sollte.

Münchner Neueste Nachrichten

Die vorliegenden Essays sind Meilensteine auf dem Wege zur Klärung des nationalen Idealismus. Die Anregungen Lions sind gerade im Hinblick einer Schärfung des gesamtpolitischen Vorstellungsvermögens sehr fruchtbar. Einleuchtender und gesünder ist die „Problematik“ der Politik wohl kaum zu lösen.

Deutsche Tageszeitung, Berlin

Ich scheue vor dem Superlativ nicht zurück: das interessanteste grundsätzliche Buch über Politik, das ich je las, ist die Große Politik von Ferdinand Lion. Noch nie nämlich sah ich den wesentlich ungeistigen Charakter der Politik so klar erfaßt und herausgestellt. Ich meine: nachdem das deutsche Ideologentum sich im letzten Jahrzehnt so weit ad absurdum geführt hat, wie dieses menschenmöglich ist, sollte ein Buch wie das von Lion epochemachend wirken können: möchten es alle denkenden politisch Interessierten — und noch gibt es solche — lesen!

Graf Hermann Keyserling

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART BERLIN

