

# Romantische Liebhabereien



Martin Kessel

# Romantische Liebhabereien

Sieben Essays

nebst einem aphoristischen Anhang

---

Im Vieweg-Verlag

ISBN 978-3-663-00984-9  
DOI 10.1007/978-3-663-02897-0

ISBN 978-3-663-02897-0 (eBook)

Einband und Umschlag D. Schmalhausen, Berlin-Wilmersdorf  
1938 Alle Rechte vorbehalten  
Softcover reprint of the hardcover 1st edition 1938  
Druck von Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig

Die Welt muß romantisiert werden.  
So findet man den ursprünglichen Sinn wieder.

Novalis

## Z u m G e l e i t

In den folgenden Phantasie- und Charakterstücken habe ich versucht, einer ausgesprochen literarischen Liebhaberei, wie sie mich durch Jahre ergözte, Ausdruck zu geben, einer Liebhaberei für allerlei romantische, im Menschenwesen wie in den Daseinsformen immer wieder wirksame oder nach Wirksamkeit drängende Phänomene. Es sind Stücke, aus Neigung und Gelegenheit entsprungen, wobei sich das Romantische mit Vorliebe auf die spekulativen und satirisch-komödiantischen Triebkräfte beruft. Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß die große, allgemeinere Bedeutung des wahrhaft Volkstümlichen und Völkisch-Politischen, wie es die Romantik gleichfalls verfolgt, deshalb nicht hintangesezt sein soll. Um so reizvoller schien es, auch einmal die oft närrischen Kobolde der Rehrseite sowie die geselligen des Gymphilosophierens, ja des springenden Einfalls, heraufzubeschwören.

Alles Literarische ist ein Geselligkeitszustand, es ist wesentlich Aussprache, Echo und Atmosphäre. Und ist es nicht der Vorteil gerade der Liebhaberei, das Besondere zu pflegen, es nach Lust und Laune zur Sprache zu bringen, ohne daß deshalb die ernsteren Pflichten des Lebens vernachlässigt würden?

# Romantische Liebhabereien

Sieben Essays nebst einem aphoristischen Anhang

1. Der Einzige und die Milchwirtschaft . . . . .	9
2. Ch. D. Grabbes romantischer Teufel . . . . .	33
3. Frank Wedekinds romantisches Erbteil . . . . .	71
4. Gogol und die Satire . . . . .	115
5. Das Märchen der Wirklichkeit . . . . .	153
6. Romantische Elemente im Sport . . . . .	175
7. Die Patenschaft der Vergangenheit . . . . .	195
8. Aphoristischer Anhang . . . . .	225
Das romantische Beispiel . . . . .	225
Deutsche Wahrheiten . . . . .	229
Kunst und Künstler . . . . .	234
Charaktere . . . . .	239
Kezereien . . . . .	243
Moralistisch-Romantisches . . . . .	246
Rings um den Leser . . . . .	250

# Der Einzige und die Milchwirtschaft

Eine Grotteske

## I.

### Vorspiel in Form eines Nachspiels

Es muß ein beispielloses Vergnügen gewesen sein, denn es folgte ein beispielloser Skandal, als Hans von Bülow, der berühmte Dirigent der Philharmonie zu Berlin, am 28. März 1892 im Anschluß an eine Aufführung der *Troica* eine Rede vom Stapel ließ, die wie eine der letzten Extravaganzen des 19. Jahrhunderts anmutet. In diesem Nachspiel, dieser teils geplauderten, teils polemisch vertrackten Stegreifrede geschah es, daß anläßlich einer Huldigung an Bismarck, der damals schon abgedankt und in vielen Berliner Kreisen höchst unbeliebt war, überraschenderweise der Name eines Vergessenen fiel, einer obskuren und mißachteten Größe, ja mehr eines Gespenstes als eines Geistes, ein Name jedoch, dem Bülow das Verdienst zuschrieb, nichts Geringeres als die Menschheit oder vielmehr jenen ihr zugesellten Freiheits-, Gleichheits- und Brüderungsbegriff zertrümmert zu haben.

„Ja, was ist denn diese Menschheit eigentlich?“ hatte Bülow, der sich auch Bürger von Bülow nannte, in den Konzertsaal gerufen. Eigentlich sei sie doch nur ein Abstraktum, ein Phantom, ein pantheistischer Popanz, und die drei Worte des Wahns, die sie hervorgebracht habe, Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, seien zwar durch die Geschichte fortwährend karikiert und parodiert, niemals aber verwirklicht worden. Demgegenüber verfechte er eine

Devise, die praktischer sei, und statt *liberté, égalité, fraternité* sage er einfach: Infanterie, Kavallerie und Artillerie! — Für die bürgerlich kulinarischen Plazinhaber der Philharmonie, die das Heldische nur ästhetisch-musikalisch begriffen, war dieses Mit-dem-Laktstoc-Politisieren etwas absolut Neues. Pfeifen, Gejohle, Beifall und Geschrei durchtobte infolgedessen den Saal, während Bülow sein Taschentuch zog und sich mit einer Gebärde, als klopfte er sich den Staub von den Schuhen, entfernte.

Der Name aber, den Bülow genannt, und der bei einer Gelegenheit wie dieser eine freilich recht heikle, ja geradezu unfreiwillig parodistische Figur aufstufte, war der Name des allseits vergessenen, 1856 verstorbenen Ich-Philosophen, Eigenbrötlers und Anarchisten Max Stirner.

Es ist nicht zu ermitteln, ob sich damals jemand daran gemacht hat, Max Stirner zu lesen, um nachzuerleben, wie er die Menschheit zertrümmert, und es mag hier auch dahingestellt bleiben, was Hans Bülow geritten oder bewogen hat, daß er sich auf ihn berief. Ein um so größerer Hauptspaß ist es, sich wieder einmal mit einer Figur, wie jener sie verkörpert, ins Einbernehmen zu setzen, und zwar nicht allein deshalb, weil Stirners Leib- und Magenspruch lautet: „M i r g e h t n i c h t s ü b e r m i c h“, und auch nicht, um sich auf einen Sockel zu stellen, der der eigenen Größe als Denkmal dient, und mit ihm zu erklären: „Ic h h a l t e m i c h n i c h t f ü r e t w a s B e s o n d e r e s, s o n d e r n f ü r e i n z i g“, eine Geste, die sich im 19. Jahrhundert oft wiederholt hat — nein, der Reiz, den seine Bekanntschaft ausübt, liegt in der unfreiwilligen Tragikomik einer Mission, einer Selbsteinschätzung, der alles, wozu sie sich

berufen glaubt, fehlt, und die ein klassisches Beispiel abgibt für eine Hochgestochenheit ohne Verpflichtung, das Beispiel einer verirrten, überspizten Intellektualität und leztlich einer romantischen Selbstverblendung, die zu lächerlich ist, um ernsthaft behandelt zu werden. Indessen, Querköpfe dieser Art birgt jedes Jahrhundert und fast jedes Jahrzehnt, sie sind für den Geist, was die Grillblüte für die Sprache, sie sind in der That nichts Besonderes, sondern auf eigene Faust einzig, und so bedeutet, sich ihrer zu erinnern, im Grunde nichts anderes, als Grillparzers Ausspruch wieder zur Geltung zu bringen, nämlich daß man die Berühmten nicht versteht, wenn man die Obskuren nicht durchgeföhlt hat.

## II.

Mag Stirner, dein Name ist Schmidt

Wie sich's für große Geister gebührt, enthüllt sich die Daseins- und Denkkomödie Mag Stirners allein schon am Tiel seines Namens. Der Name eines Menschen zählt ja zu jenem Bestand, den er sich leider nicht aussuchen kann, der ungefragt von Geburt an da ist, und der, einem Erbfehler oder einem Glücksfall gleich, bescheiden oder stolz, wie er nun einmal lautet, getragen werden muß. Überdies steckt er zuweilen voll seltsamster Magie. Tristram Shandy zum Beispiel, der ursprünglich Trismegistus genannt werden sollte, verdankte seinen Vornamen einem Versehen, und er war überzeugt, daß deshalb sein ganzes Leben von vornherein gestört, daß es deshalb zum Querstand und zum Mißverhältnis verurteilt

war. Richard Wagner hinwieder ist gewißlich kein glänzender Name, man hätte bestimmt keinen Groschen gesetzt, hätte man auf seine Zukunft gewettet, doch seit ein Mensch dieses Namens hinter dem „Tristan“ steht, ist auch der Name fast wie verzaubert.

In Unbetracht dieser Namensmagie, die Herrn Stirner nicht unbekannt war, muß es ihm ungemein peinlich gewesen sein, daß er, als 1806 zu Bayreuth geborenes Knäblein, leider nur Schmidt hieß, es war dies sein angestammter Familienname, und daß auch seine beiden Vornamen Johann Caspar in keiner Weise seinen so hochfliegenden Plänen entsprachen. Als Johann Caspar Schmidt jedoch wuchs er heran, als solcher durchlief er die Klassen der höheren Schule und die Gassen der Stadt Jean Pauls, und noch als Schmidt, nach bestandnem Abitur, zog es ihn, was freilich seltsam war, nach Berlin. Er hatte die Absicht, sich der Laufbahn eines Lehramtskandidaten zu widmen, jedenfalls war dies die Absicht, die er verriet. Möglicherweise hatte er aber, wie jeder echte Deutsche, auch schon eine Hinterabsicht, irgendeinen Voratz, irgendeinen Traum, und dies letztere ist es dann wohl gewesen, was später seinen Biographen zu dem Ausruf ermächtigte: „Noch hat er die Thür zur Öffentlichkeit nicht geöffnet, aber er hat die Hand bereits an die Klinke gelegt.“

Belassen wir vorläufig seine Hand, wo sie ist, eine Hand, die übrigens eine sehr weiße, gepflegte gewesen sein soll! Alle Achtung vor ihr! War es doch die Hand eines Privat- und Mädchenschullehrers, ja die Hand eines jungen Bräutigams, der bei einer Hebamme wohnte und

sich sofort in die Hand ihrer Tochter, eines unehelichen Kindes namens Kunigunde Burg, versprochen hatte. Gut denn, gönnen wir ihm sein Glück als Herr Schmidt, ein Glück, das kurz genug war, und lassen wir ihn allein mit seinem Schmerz, als seine Kunigunde bereits nach einjähriger Ehe dahinschied und ihn als Witwer zurückließ! Wenden wir uns, großzügig wie wir sind, statt dessen der Allgemeinheit zu und vergewissern wir uns, was für eine Luft in Berlin damals wehte.

Berlin war damals noch eine Stadt, die sich wesentlich innerhalb ihrer Stadtfore hielt; erst 1838, mit der Eröffnung der Potsdamer Eisenbahn, wuchs es auch äußerlich über sich hinaus. Trotzdem war es bereits ein Anziehungspunkt ersten Ranges. Es war die Zeit, wo Schinkel seine Bauten und Rauch seine Denkmäler schuf, wo der Geist Hegels noch umging, und wo sich, noch im Gassen- und Schlemihltyp des Berliners, das Romantische und das Verführerisch-Dialektische kreuzten. Überall herrschte, wengleich mehr erinnerungsgefättigt als gegenwartsbestimmend, ein königlich preußischer Glanz, und überall waren die Zeichen der Geschichte von den Fassaden zu lesen. Es war aber auch die Zeit, wo unter diesem Firnis, wie unter dem Deckel, der auf dem Kochtopf sitzt, sich mächtig das Bürgertum regte, wo dessen Söhne studierten und nach Karriere drängten, und wo nicht zuletzt, unterstützt durch die wachsende Einflußnahme der Presse und ungeachtet einer täglich verschärften Zensur, jenes unsaßbare, gespenster- und mythengleiche Phantom sich reckte, das öffentliche Meinung hieß und das wie mit Spinnenarmen alles ergriff, was bisher ein Vorrecht des

Adels, der Geheimräte und Kabinette, nicht aber des Volkes war.

Es ist anzunehmen, daß der Glanz dieses Weltstadtphantoms es war, dieses romantisch-illusionären Tagesgefühls, was Herrn Schmidt aus Bayreuth, wie später so manchen, der sich für einzig hielt, nach Berlin gelockt hatte. Öffentliche Meinungen, behauptet zwar Nießsche, seien private Faulheiten, doch damals dachte man nicht moralistisch, man erging sich vielmehr in dem bürgerlich-humanitären Gefühl, daß die öffentliche Meinung der tausendfältig durchgesickerte Ausdruck von jeweils persönlichen Freiheiten sei. Überall war dieser Freiheitsbegriff an der Tagesordnung. Einst hochnational, 1813 auf den Schlachtfeldern erprobt, hatte er sich gewandelt, er hatte inzwischen die Uniform mit dem Zivil vertauscht, das Bürgertum hatte ihn sich erworben oder glaubte zumindest, ihn sich verdient zu haben, und so war er, besonders im Alltagsleben, in einer Weise im Schwang wie selten bisher. „Jeder wird ein Gegebenes des Denkens anders denken und anders denken müssen, um es selbst zu denken“, so lautete beispielsweise, wie Gubitz berichtet, ein philosophisches Schlagwort; dasselbe lautete dann auf berlinisch: „Wer mir for dumm verkooft, der hat sein Feld umsonst ausjegeben.“ Ja, die Begeisterung für die persönliche Freiheit ging schließlich soweit, daß sie diese zum Teil, wenn auch nur in Form eines modisch grotesken Zeremoniells, selbst wieder beschränkte. Gab es doch in Berlin einen Klub, dem es Ehrensache war, dort, wo andere den Hut abnahmen, ihn aufzubehalten, obwohl dieser Hut ein Zylinder war.

Wenn nun auch ein besonderer Anreiz darin lag, daß Berlin als die öffentlichste und freieste Stadt Deutschlands galt, als ein Freihandelsplatz für Ideen und Pläne, als ein Ort, wo Geschichte sowohl gelehrt wie gemacht werden sollte, so war doch sein Alltagscharakter, zumal wo das Bürgertum ihn bestimmte, ungemein gesittet. Das Biedermeier, wie es in den Möbeln sich spiegelt, durchtränkte auch die bürgerliche Lebensart. Für die Töchter zum Beispiel — man befrage darüber Herrn Schmidts Kunigunde! — war das Höchste der Ball, ihm fieberten sie entgegen, namentlich dem Juristenball, dem bürgerlichen Gegenstück zum Hofball, ihm galt ihr entscheidendes Sinnen und Trachten, und neben ihm kam dann als Kehraus noch und als Volksbelustigung die Kremserpartie in Frage. In der restlichen Zeit saß man zu Hause, stückend und stopfend, oder man warb für die Wohltätigkeit. Inzwischen lief drunten der Schornsteinfeger vorbei, der Sand- und Leiermann kam, vom Weihnachtsmarkt her besaß man einen Kleinen, mechanischen Hahn, den die Tante einst mitgebracht und von dem sie gesagt: „vorne pickt er, hinten nickt er“, und wenn irgendwo etwas los war, wenn's krachte oder wenn's brannte, stand auch — die verkörperte Intelligenz — ein Schusterjunge dabei. Der Witz des Schusterjungen war berühmt, so berühmt wie die Witze der Eckensteher.

Eine Sonderstellung im Tageslauf einer Familie nahm aber der Milchmann ein, eine Stellung, die ungemein kennzeichnend war für den Zwischenstand in der Wirtschaft Berlins. Das Städtische nämlich und das Bäurische war teilweise noch gar nicht getrennt, zumindest aber

herrschte zwischen hüben und drüben, herrschte diesseits und jenseits der Stadttore nicht nur ein händlerischer Verkehr, sondern ein fast familiärer, wie ja Berlin auch sogenannte Uckerbürger beherbergte, Bürger, die Bauern waren, die in der Stadt wohnten und draußen ihr Feld bestellten. Umgekehrt ulkigerweise verhielt es sich mit der Milch.

Die Milch — es ist mit Absicht von ihr die Rede, obwohl sie im Tempel der Philosophie meist nur als Milch der frommen Denkungsart auftritt — die Milch, wie gesagt, wurde von außerhalb eingeführt. Das hatte sie mit den neusten Schlagworten und Ideen gemein, die gleichfalls von außerhalb kamen. Doch während diese mit ihren Freiheits- und Menschheitsgelüsten Frankreich zum Ausgangspunkt hatten, kam die Milch aus den nächsten, gleich vorm Stadttor gelegenen Dörfern, aus Schöneberg und Kirchdorf, aus Treptow und Spandau. Auch wandte sie sich, vornehmlich in Gestalt des Milchmanns, an das begüterte, alteingesessene Bürgertum, wohingegen die Ideen, ihrer Blutsaugerart entsprechend, sich auf jene Elemente beschränkten, die bürgerlich gescheitert, die deshalb unzufrieden oder literarisch-politisch höchst reizbar und überempfindlich waren. Diese aber tranken meist Bier und Wein. Sie saßen in Kellern, in Konditoreien, in Weinstuben bis in die Nächte und diskutierten. Des Morgens jedoch, wenn der Milchmann kam, schiefen sie meistens, und so ist es ein wahres Wunder zu nennen, daß sie trotzdem bemerkten, in welchem freundschaftlich-familiärem, welchem — theoretisch gesehen — rückständigem Verhältnis der Milchmann zu den Familien stand. Er

brachte die Milch zwar gegen Entgelt, doch man empfing sie zugleich auch als Gabe; aus Erkenntlichkeit besuchte man ihn zur Sommerszeit auf seinem Dorf, dort trank man Kaffee bei ihm, tat sich gütlich an saurer Milch, und dort war man Familie unter Familie. Gesagt mag noch sein, daß neben dem Milchmann auch Frauen es waren, die die Milch zu den Herrschaften brachten, sie bedienten sich kleiner, mit Hunden bespannter Karren und trugen auf Biedermeierart große schwarze Hüte aus Wachstuch, deren Rand mit einer breiten Falbel von Spitzen oder Fransen geschmückt war. Oft aber sah man auch schon ein Zukunftsbild, nämlich einen Esel vor einem Milchfuhrwerk.

Das ist in großen Zügen der Umkreis, den Herr Schmidt aus Bayreuth betrat. Hier war er gelandet, hier hoffte er auf Erfolg, und hier, die Hand auf der Klinge, bemerkte sein täglich schärfer gewexter Verstand offenbar beides: die Rückständigkeit der Milchzufuhr und den Fortschritt der neuesten Ideen.

Indessen, es war noch ein Drittes im Spiel, was ihn bewegte. Dieses Dritte war weniger etwas Persönliches als etwas seine Person, seine Wenigkeit Betreffendes, es war seine Stirn. Sei es nun, daß die während seines Examins vergossenen Schweißtropfen ihn darauf aufmerksam gemacht, sei es, daß der Anspruch seiner Ideen sie hochgetrieben und aufpoliert hatte, dieser seiner Stirn jedenfalls galt seine Beachtung und sein besonderer Stolz. Sie war so hoch, daß die Läuse, um einen Ausdruck Grabbes zu gebrauchen, schwindlig geworden wären, wenn er deren welche gehabt hätte, ja sie überragte, was ihre

Wirkung betraf, sein Selbstgefühl und seinen Namen. In Berlin gab es dergleichen ein zweites Mal nicht, da mußte schon dieser Herr Schmidt aus Bayreuth antanzen, um der Welt zu beweisen, was eine Stirn sei. Wie nun aber die damals berühmte hegelsche Methode der Dialektik darin besteht, daß jedes Gesezte in sein Gegenteil umschlägt und beide, Geseztes und Entgegengesetztes, sich zu einem Dritten als „höherer Einheit“ vereinigen, so schlug auch hier der Stolz auf eine Stirn in sein Gegenteil um, nämlich in die Scham über einen so unauffälligen Namen wie Schmidt, bis sich plötzlich — welch verblüffendes Schauspiel! — ein Drittes als höhere Einheit gebar: der Name Max Stirner.

War er nicht ein Arbeiter und ein Meister der Stirn, eben ein Stirner? So hat Herr Schmidt sich damals gefragt! Und während er als Herr Schmidt in der Klasse eines höheren Töchterpensionates Deutschunterricht erteilte, ein stiller, gepflegter, zurückhaltender Mann, der eine Stahlbrille trug, dessen blondes, ins Rötliche spielendes, leichtgelocktes Haar ihm weich übers Ohr fiel, und dessen Kinn, glattrasiert, wie es war, den Blick auf den kurzen blonden Backen- und Schnurrbart lenkte, war er als Max Stirner im stillen bereits dabei, ein Freier unter Freien, wie sein Biograph sich ausdrückt, ein Einziger, doch nichts Besonderes, wie er selbst es genannt hat, und ein Zertrümmerer der Menschheit zu werden.

### III.

#### Die „Freiesten der Freien“

Wir sind nun soweit, daß wir mit Max Stirner die Klinke herab- und mit gewaltig überraschendem Ruck jene Thür aufreißen, die in geistiger Hinsicht ins Freie der Öffentlichkeit und in praktischer Hinsicht ins Dämmerlicht einer Berliner Weinstube führt. Nicht mehr Lutter und Wegner sind es, wo einst Hoffmann und Devrient saßen, und wo jetzt, ihnen zu Ehren, täglich Herrn Käses Rundfahrerkolosse vorbeidefilieren. Auch damals hatte die Zeit sich gewandelt, und der Ruhm Berlins, soweit er die dunkle, exzentrische Kehrseite betraf, hatte sich politisiert, er war aus den Kellern von Lutter und Wegner geflüchtet, auch aus den Gefilden der Kunst, und seitdem kristallisierte er sich um eine Gesellschaft, die sich — es kann gar nicht anders sein — schlechtweg die „Freien“ nannte. Diese aber tagten oder vielmehr nächtigten bei Hippel.

Was sich hier traf, war ein buntes Gemisch von Junghegelianern, Politikastern und Journalisten. Es war eine Art Bohème, wie sie hundert Jahre später, ohne das geringste zuwege gebracht zu haben, im Café Größenwahn eines sanften Todes verblich, und deren Hauptakzent auf der Geste und auf der theatralischen Selbstüberschätzung lag, kraft welcher man sich vom Bürgertum trennte. Hier in der That war jeder vor sich selbst ein Einziger, wenn auch im Grunde nur ein Verirrter und Parasit. Die Lebens- und Alltagsformen der Gesellschaft indessen sind nicht so klar, wie es scheint, und vor allem

in Dingen, wo das Talent herrscht, sind sie oft ungemein vernebelt und fließend. Wo alles als einzig Wirkliches vom Glauben an die Zukunft abhängt, ist naturgemäß die Gegenwart um so phantastischer und fiktiver. Eigentlich ist sie dann nur ein Wechsel, der früher oder später eingelöst werden soll, der jedoch mit verschwindenden Ausnahmen meist zu Protest geht. Aber was kümmert das freie Geister, waren sie doch noch freier als das Freie da draußen in der Natur!

Es ist eine alte, von Primanern gern belächelte, vom Leben recht unterschiedlich gelöste Schulaufgabe, die lautet: frei wovon oder frei wozu? Die Grammatik leistet sich damit einen Sophismus, der so lange ein glatter Sophismus bleibt, als er ohne Anfang und Aufgabe ist. Denn erst ein höherer, durch Schicksalschläge erhärteter Auftrag gestattet dem Menschen oder einem Volk, sich jene Freiheit zu nehmen, die zu seiner Auswirkung notwendig ist. Das ist der Grund, weshalb der Freiheitsbegriff für jede Zeit anders gefärbt, weshalb er teils voll Gehalt, teils voller Phraseologie sein wird, und weshalb eine Einigung darüber nur selten, ja nur in Ausnahmefällen und Begeisterungszuständen erzielt wird. Zur Lächerlichkeit wird der Freiheitsbegriff aber dort, wo er als bürgerliches Vorurteil auftritt, und erst recht, wo er, wie in der Gesellschaft bei Hippel, sich als Popanz intellektueller wie modisch-gesellschaftlicher Übereinkünfte aufspielt. Die sogenannte persönliche Freiheit wird hier zum Wahn, die Geste steht an Stelle der Sache, die Schlagwortgesinnung an Stelle der Tat. Es fehlt nicht viel, und man trägt seine Freiheit zur

Schau wie ein Kind seine Jahrmarktstrompete, durch die es sein Wehweh, seine Willkür und seine Wünsche nach Süßigkeit tutet, und man ist dann höchlichst verblüfft, wenn eines Tages statt „Tischlein deck dich“ und „Esel streck dich“ der „Knüppel aus dem Sack“ kommt. Darin zeigt sich die Parodie, ja die Märchennatur und Romantik der Freiheit.

Nun, die Herrschaften, die bei Hippel verkehrten, und in deren Mitte Max Stirner wenn nicht den größten Verstand, so zumindest die größte Stirn besaß, diese Freisten unter den Freien, traktierten die Freiheit, die sie sich nahmen, durchaus als Vorurteil. Das Bürgertum war ihre Folie und die Freiheit ihre fixe Idee. Ihr drittes Wort hieß Kritik, ein Wort, das eigentlich nirgendwo anders erfunden sein kann als in Berlin, und durch die Kritik, diesen Heilsweg der Vernunft, spazierten sie, wie sie glaubten, ihrer Zeit weit voraus und stracks in die Zukunft.

Stirners Biograph gestattet sich gelegentlich die Bemerkung, daß Stirner an der Tafel einer der Stillsten gewesen sei, daß er weder Feind noch Freund gekannt, weder zum Lurus noch zur Ausschweifung Neigung besessen, sich vielmehr stets einer leisen Pedanterie und besondern Mäßigung befleißigt habe. Eine Zigarre pro Tag sei sein äußerster Lurus gewesen! Wenn diese Kennzeichnung stimmt, dann stimmt sie gewiß für den Herrn Mädchenschullehrer Schmidt, ja dann ist sie ein geradezu unfreiwilliges Geständnis dafür, daß hinter der Stirn des Herrn Schmidt noch ein anderer saß, ein Mensch, der die geistige Thronerhebung seiner selbst betrieb und der

sich, grotesk in seiner Doppelnatur, über alles hinaus hob, was ihn umgab: über Mädchenschulklassen, über Hippels Weinstubenkritiker, hinaus über Menschheit und Volk, hinaus über sich selbst bis in sein höchstes, abstraktes, übermenschliches Ich. „Der Untergang der Völker und der Menschheit wird mich zum Aufgange einladen. Tot ist das Volk! — Wohlauf ich!“ An solchen Sätzen betrank sich Herr Schmidt, und Herr Stirner unterzeichnete sie, indem er dabei noch ausrief: „Der Eigene ist der geborene Freie!“

Ist es nicht, als hörte man Jean Pauls Hasenfuß reden, Herrn Attila Schmelzle, zu dessen Liebhabereien auffliegende Flotten und Pragerschlachten auf Klavieren gehörten, und dessen Mut vor dem Pfarrer auf der Kanzel so ausbrecherisch war, daß er am liebsten aufgesprungen wäre und ausgerufen hätte: „Ich bin auch da, Herr Pfarrer!“ — Und hört man nicht auch eine verunglückte, plattgewalzte und restlos verfliegene Nebenausgabe Niezsches heraus? „Mensch“, sagt Stirner, doch denkt er dabei an alle, nur nicht an sich, „Mensch, es spukt in deinem Kopfe; du hast einen Sparren zuviel! Du bildest dir große Dinge ein und malst dir eine ganze Götterwelt aus, die für dich da sei, ein Geisterreich, das zu wehren du berufen seist, ein Ideal, das dir winkt. Du hast eine fixe Idee!“

Nun darf man freilich nicht denken, daß bei Hippel nur Männer verkehrten. Der allgemein herrschende Freiheitsdurst war universal, er regte sich auch in der Weiblichkeit, ja durch diese wurde er gleichsam erst ruckbar. Die Freiheit in Händen der Weiblichkeit, das war ein

Schauspiel, das machte das ganze Leben zur Bühne, die Geselligkeit zur Komödie und das Auftreten zur Rolle. Was bei den Männern oft nur Fassade, eine freie, theoretische Ansicht war, mit der man sich groß tat, doch für die man nicht einstand, das wurde durch die Weiblichkeit praktisch erprobt, es wurde zum Experiment mit der weiblichen Natur schlechthin. Ihr Freiheitsbegriff hieß Emanzipation, basierte also auf einem „frei wovon?“ und gipfelte in dem Bestreben, es den Männern unbedingt gleich zu tun. Fortan rauchten auch die Weiber bei Hippel Brasilzigarren, lachten bei Zoten, spielten Billard, tranken Bayerisch aus Seideln, was unerhört war, und die Freisten von ihnen, es waren eine Lady und eine Apothekerstochter aus Gadebusch darunter, die Freisten besuchten in Männerkleidern bei hellichtem Tage sogar Bordells. In solcherlei Extravaganzen gefiel und erschöpfte man sich, man hielt sich für bürgerlich frei, während all dies im Grunde nur möglich war durch irgendeinen Kredit oder irgendeine Erbschaft. Am Ende des Jahrhunderts wiederholte sich dieser Vorgang in den Nachahmerinnen der „Nora“, im Typ jener halbgebildeten, unbefriedigten Bürgersgattin, die sich aus ihrem Tagesablauf, ihrem ehelichen Pflichtenkreis heraussehnt, die wunder was erhofft, was zu hoffen schon nicht mehr Illusion, sondern regelrecht Kitsch, nämlich der Kitsch der Freiheit ist, und deren Schicksal rein szenisch, und solange es sich in Szenen bewegt, zwar effektiv ist, in der Epik und Dauernatur des Lebens jedoch — Tolstois „Anna Karenina“ zeigt es — ein rettungsloses Fiasko.

Es war jene Apothekerstochter aus Gadebusch, Marie Dähnhardt mit Namen, die sich bei all diesen Frei-

heitsezgeffen besonders hervortat, und die denn auch bald, zumal die in ihrer Einbildungswelt errichtete Freiheitsstatue auf einem Sockel von zehntausend Talern stand, von allerlei Männern umworben und schließlich von ihrem „Einzigen“, von Max Stirner, erobert wurde. In der Widmung zu seinem Hauptwerk nannte er sie sein Liebchen, obwohl sie inzwischen seine Frau geworden, und auch bei der Hochzeit sorgte er dafür, daß er möglichst nicht in den Ruf eines „Eheknechtes“ gelangte. Dabei muß man beachten, daß Herr Stirner bisher zwar ledig, Herr Schmidt jedoch längst schon Witwer war.

Die Hochzeit, beziehungsweise die Trauungszeremonie, war wohl das einzig Stilgemäße und Charakteristische an dieser Ehe, sie hat seinerzeit ziemlich Staub aufgewirbelt und ein offizielles Schreiben an den König zur Folge gehabt. Da eine Heirat ohne kirchliche Trauung damals nicht möglich, für Stirners aber die Kirche ein Popanz war, hatten sie den Pastor, eine noch junge Kraft, zu sich ins Haus bestellt. Ein Heimaltar war errichtet, die Freunde aus Hippels Weinstube waren geladen, sie saßen statt in Bratenröcken und in Zylindern zum Zeichen ihrer Freiheit in Hemdsärmeln umher, und der Herr Pastor machte sich eben ans Werk, als plötzlich ein peinlicher Zwischenfall eintrat. Die Trauringe fehlten! An sie, an das Hauptrequisit einer christlichen Eheschließung, hatten Stirners im Traum nicht gedacht. Hier aber wurde einer der Freunde zum Retter. Indem er seine Geldbörse zog, riß er aus deren Verschluß zwei Ringe, deren jeder so groß wie ein Trauring war, und diese beiden Ersatzprodukte weihte der Pastor und steckte sie feierlich dem Paar an die

Finger. Die Legende behauptete zwar sehr bald, nicht zwei Gelbbörsenringe seien es gewesen, sondern zwei Ringe von der Fenstergardine, doch greift das wohl auf die Gardinenpredigten vor, die Stirner alsbald zu hören bekam. Was er sich da nämlich angelacht hatte, war eine Frau, die keineswegs eine Göttin der Freiheit war. Sie hat ihren Mann — zum Schmerz seines Biographen — niemals verstanden, hat Geld zugesetzt, hat sich scheiden lassen und ihn später, ihr zweites Ich, ihren „emanzipierten Phrasen“, wie ein boshafter Kritiker ihn genannt, aufs tiefste verschmäht und verleugnet. Stockfromm und katholisch starb sie, die einst so begehrte Freiheitsverfechterin, als Witwe eines anderen in hohem Alter in London.

Es sind Duzende ihresgleichen, an denen sich heute wie damals zeigt, welch ein satirisches Monstrum die Freiheit sein kann und wie leicht sie in eine Sackgasse führt, die in Gadebusch die gleiche ist wie in London. Denn auch mancher unter den Männern bei Hippel endete ähnlich. Ja, der Freisten einer, berühmt als Bibel- und Gesellschaftskritiker, ein Fels im Meer, eine „Posaune des jüngsten Gerichts“, wie eine seiner Schriften sich nannte, — was glaubt man wohl, wo Berlin ihn schließlich gelandet sah? Nicht auf dem Gipfel der Welt, nicht dort, wo die Hegen und Dichter sich finden, nein, als stolzgeschwellter Kleingärtner beschloß er sein Leben in Rixdorf.

#### IV.

### Milchwirtschaft und das Fiasko

Bei aller Lächerlichkeit, die das Leben Max Stirners umgibt, muß man ihm doch bescheinigen, daß er sein Leben, wie er es verfocht, von Durchfall zu Durchfall und nie ohne Pathos durchgestanden hat. Sein 1844 erschienenes Hauptwerk, „Der Einzige und sein Eigentum“, hatte ihm nicht die erwünschte Basis geschaffen, mehr als das erste Tausend war der Mitwelt nicht einzureden gewesen, obwohl sein Name inzwischen ein Begriff war; verboten war es leider auch nicht worden, da die Zensur es nach ersten Bedenken doch wieder freigab. Es erschien ihr harmlos, weil sie es für „absurd“ hielt, worin man ihr beipflichten kann. Aber auch seine Stellung als Mädchenschullehrer hatte Stirner gekündigt, und zwar trotz Abreden von seiten Mariechens. Herr Schmidt vertrug sich nun einmal nicht länger mit dem Ich-Politiker Max Stirner, denn, wie er sagt, „jedes höhere Wesen über mir, sei es Gott, sei es der Mensch, schwächt das Gefühl meiner Einzigkeit und erbleicht erst vor der Sonne dieses Bewußtseins.“

Indessen, er wäre kein Idealist, kein Signer, kein Querkopf auf eigene Faust gewesen, hätte er nicht, bestärkt durch seine mißliche Lage, einen unendlichen Drang nach Verwirklichung verspürt, nach Verwirklichung auch im Irdischen, den Wunsch, endlich auf Erden wie auch in Berlin festen Fuß, endlich bei soviel scheinbarem Geist sich auch ein Herz zu fassen, um wenigstens wenn kein Bürger, so doch ein Mitbürger sein zu können. Diese

Sehnsucht nagte in ihm, sie hatte ihn ins Verstiegene verlockt, sie sollte es nunmehr sein, die ihn zur Milch-  
wirtschaft führte.

Der Augenblick, da er sich wieder des Milchmannes, wieder jenes Esels vor der Milch entsann, muß einer seiner größten gewesen sein. Hier hatte er endlich eine Materie, an der sein Geist sich entzünden konnte. Welch eine Tatsächlichkeit, welch eine Idee! Gemeinsam mit seinem Mariachen stürzte er sich darauf. Besaß er die Weisheit und die Idee, so besaß sie, obwohl beide schon mächtig davon gezehrt, noch immer die Taler. Diese Taler jedoch sollten wandern. Stirner entwarf einen Plan, demzufolge das familiäre Bürgerverhältnis zum jeweiligen Milchmann abgelöst werden sollte von einem mehr großstädtisch-abstrakten. Ein Zwischenhandelswerk gedachte er zu gründen, zunächst in Form eines Massenvertriebs, wodurch künftig die Milch, wenn auch nicht gleich durch die neu eröffnete Eisenbahn, so doch durch ein handelstechnisches Vertriebsnetz den Kunden zugeführt werden sollte. „Ich bin nicht mehr Lump, sondern bin's gewesen“, steht in seiner Bibel geschrieben, und dort steht auch, daß nur, was wirklich sei, auch zu ermöglichen wäre, und daß man nichts kann, was man nicht tut, wie man nichts tut, was man nicht kann. „Was ein Mensch ist, das macht er aus den Dingen“, sagt Stirner, und in der Tat, dasselbe machte er auch aus der Milchwirtschaft: er machte Bankrott.

Er, dieser unfreiwillige Vorläufer Bolles, jenes Bimmel-Bolle, dessen tägliches Klingeln noch hundert Jahre später wie ein Wahrzeichen aus jenen Zeiten an-

mutet, er, ein verunglückter Vorläufer und Tausendsassa in der Selbstinszenierung wie im Massenvertrieb, er hatte zwar einen Keller gemietet zur Unterstellung der Milch, auch war er auf die Dörfer gegangen, um Lieferungsverträge abzuschließen, und eines Tages war diese Milch denn auch angerollt — was Stirner, was das ständig nur um sich selber kreisende Ich in Herrn Stirner aber vergessen hatte, war nichts Geringeres als die Organisation der Abnehmerkreise. Der Kundendienst hatte schmählich versagt, es war nicht geglückt, den altbewährten Familienmilchmann aus dem Felde zu schlagen. Täglich aber, in ewigem Gleichmaß, trafen neue Kübel, mit Milch gefüllt, ein, und so staute sich in den Kellern der Saft und verwandelte sich. Diese Verwandlung war ein phantastischer Vorgang! Dem Geistesprodukt des Einzigen stand ein Naturprodukt gegenüber, dessen Geduld unheimlich begrenzt war, und das schließlich, sauer und ungenießbar geworden, in Strömen den Kinnstein hinabfloß und in den Gossen verschwand. Er, der Einzige, von seinem Biographen der „vielleicht klarste Verstand aller Zeiten und Völker“ genannt, woran das „vielleicht“ das Ergößlichste ist, er erwies sich — o du romantischer Don Quijote! — der Milch gegenüber als ihrer nicht mächtig.

Nachdem mit der Milch, wie vorher sein Ruhm, zugleich auch seine Ehe davongerauscht war, lebte Max Stirner, so gut wie vergessen, ein gewiß schweres, dürftiges Leben als Übersetzer und Zeitungskorrespondent. Er war ein möblierter Herr, der die Miete nicht pünktlich zahlte, er war nun wieder Herr Schmidt, wohnhaft bald hier, bald da; geistig eine verpuffte Rakete, im Alltag ein

Kauz, verwitwet, geschieden, erlebte er, wie das große, noch immer im Wachstum begriffene und erstmalig erbarmungslose Berlin über ihn hinwegschritt.

Eines Tages stach ihn eine Fliege im Nacken. Er achtete ihrer nicht, und sie war wohl auch längst gestorben, als sich Herr Doktor Schmidt, der sich den Dokortitel zugelegt hatte, obwohl er ihn gar nicht besaß, dort fragte. Er erstaunte nicht schlecht, als er auf seinem Nacken eine giftige Hinterlassenschaft verspürte, die wuchs und gedieh, und die sich sogar des Schmerzes bediente, um sich selbst zu genießen. Da appellierte Herr Doktor Schmidt noch einmal an sein Ebenbild Stirner. „Ich sehe mich in die Notwendigkeit versetzt“, beginnt ein Inserat in der Vossischen Zeitung, „ein Darlehen von 600 Th. aufnehmen zu müssen, und bitte deshalb Einen oder Mehrere, wenn sie zusammenschließen wollen, mir dasselbe auf 5 Jahre in dem Falle zu gewähren, daß sie mir persönlichen Credit zu geben geneigt sind. Adressen werden angenommen im Intelligenz-Comtoir sub A 38. M. Stirner.“ Das war ein böses Zeichen. Es fand sich indessen niemand, der Herrn Stirners Kreditwürdigkeit oder einen Weg ins Intelligenz-Comtoir zu schätzen gewußt hätte. So verblieb es bei jener Fliege. Was diese ihm vorgestreckt hatte, war der Stachel des Todes. „Vermagst du keinen für dich einzunehmen“, sagte sie mit seinen eigenen Worten, „so magst du eben verhungern.“

Obwohl Max Stirner sich vorgenommen hatte, berühmt und steinalt zu werden, starb er nichtsdestoweniger mit Neunundvierzig. Es lag nicht in seiner Macht. Etwas war noch einziger als er, und das durchkreuzte

fortwährend sein Dasein. Schließlich hatte es mit ihm Erbarmen und nahm ihn mit.

„Im Grunde weiß jeder Mensch recht wohl, daß er nur einmal, als Unikum, auf der Welt ist und daß kein noch so seltsamer Zufall zum zweitenmal ein so wunderbar buntes Mancherlei zum Einerlei, wie er es ist, zusammenschütteln wird: er weiß es, aber verbirgt es wie ein böses Gewissen — weshalb? Aus Furcht vor dem Nachbar, welcher die Konvention fordert und sich selbst mit ihr verhüllt.“ Das sind Sätze, die Stirner geschrieben haben könnte, hätte er den Geist dessen besessen, der sie in Wirklichkeit schrieb. Und doch ist der Einfluß Max Stirners ein dunkles, ein gern verhehltes Kapitel in Niezsches Dasein. Freilich, was verschlägt es denn auch? Dieser hatte den Geist, Johann Caspar Schmidt aus Bayreuth jedoch hatte die Stirn. Ihr zu Ehren nannte er sich Max Stirner. Was hinter ihr lag, was Geistes Kind er gewesen, darauf gibt sein Versuch, zu leben, wie er sich's vorgestellt hatte, die einzige Antwort.

**Christian Dietrich Grabbes**  
**romantischer Teufel**  
**Dargestellt an seinen Briefen**

## I.

### Der Teufel

Ein sonderbarer Zufall will, daß drei der bekannteren literarischen Geister, über deren Leben und Dichtungsart ein problematischer Unstern hing, mit Vornamen alle drei Christian hießen. Es sind dies: Christian Reuter, dessen „Schelmuffsky“ so aufschneiderisch einhergeht wie Grabbe zuweilen in seinen Briefen, Christian Günther, der in seiner Lyrik „mit Flammen in der Brust“ verging, niedergebeugt von der Hartherzigkeit eines sich preußisch gebärdenden Vaters, und Christian Dietrich Grabbe, auch Krischan geheißten.

Dieser besonders, der Detmolder Zuchtmeisterssohn, brachte in seiner Natur eine Spannung zum Austrag, als hätte sie ihm, jenem Christian zum Troß, der Teufel in die Wiege gelegt. Er liebte den Schnaps und den Zynismus, das Suppen, wie seine Mutter es nannte, er sehnte sich danach, die Welt, statt in Frieden mit ihr zu leben, tief unter sich zu beugen wie einen Besiegten, weshalb er am liebsten auf Landkarten schlief, und er entschied sich, gefragt, ob Christian oder Mephisto, ob Himmel oder Hölle, mit Wonne für die Sache der letzteren, für die Rehrseite der Medaille, fürs mehrfach Durchkreuzte und mehrfach Gewigte, kurz: für die Trivialitäten und Ironien des Daseins. „Was? also doch der Teufel? der Teufel?“ Diese in seinem Lustspiel von

vier Naturhistorikern gestellte Frage (und zwar gestellt, obwohl der Teufel gar nicht in ihr System paßt) stellt Grabbe, sein Leben wie die Folgen seiner Handlungsweise betreffend, im Grunde sich selbst.

In seiner Jugend, einer Jugend voll Heimlichkeit und Triumph, zwischen Zuchthausmauern, doch voller Phantastik, voll eines sich düster reckenden Pompes, war dieser sein Anti-Christian vielleicht nur ein Zeichen von Abseitigkeit. Als Sohn armer Eltern, die, wie er später einmal schrieb, schwach genug waren, ihn aufs Gymnasium zu schicken, nicht ahnend, daß die Weisheit des Gelehrten sich nur in der Form von der eines Schusters unterscheidet, war er, als Einziger zumal und ohne Geschwister, frühzeitig auf sich selbst angewiesen. Er war so phantastisch veranlagt, daß er seine Spiele, darunter ein Soldatenspiel mit Bittbohnen, so ernsthaft und selbstherrlich betrieb, daß er sich dessen schämte, sobald unversehens Besuch kam, und diese Stellung des Abseitigen und stets mit sich selbst Beschäftigten nahm er auch auf dem Gymnasium ein. „Ich überflügelte bald in den Wissenschaften nicht nur meine Mitschüler, sondern auch manche meiner Lehrer“, schreibt er später, wohl nicht zu Unrecht, hatte doch ein Lehrer, der selber nicht unschuldig war, denn er machte Gedichte, ihn einmal gefragt: „Grabbe, wo haben Sie das her!“ Das sei ja, als ob man etwas von Shakespeare oder von Calderon läse. Bei diesem Ausnahmestand, dieser Rolle des heimlich wie öffentlich Berufenen, ist es nicht verwunderlich, daß ihn seine Eltern, wie einst in der Schule, so am liebsten auch auf einer Detmolder Kanzel sich hätten aufrichten sehen.

Jedenfalls träumten sie davon. Er wäre ein Christian gewesen, eine Art Luther, dazu auch pensionsberechtigt, und ganz Detmold mitsamt der Prinzessin hätte ihm zu Füßen gelegen. Nun, es sollte nicht sein. Nicht nur, daß Krishan, was den Eltern allerdings gleichfalls recht war, sich lieber fürs Jus entschied, er ging sogar noch viel weiter und wurde ein Dichter, ja ein Dichter oft zweifelhafter Art, mit dem man keinerlei Staat machen konnte; der einstigen Befähigung zum Pastor aber entsann er sich nur insoweit, als er den Superintendenten von Detmold später als Lustspielmodell für seinen Teufel benutzte. Er ernannte ihn zum Ehrenmitglied des Vereins zur Beförderung des Christentums unter den Juden und zum Ritter des päpstlichen Zivilverdienstordens und gab ihm den Namen Theophil Christian Teufel. Damit war allerdings das Gegenteil dessen erreicht, was von jedemmann in Detmold, der zur Gesellschaft zählte, gewünscht werden konnte.

Diese bürgerlich-lokale Absichtsstellung, die bei Grabbe, wie gesagt, auch eine soziale war und sich im 19. Jahrhundert für jeden nur einigermaßen überdurchschnittlichen Kopf wie von selbst ergab, hätte aber keineswegs ausgereicht, um aus dem Christian eine Art Teufelsanbeter zu machen, wenn anders ein Mensch so genannt werden kann, vor dessen Urteil und Phantasie die Menschen „ja auch bloß Läuse“ waren, und in dessen allerdings mehr metaphysischen als politischen Spekulationen die Frage auftauchte, ob nicht alles, was besteht, auch umgekehrt gedacht werden könne und sich zum Beispiel die Kröte vor dem Menschen nicht ebenso ekle wie der Mensch sich

vor ihr. Vielmehr bedurfte es hierzu, um des sichtbaren Beispiels willen, einer Begabung, die geradezu darauf ausging, sich selbst wie nicht minder die Welt als Besiegten vor sich zu sehen, als sich selbst auflehnenen oder mit Nartheit tröstenden Doppelgänger gleichsam, und zwar nicht in Gestalt einer christlichen Selbstüberwindung und Demut, sondern aus Triumph-, aus Geltungs-, Selbstbespiegelungs- und Machtbedürfnis.

Noch für die reine Romantik eines Novalis war Unglück ein Fingerzeig oder Beruf zu Gott, heilig konnte man nur durch Unglück werden, weshalb auch die alten Heiligen sich selbst ins Unglück gestürzt hätten; für Grabbe hingegen, in der Nach- und Pseudoromantik der „Sirupszeit“, entstand aus dem Unglück oder der Lust des sich selbst Besiegens eine antichristliche, tolle Grimasse: **d e r P a k t m i t d e m T e u f e l**, ja mit den Elzieren des Teufels. Es bedeutet nichts anderes, wenn Grabbe schreibt, er werde das Gefühl mit dem Scheidewasser des Verstandes zersetzen. Es war dies seine Zertrümmerungsmethode, die notwendig war, um in der Verzweiflung die Komik zu finden und im Unglück den Trost, und es ist in der That die reinste, sich am eigenen Schicksal ergötzende, sich vielleicht sogar unfreiwillig ergötzende Wollust, wenn er im „Gothland“ ausruft: „Horch, horch! Das sind die Fußstritte des Schicksals!“ oder wenn er in seinem Mollfels sich selbst karikiert mit den Worten: „Der Henker weiß“ — wenn nicht der Teufel, so also der Henker — „wo mein Rücken seine unendliche Bescheidenheit gelernt hat, er macht mich zu einem stereotypen Complimente, zu einem unermüdlichen Betrachter meiner

eigenen Beine . . .“ Demgegenüber bedeutet es wenig, daß Grabbe, während eines äußersten Tiefpunktes, an Tieck einmal schrieb, er würde, sollte er jemals aus seiner Lage wirklich herauskommen, wahrscheinlich eine echte christliche Idee von Gottes wunderbaren Wegen erhalten — denn erstens war dies eben höchst unwahrscheinlich, zweitens wohl nur eine diplomatische Geste, Herrn Tieck zu Gefallen, und drittens, selbst in einer Zeit kurzer Hochkonjunktur, wo er ziemlich viel Geld verdiente, sorgte schon der Teufel dafür, daß er nie „durch Ruhm, Liebe oder wie das Zeug heißt“ glücklich zu werden vermochte, sondern ewig im Elend blieb, in einer Art Elend, das tiefer saß als die Armut, und aus dem, wie immer er es bekämpfte, keine andere Befreiung winkte, als den Sinn des Lebens zertrümmert oder maßlos überhöht, das heißt unverdaut wieder von sich zu geben. „Was ich von Kindheit an gegessen und nicht verdaut hatte, das mußte da heraus“, sagt Schelmuffsky. Es ist dasselbe, was Grabbe, der zuletzt sogar Blut spie, zeitlebens getan hat.

Indessen erfährt sein Fall, so gespannt und widerspruchsvoll er schon ist, eine ungeahnte Verschärfung dadurch, daß Grabbe sich dieser antichristianischen Grundvoraussetzung keineswegs bewußt war, sondern vielmehr in einer Art Selbstverblendung und Bildungsehrgeiz künstlerisch etwas ersehnt und angestrebt hat, dessen Verwirklichung nur selten in seiner Macht stand. Er wünschte — und zwar gleichfalls bis zur Maßlosigkeit — auf den Höhen der Menschheit zu wandeln, er fühlte sich zur Schiller- und Shakespeare-Nachfolge berufen, ja zur Überbietung des Unüberbietbaren, was freilich schon wie-

derum teuflisch klingt, und es stand ihm sogar, ein damals beliebtes Thema, die Schaffung einer deutschen Nationaltragödie vor Augen. An alledem aber ist er gescheitert. Denn während sein Talent, sobald es sich komödiantisch gibt, auch wirklich zur Einmaligkeit des Ausdrucks gelangt, tritt dort, wo es sich, in der That unglückseligerweise, des Edlen annimmt, des im klassischen Sinne Guten, Wahren und Schönen, für gewöhnlich ein flüchtiger Leerlauf ein, das Pathos verpufft, und die Bildung wird unversehens zum Bildungsschwall. Es ist, als rächte sich der Teufel, weil er nicht auftreten darf. Bis auf wenige, meist parodistische Szenen (darunter die köstliche Prusias-Szene im „Hannibal“) sind die Tragödien dramatische Fehlgeburten, es sind glänzende Abnormitäten. In „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“ dagegen, hier, wo der Teufel im Mittelpunkt steht, vor Lüsternheit strogend und sich schwer überlegend, was ihn fanatischer reizt, das Unzüchtige oder das Verstoffene, das sich mit Kindern Beschäftigende oder das Kinder Verhütende, herrscht sofort Leben und Kraft, es wird „Schnaps mit Zucker“ gereicht, wie der Dorfschullehrer das *utile cum dulci* übersetzt, und es wird schließlich aus dem Teufelszynismus ein Spaß, der geradewegs in die Volksposse weist, über Goethes Mephisto zurück bis zum dummen, geprellten und heidnischen Teufel des deutschen Märchens.

Welch eine seltsame Konstellation! Welch ein verheerter, zutiefst romantischer Schicksalsakt! Man könnte geradezu, allein um der Ehrenrettung des Teuflischen willen, von einer verpaßten Gelegenheit sprechen, die, frei-

lich auch nur zum Teil, erst durch Wedekind wieder gutgemacht wurde. Der Einblick jedoch, der hierbei gewährt wird, ist auch ein Lebensblick, er eröffnet eine Tragikomödie voll Aufopferung und Verführung, er zeigt — für diejenigen, denen es nicht an Mut fehlt, zumindest — eine Möglichkeit deutscher Groteskform an, die beachtenswert ist. Grabbes Leben aber spielt dabei mit, als ob es ein Stück von ihm selber wäre, eben jenes, das er zu schreiben verabsäumt hat — eine „Kesselposse“, um nochmals mit Schelmuffsky zu reden. Nicht zuletzt darin aber besteht auch der Hauptreiz der Briefe.

## II.

### Der Hoffnungsteufel

„Ich halte die Briefe überhaupt für den Stellvertreter der Konversation“, hat Grabbe einmal an Immermann geschrieben, „darum sehen die meinigen oft so wie Kraut und Rüben aus, als ich selbst im Gespräch bin“. Und an seinen Berliner Freund Gustorff schreibt er: „Wenn ich etwas durcheinander schmiere, so nimm das nicht übel, weil ich, wie Du weißt, den Brief für den besten halte, welcher dem gewöhnlichen Umgangsgespräche, dessen Weitläufigkeiten vermeidend, am nächsten kommt.“ Ja, Fräulein Klostermeier gegenüber, seiner Ersatz-Brant und späteren Frau, die selber eine Schönstilisierte war, macht er sich rundweg Luft, indem er erklärt: „Freiligrath ist wirklich ein guter Junge. Phrasen macht er aber auch und schreibt seine Briefe erst in Konzept . . .“

Von einem Briefwechsel im üblichen Sinne, dem ein mehr oder weniger persönlich und allgemein bedingter Austausch zugrunde läge, kann also nicht gut die Rede sein, jedoch auch nicht eigentlich von Konversation. Das liegt nicht daran, daß es Grabbe an Bildung und Mittheilbarkeit gefehlt — sein Sinn fürs Historische wurde gerühmt, seine Geselligkeit oft begossen — es ergibt sich vielmehr aus dem Nebenumstand, daß gerade im Brief, wenn nicht ein Kraut- und Rübensalat, so doch ein anderer, echt grabbischer Zug, das Rhapsodisch-Monologische, die Selbstherrlichkeit der Einladung und Berauschung, am besten gedeiht. Wo sonst böte sich derart Gelegenheit, sich ein wenig als „Cappermenter“ zu gebärden, wie Grabbe sich einmal ausgedrückt hat, und wo sonst, wenn nicht im Brief, vertrüge sich die Welt, wie sie in Wirklichkeit ist, so reibungslos wieder mit jener, wie sie der Einbildungskraft sich darstellt. Der Brieffschreiber ist die Welt in Person, sein Direktor, sein Schauspieler, sein Publikum, ja selbst noch sein Beichtiger und sein Friseur, er deutet sein Schicksal auf seine Weise, er erniedrigt sich oder hebt sich hervor, er spricht sich frei oder klagt sich an, und er blickt aufs Papier oder in die Welt wie Teufels Großmutter in Grabbes Hölle: durch ein gefärbtes, geistig bebrilltes und persönlich zurechtgerücktes Bewußtsein. Und dies um so mehr, je tiefer er dazu verdammt ist, vor Eltern und Freunden, vor Gönnern und sonstigen Standespersonen eine Welt von Hoffnungen aufrecht zu erhalten, dauernd um Bewährungsfrist nachzusuchen und dauernd den Einsturz dieser seiner Hoffnungen theils zu verschleiern, theils zu überbrücken wie Grabbe.

Schon in den Detmolder Briefen an seine Eltern, rechten Schüler- und Knabenbriefen, wird dieser Sachverhalt ungemein deutlich. „Ich habe einen heftigsten Wunsch“, schreibt der junge Grabbe an seinen Vater, „Wunsch sage ich? — die heftigste Begierde, die größte Leidenschaft nach einem Buche. Aber ach, alle meine Wünsche scheitern, meine Ruhe ist dahin auf lange, lange Zeit, es ist — es ist —“, worauf insgesamt noch neun Gedankenstriche folgen, „zu teuer“. Um den Eltern seine Bücherleidenschaft aber trotzdem verständlich zu machen, denn sie sind sehr beschränkten Sinnes, und man muß ihnen alles zurechtshustern, bedient er sich einer Art Geständnisdramatik, die äußerst effektiv ist. Nicht allein, daß er die Gründe darlegt, weshalb er in letzter Zeit so von Unrast befallen und niedergeschlagen sei, ist doch sein Wunsch so groß, daß er ihm fast unterliegt, er stellt auch der Maßlosigkeit seiner Begierde einen elterlicherseits gewiß sehr geschätzten, lobenswerten moralischen Faktor entgegen: er leistet Verzicht. „Kein neu Kleid“ will er haben — er wird es natürlich trotzdem erhalten. Er will seinen Eltern das Alter versüßen — dazu wird er leider niemals imstande sein. „Ich will keine Butter mehr essen“, ruft er schließlich aus, „Kaffee wenig trinken“ — dafür wird er sich später durch in ganz Detmold berüchtigte Rum- und Gloria-Tees schadlos halten. Mit der gleichen Methode, der es an Naivität, jedoch auch an Bauernschlauheit nicht fehlt, sucht er ihnen auch einen Hahnspeare abzugewinnen, nur mit dem Unterschied diesmal, daß er ihn sich längst verdient zu haben glaubt, indem er seinem Vater zehn Reichstaler an Schulbüchern erspart

hat, und zwar 2 Reichstaler für einen Atlas, 1 Reichstaler für eine alte Geographie, 24 Groschen für Cicero de legibus und 12 für desselben senectute. „Frag nach, ob's nicht so ist“, fügt er, das väterliche Mißtrauen gleichfalls berechnend und krampfhaft nach neuen geflunkerten Bücherposten suchend, schnell ein. Auf diese Weise rechnete er den Preis für den Shakespeare zusammen, nachdem er ihn zum Buch der Welt erhoben hatte, fast wichtiger als die Bibel, zum Buch der Könige und des Volks, ja zu einem heiligen Buch, wovon einige behaupten, daß es ein Gott geschrieben habe, und andererseits auch zu einer Art Lehrbuch, zu einer Art praktischen Anleitungsfaden, wie man Tragödien herstellt, mit denen man ein Honorar von Tausenden verdienen könne. „Das kannst Du nur durch Schriftstellerei“, sagt er zu seinem Vater. Zum Schluß jedoch wird ihm wohl selber vor seinen Verheißungen hange, denn es taucht, herausgehoben in Form einer Nachschrift, plötzlich eine seltsam beschwörende, späterhin dem Sinne nach oft wiederholte, seine ganze Abseitigkeit tief offenbarende Formel auf: „Zeig ja diesen Brief niemand, niemand!“

Als Grabbe mit neunzehn Jahren, 1820, als Student der Rechtswissenschaften nach Leipzig ging, wohl ausgestattet von seinen Eltern, mit Unterhosen, die er nicht anziehen wollte, und mehreren Nachtmützen versehen, mit Stiefeln, die zwar bald kaputt sind, aber mit Hosen, die halten wie Eisen — Grabbes blaue Hosen sind bald so berühmt wie seine Exzentrik und seine Laterne —, herrschte in Detmold nichtsdestoweniger eine beträchtliche, teils auch besorgniserregende Spannung. Allenthalben erkundigt man

sich. Jeder, der in Leipzig gewesen ist, rühmt es. Es ist noch immer ein Klein-Paris, wo Hinrichtungen auf dem Markte stattfinden und Riesenvverkäufe im Trubel der Messe, wo Bankiersfrauen dreimal so viel vertun wie die Fürstin zur Lippe und der Lärm auf den Straßen so weltstädtisch ist, daß er eigentlich gar kein Lärm mehr ist, sondern eine Nervenmassage. Jedenfalls kann sich Hannover, was Lärm anbetrifft, mit Leipzig nicht messen, wie Detmold nicht mit Hannover. Das bestätigt sogar Grabbes Jugendfreund Petri, der für absolut glaubwürdig gilt. Aber wie dem auch sei! Während Grabbe voll pittoresker Neuigkeiten steckt und allein vom Leben in Leipzig begeistert und entflammt ist, blickt man von Detmold mit akademischen Augen dorthin. Man vergißt seine Huren zugunsten der alma mater, was Grabbe, der Teufel hol's, niemals getan hat, man sieht nur den Gipfel der Weisheit schimmern, hört, daß ihn Krischan in Angriff nimmt, teils rein juristisch, teils in Geheimmission, die ganz auf seinem Talent steht, und man wartet mit Neugier auf Nachrichten und Briefe. Die allgemeine Spannung steigert sich noch, als eines Tages bekannt wird, daß Krischan, man weiß nicht warum, das altbewährte Leipzig plötzlich verlassen und mit Berlin vertauscht hat. „Alles ist hier voller Verwunderung, daß Du jetzt in Berlin bist und jedermann zerbricht sich den Kopf: Warum?“ schreibt Vater Grabbe. „Um Dich bekümmert sich alles. Ich weiß nicht weshalb . . .“

Diese allseits bekundete Bekümmernis und Neugier hatte ihren Grund nicht zuletzt wohl darin, daß in Detmold, und zwar weniger über sein Studium als über

seinen Aufstieg als Schriftsteller, die tollsten Gerüchte in Umlauf waren. Dabei tat sich besonders ein Schneider, Schneider Hans mit Namen, hervor, indem er eines Tages zu Grabbes gelaufen kam und sie beglückwünschte. „Ich frage wozu?“ berichtet Vater Grabbe. „Die Antwort war: Deinetwegen, denn ihm hätte ein Seminarist erzählt, daß Du so glücklich wärest, Du hättest eine Komödie gemacht, die wohl nach Schillers Stil entworfen wäre, diese hättest Du etwas umändern müssen, und sie wäre dann so gut ausgefallen, daß Dir der russische Kaiser dafür 3000 fl. zum Geschenk gemacht hätte, und Du wärest Theaterdichter in Berlin geworden.“ Vater Grabbe fügt noch hinzu: „Ich bin darüber von mehreren gefragt.“ Aber wenn auch Krischan angesichts solcher Schelmuffsky-Gerüchte bemerkt, daß in Detmold viele Lügen zu kursieren scheinen, so kargt doch auch er, obwohl keineswegs in der Gunst des russischen Kaisers noch im Besitze märchenhafter Florinen, nicht mit entsprechenden Wundernachrichten und Prophezeiungen.

Sein Ruhm — von seinem Wissen ist nicht mehr die Rede — verbreitet sich stündlich. In seinem Hause in der Friedrichstraße, drei Treppen hoch bei Kiemermeister Kramer, wimmelt es von Grafen — „heute ist der Geburtstag des Königs“, schmettert er dazwischen —, vor allem aber wird er in vierzehn Tagen mit einem Lustspiel fertig, von dem die meisten noch mehr erwarten als von seiner Tragödie. „Mutter trink Kaffee!“ ruft er, seine unverwüßliche Laune bekräftigend, nach Detmold hinüber, denn er hat seine Eltern trotz aller Grafen und sonstigen Bewunderer durchaus nicht vergessen. Vielmehr

schaltet er, wo es nur irgend angeht, wie schon in den Knabenbriefen, stets ein moralisches Zwischenglied ein. Mag man sich auch um ihn reißen, mag auch ein Schriftsteller erklären, daß er ein Mensch sei, den man erst nach Jahrhunderten verstehen würde, ja mag selbst, allerdings auf ein flehentliches Hilfesuch, wovon er den Eltern nichts schreibt, sogar der berühmte Herr Tieck aus Dresden sich melden — „darum werde ich aber nicht hochmütig“, meint Grabbe, „denn ich kenne meine Schwächen nur zu gut“.

Es ist freilich seltsam und auf Grund seiner Briefe vollkommen unerfindlich, warum er sich auch in Berlin, obwohl anscheinend aufgenommen in die Gesellschaft — der Schriftsteller Uechtritz befindet sich darunter, Uechtritz mit den „ausgetrockneten Haaren“, den er später als Preusias karikiert —, warum er sich, wie gesagt, auch in Berlin, wo man der „Pomade“ oder der Erkenntnis von der „Nihilität jeder Anstrengung“ huldigt, nicht wirklich durchzusetzen und dauernd zu halten vermag. Keines seiner Werke erscheint in der Öffentlichkeit. Statt dessen erschreckt er die Eltern, die schon die Vossische Zeitung halten und ihm raten, sein Werk dem König von Preußen zu widmen; mit der schlechtthin grotesken, alle Logik umwerfenden Nachricht, daß er als Schauspieler und Regisseur nach Dresden ginge, ans königlich-sächsische Theater. Nun ist Vater Grabbe zwar der Ansicht, daß es gleichgültig sei, auf welchem Gebiet er sein Auskommen suche, sofern dieses Auskommen ihm nur gewährt wird, er fragt aber trotzdem aus Vorsicht zurück, was denn Regie eigentlich sei. „Die Regie im Theater“, er-

klärt Krischan sofort, „ist derjenige Teil des Theaterdirektionsamtes, welcher die Beurteilung und Aufsicht der zu gebenden Stücke, die Bildung der jungen Schauspieler usw. unter sich hat“, demnach dasselbe, was Vater Grabbe im Zuchthaus tut, wo gleichfalls Direktion und Aufsicht geführt werden muß. Ein Pferdefuß allerdings blickt auch hierbei wieder hervor, denn Krischan, der sich selbst widerspricht wie ein Genie, fährt im gleichen Atemzug fort, es käme noch sehr darauf an, ob er wirklich in einen solchen Posten eintrete. In Wirklichkeit war das bereits unmöglich, und zwar nicht so sehr deshalb, weil in Dresden, wie Grabbe behauptete, jeder zehnte Mann einen Buckel habe oder wenigstens schrecklich schiefe Beine, sondern weil er, wie ein anderer berichtet, bei seinem ersten Vorleseversuch bei Tieck aufs glanzvollste durchgefallen war. Nichtsdestoweniger erklärte er den Eltern, fürs erste in Dresden bleiben zu wollen.

Diese sonderbaren Löcher in seiner Briefwelt, diese fortwährend hochgezogenen Hoffnungskulissen, hinter denen sich wieder eine Hoffnung aufbaut, sind es denn auch, die allmählich bei Detmoldern wie Berlinern, denn auch die Berliner blicken nach Dresden in Erwartung seines Auftretens als Othello oder Lear, ein von Zweifeln bewegtes, sich bedenklich wiederholendes Kopfschütteln verursachen. Gewiß, der alte Kanzleirat Rosen in Detmold beruhigte Vater Grabbe, indem er einen Brief seines Sohnes vorwies mit dem unantastbaren Schlusssatz: „glaub, Vater Tieck hat väterlich für Grabbe gesorgt“, ja ein Regierungsrat erklärte ihm sogar, der Krischan stünde sich jetzt so gut — ja wie gut wohl? — wie ein

Regierungsrat, so daß es auf keinen Fall unnütz war, ihm für eine endgültige Neuansiedlung einen dunkelblauen Frack, schwarze lange Hosen und eine schwarze Weste nebst vier Pistolen zugesandt zu haben. Verkehrt er denn nicht mit dem Fürsten von Bückeburg in einer Gesellschaft, so daß er nicht einmal mehr stud. jur. betitelt werden will? Und tritt er denn nicht bald, so fragen die Berliner, hervor? „Kommt tempus, kommt Grabbe“, so lautete seine Devise. Gewiß, klingt nicht auch sie noch vortrefflich?

In Unbetracht der sich ständig vergrößernden Luftlöcher und Hinhaltungen aber hat sein Freund Köchy schließlich nicht unrecht, wenn er zurückschreibt: „Ihre Lage ist mir leider bis jetzt nur ein Rätsel, ich weiß nicht, was Sie in Dresden festhält, und also noch weniger, gegen welche Vortheile“ — also schon wieder ein Luftloch! — „Sie Ihren gegenwärtigen Aufenthalt vertauschen möchten. Daß Sie nicht zur Bühne gehen“ — wie? — „ebenso wenig schreiben und herausgeben“ — was? — „verwickelt mich noch tiefer in Vermutungen. Da Sie aber absichtlich schweigen, so frage ich nicht nach Ihrem Geheimnis.“ Es ist aber auch kein Wunder, daß sich inzwischen in Detmold, wo man weniger diskret ist, ungeachtet aller Beschwichtigungsversuche eine Spannung herausgebildet hat, fast zum Zerreißen. Alles ist voller Erwartung, alles voller Neugier auf Krishans durch drei Jahre immer kunstvoller aufgepäimtes Geheimnis. „Du schreibst, Du hättest schon ein drittes Stück fertig. Wo sind die beiden ersten?“ fragt Vater Grabbe, indem er sich eines Tones bedient, der in Unbetracht seiner Gutartigkeit geradezu inquisitorisch klingt. „Und in drei

Wochen willst Du noch ein viertes fertig haben?" ruft er ironisch. Aber wozu diese müßigen Fragen! Dieses Mal schreibt er dem Krischan, was er schon immer gesagt hat, nämlich daß zur Befriedigung der Detmolder wie zur Stillung eines herzlichen elterlichen Verlangens auf die Dauer kein anderes Mittel hilft als die wirkliche, wahre, die unumstößliche und unbestreitbare Herausgabe seiner Werke. „Du mußt mit Deinen Sachen zum Vorschein kommen“, sagt Vater Grabbe.

Es war gegen Ende August 1823, aber „es schmerzt mir vor Freude“, wie der Berliner in Grabbes „Napoleon“ sagt, als wirklich ein unumstößliches Ergebnis zum Vorschein kam: eine hagere, schäbig gekleidete Gestalt, ein bleiches, von Sorge und Leidenschaft zerstörtes Gesicht, zwei Augen von tiefer Bläue, geisterhaft weit, aber ein schlaffer, verdrossener Mund, in der Tat Grabbe selbst, Krischan. Er war, wie ein glänzender, übrigens bewußt konzipierter Brief an Tieck es beschreibt, durch zwei Papierböden hindurch aufs Pflaster geflogen. Nachts um elf Uhr schleicht er sich verstohlen in Detmold ein, und seitdem befindet er sich, in Zwiesprache mit seinem Schicksal, vom Teufel um die Hoffnung betrogen und wieder stud. jur., auf seinem Zimmer.

### III.

#### Der Ruhmesteufel

„O Grabbe, deine blauen Hosen!“ hatte Freund Gustorff einst ausgerufen. „Wenn ich bedenke, wie du die Hände in ihren Taschen à la Gloster die Mauer-

straße herunterkamst, dann und wann wie ein alter  
 Hexenmeister um den Brunnen zweimal herumgehend,  
 wenn ich das Bündel Spießler von deinen Haaren her-  
 vorlange, wie schleunig 97 Poeten und Litteratoren ge-  
 spießt sein werden, reflektierend“ — und er hätte hinzu-  
 fügen können improvisierend, „so rufe ich 'n mal Ch. D.  
 Grabbe! n' mal Ch. D. Grabbe! fünfzehnmahl für 'n  
 mal Grabbe.“ So hatte man ihn in Berlin gesehen, als  
 Hexenmeister und Komödiantischen Henker, als Schmet-  
 terer und Zertrümmerer, als Anti-Christian, der sich die  
 Haare ausriß, um alles, was Geltung, Anerkennung  
 und Einfluß besaß, zu erdolchen, und als bürgerlich un-  
 mögliches, jede Unschuld entjungferndes und schließlich  
 sich selbst aufspießendes Originalgenie. Leben und Phan-  
 tasieren oder vielmehr phantastisch leben — er selber sagt  
 „wüßt und gemein“ —, das hatte ihm eins gegolten. Das  
 hatte ihn auch von dem damals gleichfalls über die Linden  
 schlendernden Heine unterschieden, mit dem er sich denn  
 auch bald überwarf wie später mit jedem. Denn während  
 Heines im Grunde bedachtsam-berechnende (Gustorff meint  
 ungefällig-selbstgefällige) Natur mit Hilfe der Ironie  
 sich jeder tieferen als einer stimmungsbedingten Verpflich-  
 tung entzieht, gibt sich Grabbes verschwenderisch-explosive,  
 schonungslos gegen sich selbst eingestellte und schon deshalb  
 typisch deutsche Exzentrik niemals zufrieden, sondern  
 steht auf Vor- und Wachtposten gegen die Lebens-  
 mächte. Dauernd gefährdet und dauernd sich selbst über-  
 bietend, irrt er einem Phantom nach, dem R u h m, und  
 wenn er nunmehr, von allen guten Geistern verlassen,  
 auch schrieb, Ruhm und Ehre seien Sterne, derenthalbten

er nicht einmal aufblicke, so wünschte er doch nichts sehnlicher, als daß ihm die Welt, gleichgültig auf welche Weise, entgegentäme.

In den Detmolder Jahren nach seiner Heimkehr, während des verzweifeltsten Versuchs, sich durch nachgeholtte Gramina „unter jeder Art und Bedingung“ eine Stellung zu schaffen, was ihm auch leidlich gelang, wird diese Umkehrung in seiner Sinnesart oder vielmehr in seiner Methodik ungemein deutlich. Da ihn die Hoffnung enttäuscht hat, verschreibt er sich nunmehr einer nicht minder grandios konzipierten Gleichgültigkeit und Verachtung, jenen Jünglingen Balzacs gleich, die sich für die Niedrigkeit ihrer Lage durch den Hochmut ihrer Betrachtungsweise entschädigen. Jetzt sind, dieser selbst auferlegten Rolle und Maske zufolge, seine Dramen nur noch seine Erzeugungen, seine Poesie-Produkte, seine Siebensachen, seine Pasteten und Tierchen, und im gleichen Maße der Selbstdegradierung, die niemandem mehr imponiert als ihm selbst, spricht er von seiner Person als von einem miserablen Schlucker, einem Un-Sentimentalen und Nie-Liebenden, einem Geschäftsmann und Wigbold, ja als von einem zerrütteten Teufel. „Der Mensch ist in facto nichts“, schreibt er aus Wollust und Grausamkeit gegen sich selbst, „er ist nur Erinnerung oder Hoffnung, was man Gegenwart nennt, ist ein häßliches Ding, und kaum kann man es bemerken.“ Wenn dies aber der Fall ist, wenn der Mensch, wie gesagt, nichts ist und die Gegenwart nur ein Zwischenprodukt und eine Fiktion, so bedarf es auch keines weiteren Schrittes, um die verschiedenen Schimmer, worin man ihn einst in Berlin gesehen, in

einen einzigen, geisterhaft-gespensartigen Detmolder Zuchthauschimmer zusammenschmelzen und sich in einer Art Todesromantik als „dritte Person“ zu behandeln und wiederzuerkennen, das heißt als lebenden Leichnam und Leichenchristian. Kalt, mit einer Bewußtheit und Willensanspannung, die nicht ohne Großartigkeit ein Leichentuch übers Gewesene wirft, schreibt Grabbe an seinen Freund Kettembeil: „Meine Seele ist tot, was jetzt noch unter meinem Namen auf der Erde sich hinschleift, ist ein Grabstein, an welchem Tag für Tag weiter an der Grabchrift gehauen wird; Dein Brief kommt auch darauf. Und bei all dem, Kettembeil, sind Wir im Benehmen noch immer ganz der Alte; ja Wir hoffen zwar nicht, aber erwarten doch ruhig, ob nicht die geistige Harmonie einmal bei Uns möglich werden könne. Wir ertragen gnädigst Uns (den Mr. Christian) selbst.“

Es war jener Kettembeil, ein Freund aus der Leipzig-Berliner Zeit und inzwischen Verleger in Frankfurt am Main, der Grabbe veranlaßte, drei Jahre nach seiner Heimkehr und sieben Jahre nach seinem Auszug ein zweites Mal Hoffnung zu schöpfen, indem er ihm den Druck seiner Werke anbot. Es war ein tief aufwühlendes Ereignis für Grabbe, das größte seines Lebens, und es schien dazu angetan, ihm Detmold, wo er sich wie ein „Fisch im Morast“ vorkam, weil hier die Literatur nur vom Hörensagen bekannt war und „jeder Gebildete als ein verschlechterter Mastochse“ galt, trotzdem wieder erträglich zu machen. Seine ganze Detmolder Zeit, ein Zeitraum von sieben Jahren, steht denn auch ganz in Kettembeils Zeichen, nachdem ein großangelegter, wie ein

Lebensabriß und Schlachtbericht klingender Brief die neue Beziehung eröffnet hatte.

Von allen seinen Briefen sind diese Wendepunkt-Briefe, wie schon der Heimkehrer-Brief an Tiedt es bezeugt, die lesenswertesten und gehaltvollsten. Hier ist er wirklich er selbst. Alle seine Geister vereinigen sich hier, und mit einem schon grotesk zu nennenden testamentarischen Scharfsinn gipfeln sie in der Fähigkeit, das Leben als Lebensschauspiel und den Menschen als den seine Rolle beherrschenden, meditierenden und reflektierenden Komödianten zu begreifen. Er gerät in eine Lust der Selbstdarstellung und des Fabulierens, die es bedauerlich erscheinen läßt, daß er niemals zur künstlerischen Ausgestaltung dieser seiner Gabe gelangt ist. Was ist er nicht alles! Aus wieviel Hieroglyphen blickt sein Gesicht nicht hervor! Er ist Grabbe von vorn wie von hinten, nämlich auch Ebbarg, er ist in Unbetracht des Leichenchristian eine seltsame Formel: sepulchrum + b, das ist Grab-be. Er ist der Bär brumm brumm oder Dein rat einmal, er ist nicht der Klügste, aber auch hier mit tieferer Bedeutung der Schiefe. „Parallelen berühren sich“, meint er, „aber die schiefen Linien stoßen in einem Winkel zusammen, je schief, je spitzer, und diesen spitzen Winkel wollen wir den Leuten in die Augen bohren.“

Doch das sind spätere Fragen. Im Augenblick empfiehlt er Freund Kettenteil, Folgendes zur Kenntnis zu nehmen: „Gwr. Wohlgeboren“ — dazu erhebt er den Freund — „Gwr. Wohlgeboren wissen aus jahrelanger Beobachtung, daß der gerupfte Hahn, die lippische Krabbe, welche nur dann ihre Krebscheren hat, wenn sie vom

Schneider dergleichen leiht, nicht zu jener Tierklasse gehört, welche auch noch nach dem Verlauf des ersten Fuchsemesters die Kollegia besucht, sondern daß sie höchstens aus Neugier einmal vorspricht. Zuerst war es daher schwer, die nötigen testimonia zu erhalten. Aber die Berliner Freunde verschafften sie mir umsonst. Sodann wurde mir, der ich in Jahren nicht an das jus (bei dem sachkundigen Römer auch Brüche bedeutend) gedacht hatte, terminus zum Examen binnen 4 Wochen angesetzt, und es ist die hiesige Prüfung eines Juristen nicht leicht. Was geschah? Zu vieler Leute Erstaunen erhielt ich weder den Durchfall noch fiel ich selbst durch — ich bestand. Fuimus Troes, ich ward Advokat. Meine Praxis vermehrte sich bald, mein juristischer (denk Dir!) Ruf wuchs, ich machte alle wilden Zeiten vergessen, selbst die ersten Personen des Landes beehrten mich mit ihrem Zutrauen, ja, ohne daß ich irgend angetragen hatte“ — es geschah aber durch Herrn Klostermeier, seinen Gönner —, „übertrug mir, dem Menschen, der hier im Lande keine bedeutende Konnexion besitzt, die Regierung die Geschäfte des Militärauditeurs, also die Gerichtsbarkeit über 1200 Soldaten (die aber natürlich sich nicht alle stets in aktivem Dienst befinden). Den Titel Auditeur habe ich aber noch nicht, da der alte kränkliche Auditeur noch lebt. Nenne mich daher nur simpel: Advokat. Lieber zu wenig als zu viel.“

Es schien also in der That die Voraussetzung für einen günstigen Neuaufbau innerhalb des bürgerlichen Rahmens gegeben zu sein, der Abstand zu seinen Werken war groß, die Notwendigkeit des Berufes ein heilsamer

Zwang, „Bizarrierie, zuweilen Witz, ein wenig Zunge, mancherlei Wissenschaftlichkeit, erträgliche Kenntnis der Literatur und Kritik“ waren ihm, wie er bemerkt, nicht fremd — „auch kann ich arbeiten“, fügt er mit Recht hinzu —, da zeigte sich indessen, entschleierte durch Ketttembeils Verlagsangebot, daß diese ungemein wohltemperierte Haltung, dieser Zustand im „Fischkasten“, diese kühl abwägende, Bilanzen ziehende Einsicht nichts anderes war und gewesen sein kann als eine bewußte Idee von ihm selbst, eine Zwangsjacke seiner Natur, die sofort in Fegen davonflog, als Grabbe wieder Morgenluft witterte. „Wie! tausend Teufel! Ich speie in die sogenannte Poesie! Ich halte das Herz für eine in das unrechte Loch gelaufene Billardkugel! Ich bin, wenn ich eitel bin, eher auf alles andere eitel als auf meine früheren Poesie-Produkte, — ich fühle, sie jetzt weit überflügeln zu können, aber, bei meinem Mephisto, sollte ich mich irren, oder haben meine Dir überschickten Dramen nicht mehr Kern, Feuer pp. als die Gesellen der sämtlichen heurigen Dramatiker?“ so heißt es schon vier Wochen später. Und nun, „mon dieu, ich hätte gern noch einmal die Welt zum Narren“, bricht seine Haupt- und Ruhmbegierde erst richtig los. Sie äußert sich um so bedenklicher, als sie, mit einer Lärm, Aufsehen und Effekt erstrebenden Absicht in Szene gesetzt, einestheils alle vernarbten, jedoch nur scheinbar verheilten Wunden wieder aufreißt, andernteils aber jedermann zeigt, daß Grabbe, wie in der Kunst die Harmonie, so im Leben den Erfolg, und sei es auch nur die Aussicht darauf, nicht verträgt. Jedenfalls ist es seltsam zu sehen, wie ihn sein Drang ins Große

und allgemein Wirkungsvolle, seine Kuppelung von „Don Juan und Faust“, sein Wettlauf mit dem Zeitgeschehen im „Napoleon“, nur um so tiefer verstrickt und von der wirklichen Basis seines Talentcs abdrängt. „Zäh und Kühn“, behauptet er zwar, sei sein Wahlspruch, im Grunde aber lautet er eher: „ich will“, wobei sich bezeichnenderweise sein Hoffnungsteufel — ein Akt, den der Teufel ja liebt — in eine Art Projektmacher verwandelt.

Eine Aufstellung darüber fördert eine wahrhaft neurasthenische Bilanz zutage! Er will eine Komödie darüber machen, wie er in Berlin ins Theater ging, um sich zu verlieben, und immer aufpaßte, ob's bald kommen würde; zweitens will er ein Stück schreiben, das so süß sein soll, daß man es entweder beim Kaffee lesen oder als Zucker hineinwerfen kann; drittens will er die Witwe Pütschel, es ist jene mit der blauen Perücke, verherrlichen und ihr viertens den Doktor Hennings konfrontieren; fünftens, in Erinnerung an seine Jugend, wo er einen begnadigten, siebzugjährigen Mörder an einem wollenen Faden durchs Zuchthaus geleitet hatte, will er seine Lebensbeschreibung in einem Roman exponieren und sie dem Papste weihen; — statt jedoch diese mehr oder weniger geistvollen, hochwohlloblichen, durchaus seinem Talent entsprechenden Vorsätze in die Tat umzusetzen, will er siebtens plötzlich Politiker werden, nachdem er sechstens seinen Freund erneut seines Vertrauens versichert hat, eines Vertrauens, das leider schon brüchig wurde; achtens will er ein Buch über die Gefahr, die uns von Rußland droht, schreiben, neuntens eine „Giftpflanze“ edieren, das Erbschaftsrecht, zehntens eine Kritik der früheren und

jetzigen sowie eine Andeutung der noch zu erwartenden Revolutionen verzapfen, elftens will er gar Berechnungen und Hypothesen aufstellen, wann und wie die Welt untergehen, und zwölftens, in der Tat allen Ernstes, praktische Winke austheilen, wie dies zu verhindern sein wird. Von diesen einer satirischen Großmutter würdigen Absichten abgesehen, will er außerdem sämtliche Götter von Goethe bis Shakespeare, von Tieck bis zu Uechtritz herab endgültig zertrümmern und statt ihrer durch fortgesetzte, von Kettenteil in die verschiedensten Kanäle geleitete Selbstrezensionen den „literarischen Ochsen und Hammeln“ ein Grabbeporträt suggerieren, in dem Lob und Tadel vorzüglich gemischt und er als der Satan der deutschen Dramatik, ruhmreich für alle Zeiten dasteht. „Daß ich sehr gäre, sehr schlimm jetzt bin, weiß ich auch“, schreibt er am 20. Oktober 1831 an den unzufrieden herumnörgelnden Kettenteil. „Ich habe 5 Seelen im Kopfe.“ Es ist aber nachgerade typisch an ihm und ein Schulbeispiel für jede Art Selbstverblendung, daß ihm die richtige Einsicht nichts nützt, sondern im Gegenteil nur dazu dient, sich trotzdem vorwärtszustößen, einem Trugbild zuliebe, das ebenso teuflisch wie großartig ist. „Ich weiß aber auch, daß ich nur nicht selbst einzustürzen brauche“, bemerkt er treffend, ohne zu bemerken, daß er längst eingestürzt ist, „um in den Tagen der Ruhe alle die Schätze, Schlacken und Felsen zu sehen, die ich ausgeworfen habe, und sie zu benutzen.“

Besser als mancher literarische Freund erkannten denn auch die einst so hoffnungswilligen Detmolder, daß Grabbe, den sie mehr in seiner Eigenschaft als Auditeur

denn als Dichter vor Augen hatten und über dessen Geschäfts- und Vereidigungsverfahren sie sich manche parodistische Anekdote erzählten, auf phantastisch-romantische Weise beides zu vereinigen suchte: **R u h m u n d R u i n**. Wenn nicht Ruhm durch Erfolg, dann Ruin durch Ruin, das schien seine Gegenwart zu bedeuten. In der Briefwelt freilich nahm es sich großartig aus, wenn geschrieben stand: „Im Ernst, Folgen eines zerschmetterten Arms, Gift, Biß eines tollen Hundes, der hoffentlich nicht schaden wird, weil Tollheit auf Tollheit wenig wirken kann, Blutspeien und Geschäftsdrang lassen mich nicht mehr und besser schreiben als hier geschehen“, oder wenn der Befund und der Rat seines Arztes, des Hofrats Piderit, lautete, zwei Karrieren zu ergreifen, die ganz anders wären als die bisherigen: „entweder zu heiraten oder den Feldzug mitzumachen“. In der Nüchternheit der Detmolder Alltagswelt aber war es oft peinlich und lächerlich zu sehen, wie einer, der von Blutspeien und Geschäftsdrang in einem Atemzug schwärmte, sich kaum auf den Beinen zu halten vermochte und, offen gesagt, weder Manns genug zum Heiraten noch zum Militärdienst war. Daß der Teufel ihn ritt, das erstere trotzdem zu tun, und also auch noch der Weibsteufel auftrat, erhob seinen Ruhm ins Traurig-Groteske und veranlaßte ihn schließlich, nicht zuletzt des in Detmold herrschenden Gaudis wegen, zur Aufgabe seiner Stellung und am 4. Oktober 1834, zwei Jahre vor seinem Tod, zum abermaligen Auszug aus Detmold. „Ich habe zwar Ruhm“, schreibt er in seinem Abschiedsgesuch, trotzdem bittet er möglichst um etwas Hilfe, denn das „Hierbleiben geht dermalen nicht.“

Der Ruhmesteufel, nun zugleich auch ein Kleinstadteufel, trieb ihn zur Flucht.

#### IV.

### Der Glendsteufel

Es ist immer ein schicksalhaftes Ereignis, wenn ein Mensch erst begreift, daß er im Leben nichts so sehr liebt wie sein Verhängnis. Das Gefühl, auf verlorenem Posten zu stehen und nicht mehr zurückzukönnen, gewinnt über ihn dann magische Kraft, es reinigt die Erkenntnis des Unvermeidbaren, schärft den Sinn fürs Wesentliche und Bestimmte und stößt alles Bürgerlich-Konventionelle oder Künstlich-Spekulative als eine noch im Diesseits befangene Last von sich ab. Die Exzentrik wandelt sich nicht ohne Wehmut in Lakonismus, in eine Geistesart, worin das Gesagte kurz, das Gemeinte ausgespart ist, und das Dasein spiegelt sich auf eine gleichsam herbstliche Weise ausgereift, mürbe und nackt nur noch im Licht seiner Ur- und Grundinstinkte. Das hat Grabbe sehr schön erkannt, als er einmal an Petri schrieb: „Mein Schiff mag, wie Du sagst, etwas hochgehen. Indes ist der Zuchtmeisterjunge durch zu viele Verhältnisse getrieben, als daß er nicht wissen sollte, wie leicht aus dem Hochgehenden etwas Schief- und Zugrundegehendes werden kann. Drum kannst Du sicher sein, daß ich Lippe und die Gartenscholle, wo mein Vater grub“ — er war inzwischen gestorben —, „nicht vergesse, ja viel höher schätze als manches andere. Gefühl fürs Vaterland ist bei wenigen so stark wie bei mir.“ Für Grabbe, dessen Leben sich wie eine epische

Tragikomödie in drei Büchern der Hoffnung und der Enttäuschung abspielte, und dem soeben bevorstand, die Fragwürdigkeit seiner letzten, auf Immermann gegründeten Hoffnung anzukosten, war diese klassisch-antike, zwischen Leben und Tod, Herkunft und Aufstieg, Elend und Ruhm sich bildende Gewißheit allmählich in Fleisch und Blut und ins Einmaleins der Erkenntnis übergegangen. Gewiß, er war deshalb nicht anders, weder unempfindlich noch seiner Triebnatur abtrünnig geworden, „das Schwagen vom so oft be- und verschriebenen Halleyschen Lumpenhunde von Kometen“, der ewig nicht erscheinen sollte, konnte ihn rechtschaffen rasend machen, jedoch einen klaren, privaten wie welthistorischen Sachverhalt wußte er wie ein Stratege zu schätzen, wie etwa, wenn er an Immermann schreibt: „Tief in Afrika, mitten auf dem Niger, sind jetzt die englischen Dampfboote. Welch ein unermessliches Ereignis! Mich freut, daß ich gleich dachte, so kommt's. Fast traut' ich der mir gestern vor Augen gekommenen Nachricht nicht, aber England und Shakespeare sind kühn und praktisch.“

Es ist dieser ausgeprägte Sinn fürs Gemäße, ja für Rang, Titel, Umstand und Beziehung, was seine Briefe der letzten zwei Jahre, im wesentlichen Briefe an Petri und Immermann, auszuzeichnen pflegt. Seine Unterschrift lautet jetzt nur noch: „gehorsamst Grabbe“. Den richtigen Takt zu treffen, ein Bestreben, das freilich oft diebisch mißriert, erscheint ihm jetzt von Belang, wie er denn auch über die Arbeit am „Hannibal“ bemerkt, gerade das, was am objektivsten scheine, sei oft das Subjektivste, falls man diese dummen Worte, die sich inein-

ander verwirren, einmal gebrauchen sollte. Ja, es gelingt ihm zuweilen ein Ausspruch, der trotz seiner Objektivität eine echte Grabbeske ist, so wenn er an Immermann schreibt: „Im Süden ist die Welt die Poesie, im Norden ist's der Mensch. Dort wird er von der Welt oder Natur überwunden, im Norden bekämpft und besiegt er sie“, oder wenn er bemerkt: „Im Leben ahnt man das Große und hat's nicht. Mich trösten die Sterne. Man hat sie auch nicht, so arg sie glänzen.“

Nun war freilich diese Wendung, wie meistens bei Grabbe, durch eine zweifach bedeutsame Lehre bedingt, und zwar erstens durch sein Mißgeschick in Liebe und Ehe, und zweitens durch den endgültigen, zwar lang schon vorauszu sehenden, aber doch gerade in diesem Augenblick sehr peinlichen Bruch mit Kettembeil, der immer „dies und das“, bald hier etwas geändert, bald dort etwas niedergedrückt haben wollte und schließlich bei Grabbes Auftauchen in Frankfurt überhaupt nicht zu sprechen war. So war ihm also, da die Wirklichkeit ihn im Stich ließ, nichts übrig geblieben, als abermals eine Art Glauben, den Glauben an eine Hilfe von oben, an Gönnerschaft und glücklichen Zufall, in Anspruch zu nehmen und, wie schon seinerzeit in Berlin, diesmal von Frankfurt aus ein Bittgesuch abzufassen. Seine Lage war schlechtthin trostlos gewesen. Körperlich ein Wrack, in Gang und Haltung zum Lachen, eine Karikatur, dazu durch seine Heirat mit Lucie Klostermeier wie in die Hölle versetzt und so auch über die Ferne einem Weibsteufel verbunden, bei dem alles „auf Bedingungen“ hinauslief, einer „Denkgläubigen“ gleich, die ziemlich alles glaubt,

was sie denkt, und alles, was man ihr bewilligt, wie ein kleiner Napoleon als erobertes Terrain zu benutzen versteht, hatte er auf seiner Stube oder im Wirtshaus gehockt, bis sein Hilferuf schließlich von Immermann, dem Herrn Oberlandesgerichtsrat und Intendanten des Düsseldorfer Mustertheaters, erhört worden war. „Ich habe Vertrauen zu Ihnen und hoffe auf Sie“, hatte Grabbe geschrieben.

„Ich glaube nämlich, ich und eine alte Mutter sind verloren, wenn Sie mir nicht zu helfen suchen. Zwar habe ich seit 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Jahren eine ziemlich reiche Frau, jedoch“, wie seine stehende Formel lautet, „so interessant, daß ich sie nur aus der Ferne, jetzt von hier aus, bewundern kann . . .“ Indessen, so zahm er sich auch dem Stil eines Bittgesuchs anzupassen versuchte, übermannte ihn plötzlich die Wut, die ihn ausrufen ließ: „von dem Vermögen nehm' ich dem Weibe nichts, obgleich es mir mitgehört, dazu bin ich zu stolz, habe vielmehr mein Eingebrahtes der Dame größtenteils auch gelassen“. Diese Dame war so interessant, daß er, wie er hätte nachweisen können, in früherenzetteln und Notizen an sie, wo er sie noch „Sie allzu Gute“ genannt, nicht einmal den rechten Stil zu treffen gewußt hatte, was etwa folgendermaßen aussah: „ich kann beweisen, Sie oft haben besuchen zu wollen, aber eben durch meinen Mißmut zurückgeschreckt zu sein“, und daß er, wie jetzt an Immermann berichtet, „ihretwegen Advokatur, Auditeurgeschäft (mit Beibehaltung des Ranges und Titels, um in Gesellschaft doch etwas zu sein) und eine Zeitlang auch Literatur“ aufgegeben hatte. „Helfen Sie also mir, und könnten Sie mir auch

nur ein Stübchen schaffen und etwa (was Ihnen nicht schwer fallen kann) juristische oder nichtjuristische Abschreibereien gegen ein Billiges. Auch hätte ich etwas für einen Buchhändler, wovon so recht noch niemand weiß: mein „Hannibal“ ist fast vollendet. Wenn Sie mir zu so einem auch hülfsen, hätte ich wohl was Winterkost für meine unglückliche Mutter beizu.“

Auf dieser sachlichen Behelfs- und Glendsgrundlage, mit Stübchen und Abschreibereien, mit Briefen an Petri und diktatorischen Warnungen an seine Frau — „sonst bin ich in 24 Stunden da und zeige Dir den Mann“ — kam denn auch in dem nach Immermanns Worten „aristokratischen Düsseldorf“ eine Regelung zustande, nicht ohne Anteilnahme durch Immermanns Freundin, die Gräfin von Ahlefeldt, die später sehr treffend von Grabbe gesagt hat: „Er war wie ein Kind, so gut, so unartig, so lenksam, aber auch so schmutzig.“ Es war ein Versuch, der zunächst auch gelang. Grabbe selbst stellt beiden das Zeugnis aus, daß sie ihr Bestes für ihn getan, daß sie ihn gut und zuvorkommend, ehrenvoll und sorgsam behandelten, die Gräfin, indem sie ihn, sicherlich nicht ohne Selbstüberwindung, zu ihren ästhetischen Zirkeln hinzuzog, Immermann, indem er sich seiner wie einer in Düsseldorf eingeschmuggelten Konterbande annahm. „Ich bin hier wieder in vornehmen Zirkeln“, schreibt Grabbe nach Detmold wie einst aus Dresden. Allerdings seien diese Zirkel so vornehm, daß er seinerseits gleichfalls vornehm sein müsse und deshalb nichts fordern dürfe. Trotzdem ist er schon zwei Tage später in der angenehmen Lage, seiner Mutter den ersten, wenn auch sauer verdienten

Doppellouisdor schicken und sich seinem Freund Petri mit dem Bemerken, daß es ihm gut ginge, als *votre très-affectionné et très-humble serviteur*“ empfehlen zu können. „Immermann hat mich in der Tat vom Tode gerettet“, schreibt er an Wolfgang Menzel, dem gleichfalls ein Bittgesuch zugegangen war. Aber Immermann hatte noch mehr getan, es war ihm tatsächlich nichts mehr geheim. Als Reichthiger und juristischer Berater kannte er die Briefe von Grabbes Frau, „ihre geizatmen- den Schmierereien“, wie Grabbe sie nennt. Als künstlerischer Ratgeber sorgte er dafür, daß Grabbe den Vers aufgab und den „Hannibal“ in Prosa, ja in eine Art dramatische Bilderbiographie umschmolz, sehr zu dessen Vorteil; als wirtschaftlicher Vormund kümmerte er sich um Grabbes Miets- und Wohnverhältnisse, und als Menschen-, Gewissens- und Seelenfreund ließ er ihn sogar ein Gelübde ablegen, das Gelübde, des Morgens nur Bier zu trinken statt Rum und des Abends nur ein mäßiges Glas Punsch. „Mein Gelübde halt ich. Es wird mir nicht schwer“, versicherte Grabbe denn auch.

Es gibt Grabbe-Verehrer und selbstgerechte Literaturhistoriker, die Immermann einen Vorwurf daraus machen, daß sich sein Verhältnis zu Grabbe im Rahmen einer kühlen Wohltäter- und Gönnerschaft hielt, ja im Rahmen eines Auftraggebers, der sich nicht scheute, nicht nur Grabbes Werke nicht aufzuführen, sondern ihn gleichsam als Propagandisten und kontrollierten Tageskritiker seines Mustertheaters auszuwerten. Der eigentlich störende, auch diese Beziehung verschärfende und sie schließlich zerreißende Faktor lag jedoch in dem tieferen Umstand, daß

Grabbe, längst vom Tode gezeichnet und sein Verhängnis vor Augen, auf die Dauer sein Glend nur noch ertrug, indem er sich dem Glendsteufel verschrieb und mit letztem Genuß, „mit Haut und Haaren“, wie Immermann sagt, darin wühlte. In Brieffezzen an den Buchhändler Schreiner, den Immermann ihm verschafft hatte, kommt das in oft tierischer Weise zum Ausdruck. Er wollte sich nicht mehr beherrschen, und er konnte es nicht; in diesem Sinn war es auch gemeint, wenn er der Gräfin von Ahlefeldt schrieb: „Immermann vermutet's immer schlimm und meint, der Wein oder Spirituosa täten's. Nein, mein böses spirituosum ist mein eigener Geist.“ So geriet er in Streitsucht und Zanf, ja in Meinungsverschiedenheiten mit Immermann. „Verschiedene Naturen!“ Dieser Ausruf Grabbes bewahrheitete sich. Es dürfte zudem nicht unberechtigt sein, daß sich Immermann gereizt und herabgesetzt fühlte. Hatte er nicht schon in Leipzig und Berlin zu den Aufgespießten gezählt? Und war er für Grabbes Glendsteufel nicht schon deshalb ein Dorn im Auge, weil er von Natur harmonisch, bürgerlich in Amt und Würden und auch noch sein Wohltäter war? Es ist außerdem noch eine tief romantische Frage, ob für eine große Natur in Trümmern, wie Grabbe von Immermann genannt worden ist, es nicht schlechtthin zur Zwangsidee wird, allem Aufrechtgehenden und Unangefochtenen, wenn nicht Kampf anzusagen, so doch etwas am Zeuge zu flicken und ihm als Geist oder Schreckgespenst zu erscheinen. Dazu war Grabbe durchaus imstande, denn er krümmte sich gern, und er biß auch gern zu. „Mein Körper ist mir ziemlich etwas Fremdes,

er hat seine eigenen Interessen, was man oft an den unwillkürlichsten Bewegungen einer Fußzehe bemerken kann“, gestand er einmal. Wer aber sagt, daß bei solch leichenhafter, nun wirklich eines Leichenchristians würdiger Empfindung nicht die ganze Welt zum Fremdkörper wird, der nur tüchtig gereizt werden muß, damit er aus seiner Starrheit erwacht und wenigstens die Fußzehen bewegt? Fußzehe aber wollte Immermann keineswegs sein, noch ein Objekt für Grabbes ruinöse Gespenstergelüste.

Aber wie dem auch sei! Am 29. April 1836 erhielt Freund Petri einen wie ein Donner Schlag wirkenden Brief, unfrankiert, jedoch unzweideutig von Grabbe, worin dieser seine Heimkehr ankündigte. „Demnach kann ich nicht anders“, stand hier zu lesen, „als das Urtheil über mein hartes Los (in welchem ich denn doch immer noch meine Mutter unterstützte) Dir und der Welt zu überlassen, und es darauf wagen, nach Detmold zurückzukehren, was immer besser ist als ein wohlfeiler Sturz in den Rhein, wofür ich mich noch zu tener halte.“ Gleich zu Anfang in seinem Hause sich totärgern wollte er allerdings nicht, und so hat er Petri, ein kleines Logis zu mieten, was auch geschah. Er wohnte im Gasthof, in der „Stadt Frankfurt“. Erst zwei Monate nach seiner Rückkehr nahm er die Festung und nicht ohne briefliche Vorbereitung. „Frau!“ hieß es da. „Übermorgen früh, Schlag neun Uhr, zieh' ich in mein Haus.“ Klingt es nicht wie ein Schlachtbefehl? „Übermorgen früh halb neun Uhr hat Sophie bei mir zu erscheinen, oder sie ist übermorgen mittag 12 Uhr außer Diensten.“ Der Weib-

teufel sträubte sich indessen, er wollte nicht kapitulieren, und so jagte der elende Grabbe einen zweiten Brief los, dessen Nachschrift lautete: „Dies schick' ich Dir offen. Der Überbringer hat Befehl, es Dir zu Füßen zu legen, wenn Du es nicht annimmst.“ In den Hauptzeilen aber und zur Verschärfung seiner kriegerischen Vorankündigung gab er bekannt, daß er nunmehr nicht übermorgen, sondern morgen schon einziehen werde. „Dein Grabbe, Auditeur“, so amtlich und korrekt unterschrieb er diesmal.

Und so zog Ende Juli der Glendsteufel beim Weibsteufel ein. Sie zwickten sich beide noch mehrere Wochen, der Glendsteufel, indem er im Bett lag, Bierflaschen neben dem Nachtopf, der Weibsteufel, indem er voll Hohn über diese Art Mann im Hause herumsprang. Was Grabbe in den letzten Wochen am meisten beschäftigte, war die Eulenspiegelei der aus tiefstem Ernste entsprungene deutschen Weltironie, und was ihm persönlich verwunderlich schien, war die Art, wie der Tod mit ihm umsprang. Am 12. September 1836 war es soweit. Der Teufel fuhr aus ihm heraus und enteilte zur Hölle, seine Leiche aber wurde zum Friedhof geschafft, wo ihr der Weibsteufel einen Kranz aufsetzte.

## V.

### Nachtrag in Form einer Teufelsapothekse

Das allgemeine Urtheil ist schnell zur Hand. In Grabbes Fall war es lange verzerrt wie die Frage seines Teufels, sobald etwas Edles und Rührendes eintritt. So hat Guszlow ihn unter die Götter erhoben, der ehrbare

Professor und Aesthetiker Friedrich Theodor Vischer dagegen ihn „Schnapslump“ getauft, so hat ein Herr Gundolf, weil er nicht in sein System passen wollte, es für unter seiner Würde erachtet, ihn ernst zu nehmen, ein Herr namens Schneider dagegen diesen Fehler so prompt wieder gutgemacht, daß er in den anderen Fehler verfiel, Grabbes künstlerisch-heroische Pseudogefinnung für ein Beispiel wirklicher Größe zu halten. Aber lassen wir das!

Hundert Jahre sind inzwischen vergangen, seit Grabbe starb. „Horch, horch! Das sind die Fußstritte des Schicksals!“ Aber daß seine Dramen Tragödien wären, ist leider ein Fehlschluß, es sind, wie gesagt, dramatische Mißgeburten, mit glänzenden Drecksprigern durchsetzt. Nur der Geist seines Teufelslustspiels, ein satirischer Geist, ist noch lebendig. Sicher aber ist, daß Grabbe sich jetzt in der Hölle befindet, in vornehmsten Kreisen, wo es ihm gut geht. Er verkehrt hier nicht nur mit Martinus Borrehaus, einem Prediger aus dem 16. Jahrhundert, der den Versuch unternahm, die Anzahl der in der Welt vorhandenen Teufel auf 2 Trillionen, 665 Billionen, 866 Millionen, 746 Tausend, 664 zu berechnen, und nicht nur mit dem Frankfurter Buchhändler Feyerabend, der auf einer Herbstmesse im gleichen Jahrhundert etwa 1220 Teufelsbücher abgesetzt hat, worunter sich 232 Ehetempel, 203 Spielteufel, 131 Weizteufel und andere befanden, nein, er verkehrt auch mit Schillers Marquis Posca, dem Verführer der Jugend durch Schönrednerei, oder mit Wallenstein, den er bekanntlich zum Rektor ernannt hat. Er trifft sich auch, wenn dieser zu Besuch da ist, mit dem

Engel Novalis und befreundet sich mit ihm, weil Novalis so einsichtig war, das Leben als „eine sich selbst vernichtende Illusion“ zu bewundern. In der Hauptsache aber wird es wohl so sein, daß Grabbe sich mächtig ins Fäustchen lacht, sobald er erfährt, daß wieder einmal ein Kleinbürgerssohn, durch Talent verführt und vom Leben begeistert, sich mit großen, genialischen Hoffnungen trägt, ihnen zuliebe seine Heimat verläßt, das ruhmreiche Glend genießt und erst, wenngleich zertrümmert, so doch unbefiegter denn je, vom Teufel wieder zurückgeschleppt wird.

Flammen in der Brust empfinden  
und dabei nicht Hilfe schrei'n,  
heißt die Ruten größer binden  
und sein eigener Henker sein.

Das war es, was hundert Jahre vor ihm jener andere unselige Christian, sein Leidensgenosse Günther, gesungen hatte, und das ist es auch und wird es auch sein, was hundert Jahre nachher noch sangbar ist.

Frank Wedekinds romantisches Erbteil

## I.

### Der Fluch der Lächerlichkeit

In einer um 1900 erschienenen, seinerzeit viel beachteten Literaturgeschichte, die die Werke des 19. Jahrhunderts mittels des Prinzips wechselseitiger Aufhellung erklärt, unternimmt der Verfasser, als er beim Fatalsten, bei seinen Zeitgenossen, angelangt ist, auch noch ein Weiteres: er staffiert sie gleichsam panoptikumsgerecht aus und bringt so durch das Außere ihrer Erscheinung die Eigenart ihrer Werke zur Aufhellung. So spricht er von einem Lyriker als von dem strammen Kleinen Ostpreußen mit dem Schnurrbart und dem Pincenez, womit wohl auch die Art seiner Lyrik gekennzeichnet sein soll, und einen handfesten Theaterschriftsteller von Weltruf versetzt er, wie billig, an die Riviera. Dort, wo die Gile eigentlich eine klimatische Unmöglichkeit wäre, läßt er ihn dann in weißem Flanellanzug, mit Schlapphut und ange-dunkeltem Bart durch die Drangenalleen stürzen. Nun behaupten freilich Bekannte, der Gang dieses Herrn sei eher gemächlich gewesen als stürzend, doch den Verfasser rührt das wenig. Er beharrt auf seiner Fiktion, und er folgert daraus für dessen Werke, daß sie flackernd und unausgereift seien — was stimmt —, genau wie sein Gang — was also schon nicht stimmt.

Man möchte fast bedauern, daß Wedekinds Figur, wenngleich bezeichnenderweise, in diesem Panoptikum fehlt,

denn was hätte sich mit ihr durch Aufhellung nicht alles anstellen lassen. Gehört doch Wedekind wie kaum einer in die Reihe jener Phantasten, die weniger dem Schoß der Schöpfung entspringen als vielmehr, so scheint es, dem Schoß ihrer Werke, und bietet er doch ein Prachtbeispiel für die Doppelgängerschaft seiner selbst. Kein Dualist, sondern ein Doppel-Ich, jederzeit er selbst, doch jederzeit auch der Schauspieler dessen, was zu sein er vorgab, war er noch als Privatperson sozusagen sein Werk.

Es sei daher erlaubt, ihn trotzdem ein wenig vom Auseren her, und wie er auf ewig Gestalt sein wird, zu charakterisieren.

Es gab eine Zeit, da war er der Mann mit den sieben Bärten, eine Kreuzung von Mephisto und Bock, wie sein Marquis von Keith eine Kreuzung von Philosoph und Pferdedieb ist; wie dieser kleidete er sich gern in ausgesucht gesellschaftliche, doch nicht geckenhafte Eleganz, ein Versuch, der lediglich beeinträchtigt wurde durch die Unfähigkeit seiner Hände. Er hatte die groben roten Hände eines Clowns. Als ein Boy in Paris ihn darauf aufmerksam machte mit der Bemerkung, er sei aus zwei Menschen gemacht, schenkte Wedekind ihm dafür zwei Franken. Furore dagegen machte sein chapeau claque, den er trug, als käme er aus einem Zirkus, und nicht zuletzt auch sein Schlips, der ein lottriges Querschleifchen war, wie es seit dreißig Jahren kein Mensch mehr trug. Er spielte den Weltmann und Satanisten. Andererseits aber, hinter der Maske, glich er auch jenem von ihm parodierten Ernst Scholz, dem Gegenspieler Keiths, der — das schreibt Wedekind von sich selbst — vor lauter Be-

griffen, Ideen, Ansichten, Prinzipien und so weiter keinen Augenblick zur Besinnung kommt, nirgends die nötige Unbefangtheit findet und die schönsten Gelegenheiten, sein Glück zu machen, verpaßt. So bewegte er sich im Leben wie auf der Bühne, und was er sich einmal eingeredet hatte, konnte ihm nicht wieder ausgedeutet werden. Fügt man hinzu, daß er ein Bohème- und Nachtmensch war, daß er trotz eines künstlichen Gebisses entgegen dem Stil seiner Zeit ein hochdramatisches, einstudiert rollendes Zungen-R sprach, und bedenkt man, daß er peinlichst bestrebt war, die Sitten der Gesellschaft wie deren Gepflogenheiten zu achten, ja sie geradezu chevaleresk, als Rollenfach gleichsam, vorzuegerzieren, so wäre sein Bild schon annähernd vollendet.

Es zeigt sich indessen, insbesondere beim Blick auf die Wirkung seiner Werke, daß sich Wedekinds Originalität nicht im Auftreten erschöpfte, daß sie vielmehr der Ausdruck eines weit tiefer bewegten Fluidums war, eines romantisch verhegten, wenn man will, jedenfalls eines komödiantischen Urtriebs, der seine Kräfte zum Teil sogar gegen ihn selbst ausspielte.

Wie verhielt es sich denn mit dieser Wirkung? Man erinnert sich vielleicht dieses sonderbaren Falls. Dem Erstaunen, das er hervorrief, folgte das Mißverständnis auf dem Fuß, der Bewunderung der offene Skandal, und so sah er sich bald vor die unangenehme Tatsache gestellt, daß ihn niemand recht ernst nehmen wollte. Man sah ein Unikum in ihm, und was ihn verfolgte, war nichts Geringeres als der von ihm so ungemein gefürchtete Fluch der Lächerlichkeit. Wenn man aber von Wedekinds

Person bisher den Eindruck gewonnen haben mochte, er verfehle, wie jener Julius in Schlegels „Lucinde“, auf eine scharfsinnige Art im einzelnen immer das Rechte, weil er gar keinen Sinn für das Unbedeutende hatte, ja weil er das Leben so erst nahm wie einer seiner Bekannten das Regelschieben, so verkehrte sich angesichts seiner Werke wie des durch diese geweckten Echos eben dieser Eindruck ins Gegenteil, denn nicht mehr Wedekind verfehlte hier das Rechte, sondern die Öffentlichkeit. Schallte es doch aus dem Wald, aus Publikum und Kritik ganz anders wider, als je hineingerufen wurde! Es war wie verhext, und es war märchenhaft. Was Wedekind mit dem tiefsten Ernst heiliger Überzeugung ausspricht, das erscheint dort als Lästerung; was als unverwüßliche Lebenslust dasteht, gilt dort als Sünde; das im Grunde des Herzens echt Komödiantische, das vor Entsetzen Stumme, das allenfalls in die Mimik, in die Maske, ins Grinsen Verscheuchte, dort, von den Besserwissern der Zeit, wird es des Trevels bezichtigt, der Unzucht, der Fluchwürdigkeit, und als Trumpf zu alledem, ein Schauspiel für Götter, steht ein verkehrtes Zeichen vor Tragik und Komik. Die Komik erstirbt am Grausen, die Tragik am Gelächter.

Dieser hochbedeutsame, auch des Bürgertums Zwitterverhältnis zu Tragik und Komik tief berührende Sachverhalt wird köstlich erhellt an einer Anekdote, die ein Berliner Maler berichtet: „Eines Tages passierte mir 'ne merkwürdige Geschichte“, so beginnt der Bericht. „Es klingelt draußen, und ein Herr läßt sich melden.“ Es war natürlich Frank Wedekind. Sein Gesicht war verziert mit sieben Bärten oder auch verunziert. „Hier ein

Bart und da ein Bart, und an der rechten Seite einer und an der linken Seite einer — und am Kinn auch noch 'n Zwickel“, so sieht ihn der Maler. In wohlgefügten, höflichen Worten, das Zungen-R nicht vergessend, bat Wedekind um die Erlaubnis, denn darum sei er hergeschickt worden, an einem der nächsten Abende vor geladenen Gästen sein Drama „Erdegeist“ vorlesen zu dürfen. Diese Vorlesung kam auch zustande. „Und was soll ich Ihnen sagen“, fährt der Augenzeuge fort, „bei den ernstesten Stellen — Sie wissen, am Ende jeden Aktes ist einer tot — mußten wir fürchterlich lachen. Wir rutschten bald alle von den Sesseln und lagen vor Lachen auf dem Boden.“ Nichtsdestoweniger hat Wedekind in seiner übertragischen Art sein Schauspiel zu Ende gelesen, es war sein Berliner Debüt, es war wieder ein Durchfall.

„Man hofft und hofft und hofft von einem Durchfall zum andern, von einem Scheinerfolg zum andern“, schreibt Wedekind sieben Jahre später, und noch immer mit Recht, an einen Bekannten.

Gelächter also war es, womit man Wedekinds Leichname begrub, und der Glanz von Durchfällen ist es, der seinen Ruhm begründet. Dabei muß man jenen, die diesen Begräbnissen oft mit Feuer beigewohnt haben, Gerechtigkeit widerfahren lassen, erkannten sie doch durchaus, daß eine Potenz am Werk war, nur wußten sie nichts damit anzufangen, noch weniger mit ihrem eigenen Eindruck. Doch daß hier das Tragische vorerst komisch wirken mußte und das Komische beinahe tragisch, tragisch auch für den Dichter, und dies hauptsächlich deshalb, weil hier gegen den Modestil einer glut- und schwunglosen,

trocken pessimistischen, wirklichkeitsgrauen Zeit, jener literarisch naturalistischen, der man huldigte, das Pathos der Tragikomödie heraufkam, Buffonerie und ein Höllenzynismus wie aus Mozarts „Don Giovanni“, das ahnte wohl mancher. Wedekind selber schickte sich schließlich darein, den Fluch der Lächerlichkeit zu ertragen. Es war seine Ehre und sein Kometschweif.

Damit schien Wedekinds Sendung erfüllt. Literarisch inzwischen längst anerkannt, auch hier und da gespielt, von Freunden gestützt, hätte jeder andere in seiner Haut sich zufriedengegeben, er hätte gedichtet, hätte sein Werk, wenn es not tat, durch mancherlei persönlichen Schritt gefördert, hätte wohl auch die Trommel gerührt, doch eines hätte er kaum getan, eben nicht das, was Wedekind tat. Das Mißverständnis nämlich, das ihn verfolgte, schien zwar besänftigt und neutralisiert, doch leider nur im rein Literarischen, — wie aber verhielt es sich mit dem Darstellungsstil, wie mit der Schauspielerschaft? Man spielte auch hier gegen den Strich und verfehlte das Rechte. Was vor allem fehlte, waren Eignung und Sinn für den schlechtthin dramatischen Raum. Seine Stücke, wie Wedekind klagt, werden hingerichtet, Uraufführungen sind Hinrichtungen; die Schauspielerschaft spielt auf „Wirklichkeit“, aber nicht hochdramatisch, sie spielt auf Konversation, nicht aber auf Pathos, denn Pathos war ihr verhaßt.

Unter diesem Dilemma, diesem phantastischen Querstand, der ihn schachmatt setzt, reißt schließlich jener Entschluß heran, der romantisch in höchstem Grad ist und der Wedekinds Doppelgängerschaft seiner selbst auch in dieser

Sphäre aufs herrlichste bestätigt. Wedekind entschließt sich, Wedekind zu spielen! Das ist kein Schauspieler hier, der zugleich auch ein Autor ist wie etwa Nestroy, es ist auch nicht mehr jener Cornelius Mine-Haha, als der Wedekind einst in Zürich als Absenrezitator aufgetreten, geschweige jener Heinrich Kammerer, als der Wedekind gelegentlich in Leipzig in zeitgenössischen Stücken wie auch in seinem „Erdgeist“ mitgewirkt, — nein, hier lockt ihn ein Phänomen. Als hätten die Geister, die er geschaffen, ihn zu sich herübergeholt, und als gälte es ungeachtet der „Prügel“, die ihm die Presse erteilt, das Schicksal zu zwingen, ja den romantischen Zwiespalt von Darstellung und Sein, von Selbstenblößung und Selbsterfüllung, als gälte es, die zwei Menschen in ihm vor aller Welt zusammenzuschmelzen, so steht er auf der Bühne. Er tut es keineswegs virtuos, er bietet im Grunde nicht Schauspielkunst. Wie sollte er auch! Ihm geht es um mehr. Linkisch unheimlich, vor Leidenschaft starr, wirklich er selbst, doch zugleich auch der andere, der, den er darstellt, gleicht er am ehesten dem „Zwergriesen“ aus „Hidalla“, — ein Narr, ein Gezeichneter, ein dummer August, der von der Schönheit träumt.

„Wenn ein Mensch von meiner Willenskraft, die sich durch kein Mißgeschick hat brechen lassen, sein ganzes Sinnen und Trachten auf einen Voratz konzentriert, dann gibt es nur zwei Möglichkeiten: er erreicht sein Ziel, oder er verliert den Verstand.“ — Scholz, im „Marquis von Keith“, von dem diese Äußerung stammt, verliert ihn, er verliert ihn vollkommen und dankt ab. Wedekind hingegen erreichte sein Ziel. Doch blickt man

auf das letzte anderthalb Jahrzehnt seines so wunderlichen, erfolglos-erfolgreichen Lebens, so dämmt auch hier eine ewig das Menschenrätsel bewegende Frage auf. Es ist die Frage nach Opfer und Preis, die Frage, ob ihm dieser sein Willensakt, die Bannung der Fluchwürdigkeit und des unangebrachten Gelächters, nicht mehr an Schöpferkraft abberlangt hat, als der Dichter in ihm vertrat.

## II.

### Die Gatanischen

Was nun war es, wodurch Wedekinds Welt so diametral von der damals modern geglaubten sich unterschied, und wie beschaffen, möchte man wissen, waren die Kräfte, die ihn trugen, die Quellen, die ihn speisten, und die Unterweltsregionen, um nicht Regionen der Mütter zu sagen, in die er hinab- und aus denen er mit so seltsam grotesker Beute wieder emporgetaucht war?

Befolgt man den Fingerzeig, den er hier und da gibt, teils in Tagebuchnotizen, teils in Gestalt eines Mottos — ganz abgesehen davon, daß von Mutters Seite her Bühnenblut in seinen Adern rollte —, so erkennt man als für seine geistigen und künstlerischen Grundlagen ausschlaggebend zwei Elemente: Wedekind hatte ein Verhältnis zu den M ä c h t e n , und er war und konnte gar nichts anderes sein als ein Verfechter, ein Liebhaber und Opfer der G a t a n i s c h e n . „Die Elemente dirigieren — und keine Tölpelhaftigkeit begehen!“ so lautete eine Zeitlang sein Wahlspruch. Es geht daraus hervor, was eben sein Schauspiel ausmacht, nämlich daß Wedekinds

Natur voller Spannungen steckt, daß er sich selbst in Händen einer Gewalt weiß, die es zu behandeln gilt, und daß es dabei gewisser geistiger und strategischer Mittel bedarf. Geistesgegenwart ist das mindeste, was hierbei verlangt wird, und zwar eine Gegenwart auch des Geistes, ja eine Mobilisierung des Geistes. Man muß das Wort von Grund auf verstehen, also ganz aus der Situation und aus dem Instinkt, um erfassen zu können, welcher großartigen Aspekt es aufruft, und man erlebt dann schon hier, daß Wedekind in einer nicht eben häufigen Form wirklich Geist hat.

Was nun zunächst die M ä c h t e angeht, so ist in den Versen aus dem „Wallenstein“, die dem „Erdgeist“ bekanntlich vorangestellt sind, unzweideutig davon die Rede, — als von den falschen, die unter Lage, Schiller sagt: schlimmgeartet, hausen, denen es den Edelstein, das allgeschätzte Gold abzugewinnen gilt, und die aber nur durch Opfer, ja durch Aufopferung und Verfemung geneigt zu machen sind. Wer lebte denn je, der sich unbefleckt und rein aus ihrem Dienst zurückgezogen hätte? So fragt Schiller. Während nun aber, seiner Stellung entsprechend, Schillers Verhältnis zu den Mächten ein klassisches ist, ein gleichsam mahnend oder erkenntnis-kritisch passives, ganz Schicksalsahnung, worin sein hohes politisches Weltgefüge erzittert, hat Wedekinds echt romantischer Trieb diese Mächte gestaltet. Er holt sie unmittelbar herauf, ja er fördert sie aus dem Morast, und er schießt sie ins Spiel mit einer Leibhaftigkeit, mit solcher einer Daseinsdämonie und Kraft, daß allein schon von ihrer Gestalt ein Zauber ausgeht, ein Zauber auf

Gegenseitigkeit, der auf Spannung abzielt und die jeweils sich wie in Angeln drehenden Situationen mit Sprengkraft füllt. Denken mit geladenem Revolver vor der Stirn, das stärkt den Selbsterhaltungstrieb, meint Wedekind kaustisch; mit dem Wesen der Mächte aber, den Kopf in der Schlinge oder im Rachen des Raubtiers, ist es ein Gleiches.

Dabei tritt als besonderes Merkmal hervor, mit welcher Kälte doch Wedekind, bei Tageslicht gleichsam, dem Tanz dieser Mächte und ihrer Herrlichkeit zusieht, ohne sie anders zu werten als existentiell. Als sagte er von ihnen, was Radidja von sich in „Zensur“ sagt: „Ich habe mich nicht geschaffen“, überläßt er die Mächte dem offenen Dasein, das heißt untereinander sich selbst, indem sie sich gegenseitig betören, oder der Geistesgegenwart des Einzelnen, der ihre Magie als Bedrohung im Blut spürt. Seine künstlerische Fähigkeit aber ist zugespitzt einzig auf die fast eckige Profilierung der Szenen, und sein höchster Wunsch ist, sie so zu bewegen, bis plötzlich die Mächte da stehen in ihrer Nacktheit. Diese Nacktheit ist von hochgradig spezifischem Reiz. Im Fleisch wie in der Erkenntnis, im Geschlechtstrieb wie in der Sehnsucht, in der Existenzangst wie im vollendeten Tod, diesem oft stummen, mimisch verwandelten Vorwurf, überall waltet der Glanz dieser Nacktheit. Es ist, wie man sieht, reine Dämonie, Dämonie durch Diesseitsromantik, könnte man es nennen, und das Leben wird dabei nicht eigentlich verfemt, nicht erniedrigt oder prostituiert — wie sollte es auch, steht es doch jenseits der Scham! — sondern es wird gebändigt und verherrlicht oder vernichtet und ver-

flucht. Außer in der Erotik, deren Fluch nach Wedekind die Zote ist — wobei zu beachten ist, daß er die Zote nie liebte —, sind Flüche bei ihm an der Tagesordnung: so der Fluch der Lächerlichkeit („Musik“), der Fluch der Unnatürlichkeit (im Vorwort zur „Büchse der Pandora“), der Fluch des Verkanntseins (im „König Nicolo“), der Fluch des höllischen Triebes (im „Totentanz“), der Fluch der Aufopferung (Molly im „Marquis von Keith“, die Geschwitz in „Erdegeist“ und „Büchse der Pandora“), der Fluch des Ruhmes, der die Motten ans Licht lockt (im „Kammersänger“) und schließlich der Fluch des Doppelgängers.

Von gleicher Art ist auch Wedekinds Lebensbegriff. In seiner Nacktheit ist er elementar. Das Leben bedarf der Entladung, und der Mensch in dieser Entladungszone reagiert exzentrisch. Auf der Achse zwischen Zentrum und Peripherie ermittelt er seinen Standort und Wert. Wedekind hat, in Erinnerung an des Marquis von Keith Feuerwerkslaune, das Leben zwar nur eine Rutschbahn genannt, ein Ausspruch, der freilich nicht schwerer wiegen will als eine Rakete, in Wirklichkeit wäre er befugt gewesen, des Lebens Sinnbild im Teufelrad zu sehen, klammert sich doch bei ihm alle Welt wie ans glatte Parkett einer blind durch Glück und Verhängnis rotierenden Scheibe.

Es läßt sich leicht denken, daß bei diesem Standort, dem Standort eines rückwärts gegen die Wand manövrierenden Löwenbändigers, bei dieser im Grunde negativ heroischen Isolation, auch der Geist, der auf Gegenspiel sinnt, ein ganz besonderes, verschärftes Gepräge erhält,

und daß hier die Geistesgegenwart auch ihre eigene reflexiv-dialektische Kühnheit verlangt.

Es ist Friedrich Schlegel, dessen bereits Erwähnung geschah und dessen reichhaltige Improvisationen gerade in Wedekinds Fall noch manches zur Aufhellung beitragen werden, ein Romantiker also ist es, der den Anspruch getan hat, der Mensch sei von Natur eine ernsthafte Bestie, es empfehle sich daher, ihr zu Leibe zu gehen, und das beste Mittel hierfür — nun kommt eine toll romantische Kühnheit — seien die Zweideutigkeiten. Schon dieser Ratschlag, scheint es, ist zweideutig genug, die Gefahr, ihn mißzuverstehen, geradezu verlockend, wenn nicht erwünscht, ein Blick auf Wedekinds Geist und seine Methode der Bestienbehandlung bestätigt indessen, wie stichhaltig dieser Ratschlag doch ist. Die Gegenkräfte nämlich gegen die Bestie, das sind die *C a t a n i s k e n*; es sind die Zweideutigkeiten des Geistes. Schon in Wedekinds Gestalt, man entsinnt sich, wimmelte es von Zweideutigkeiten, denn wie hätte er sonst je bewundert werden können, indem man ihn verlachte, daselbe aber gilt in erhöhtem Maße vom Geist seines Werks. Seine so einmalig originelle, so hochgradig verzwickte Gleichstellung von Revolver und Scharfsinn, von Reitpeitsche und Artistik, von Dual und Zynismus, von Körperschönheit und Verheerung, dies sein Doppelgesicht, sein Spiel mit den Mächten, wie anders sonst sollte es vertretbar sein? Bei Schlegel sind jene *Catanischen* noch wesentlich Allegorien, er nennt sie sehr treffend allegorische Komödianten, und er schildert sie als eine Reinkultur von Amorine und Faun. Durch die Liebe,

der sie huldigen, voller Neigung zur Ironie, zur List und zum Scherz, durch die Begehrlichkeit, von der sie nicht frei sind, voller Drang ins Geschlecht, grinsend täppisch, boshaft und ganz Genuß, tummeln sie sich vor der Riesengestalt eines schwerarbeitenden, gefesselten Prometheus. Im Vergleich zu diesem sind sie die freieren Geister. Was sie auszeichnet, ist ihr Wissen, daß zur Geburt der vollendeten Schönheit eine gewisse ästhetische Bosheit Voraussetzung ist, und was sie verrät, ist neben ihrer Originalität ihre verblüffende Ähnlichkeit mit der Frage des Teufels. Während Prometheus, der Schwerarbeiter und Menschenverfertiger, gezeißelt von einigen ungeheueren Gesellen, an seiner Kette zerrt, das Sinnbild männlicher Leistungsethik, die schlecht hin ernsthafte Bestie, spottet es rings von lauter Teufeleien, von Widerhaken der Erkenntnis, von Liebespfeilen und Bocksgelüsten. Es ist, wie gesagt, ein allegorisches Bild, das Schlegel entwirft, doch schwerlich wird Wedekind bessere Fürsprecher finden als diese Satanisten mit der Frage des Teufels. Denn Wedekind hat die Satanisten im Blut, es bedarf bei ihm keiner Allegorie, und er trägt sie zugleich auch, romantisch-alchimistisch, wie artistische Bazillen, in seiner Geistesart und seiner Kunst. Vom Teufel nicht zu reden, den er mehrfach beschwört und den er selbst noch in Weibsgestalt erblickt — „der Teufel!“ sagt der von fünf Revolvergeschüssen getroffene Doktor Schön angesichts der Geschwiz im „Erdgeist“ —, also selbst mit dem Teufel aus dem Spiel, der sich später als Agent ja doch wieder einschleicht, welch großartige Skala von Zweideutigkeiten, welch geistig romantisches Wechselspiel tut sich hier

auf! Und wie weit, in der That bis ins Mittelalter, reicht hier der Blick. Schon Wedekinds Person war sich selber unheimlich, lachhaft gespenstig, und nicht zu Unrecht fragte er sich in einem Gedicht: „Was es denn geschadet hätte, wenn mein Ich ein anderer wär?“ — worauf er nichts besseres zu erwidern hat, als daß dieser andere auch wieder er selber wäre. Noch viel zweideutiger aber sind jene Gefilde, wo der Geist von Natur aus stumm ist, wo er schweigt oder schillert, also die Gefilde des Wahns und des Todes, die Zerreißproben der Folter, die er gern „mittelalterlich“ nennt, und deren Faren- und Schmerzzustände der russischen Komik verwandt sind, etwa der Komik Gogols, der ja gleichfalls aus der Romantik kam. Ja, zweideutig noch im Urtheil ist das Glück, zweideutig das Verhängnis. Man höre doch, wie in „Frühlings Erwachen“ die Todesregion geschildert wird: so elend vergnüglich, so märchenhaft kopflos. Oder man trinke mit Schigolch einen Schnaps und lasse sich von seinen siebenundsiebzig Lenzen erzählen wie von seiner Vermutung, man könne ihn im Jenseits vergessen haben und er könne als steinalter Knirps vielleicht ewig leben. Und wem das noch nicht genügt, der fahre doch mit Ernst Scholz, dem ehemaligen Herrn von Trautenau, in die Heilanstalt und spiele dort mit ihm Billard, der werde doch wie jener verrückt, indem er zu Verstand kommt!

Genug aber nun der Zweideutigkeiten! Denn zugrunde liegt dieser Welt von Mächten und Catanischen, zugrunde, das sei nicht vergessen, liegt ihr das gefesselt gezeißelte, das an die Leistungskette gelegte Bewußtsein

jenes Promethens, der in Anbetracht der Satanisten mit Doktor Schöns Lulu-Experiment sympathisieren und schließlich wie dieser anrufen könnte: „Das freut sich des Lebens und läßt es andere verantworten!“

### III.

#### Lucinde und Lulu

Von Wedekinds beiden Standardwerken ist der um 1893 entstandene „Erdgeist“, mit Lulu als Zentralfigur, das in der Konstellation weibliche, während sieben Jahre später im „Marquis von Keith“, mit der Feenpalastgründung als Antrieb, das männliche Prinzip vorherrscht. Im „Erdgeist“ dreht sich alles um Lulu, sie ist die Gestalt, der jeder verfällt, und auch in bezug auf Wedekinds fernere Frauengestalten steht sie im Zentrum. Das Weibliche in der Potenz, nicht im klassischen Sinn das Ewig-Weibliche, sondern elementar, das absolut Weibliche, das Weibliche in seiner Nacktheit ist in Lulu verkörpert. Hierauf beruht ihr metaphysischer Rang wie ihre sinnliche Unverwüstlichkeit.

Bereits durch die Männer im „Erdgeist“, doch später auch außerhalb desselben, bei Publikum und Kritik, tauchte daher die anscheinend so einfache Frage auf, wer Lulu eigentlich sei, woher sie käme, und was sie, wenn nicht als Mensch, so als Kreatur, eigentlich bedeute. Das ist eine typische Sagen- und Märchenfrage. Bekanntlich waren auch unter der Schauspielerenschaft zu Wedekinds Zeit zumindest zwei Rollenauffassungen im Schwange, die eine, die in Lulu ein dekadentes Gesellschaftsprodukt sah, den

Vamp, die Kanaille, die Dirne, die andere, beispielsweise der Gysoldt gemäße, die mehr auf ein seltsam psychologisierendes, lauerndes Rätsel abzielte. So ist es, als wiederhole ein romantischer Akt von Zweideutigkeit sich auch hier.

Nun macht es Lulu ihren Verehrern nicht leicht, denn die Frage, wer sie eigentlich sei, geschweige die Frage nach Vater und Mutter, kümmert sie nicht im geringsten, und für jene, die dennoch das Fragen nicht lassen, bequemt sie sich höchstens, nicht ohne Naivität, zur Antwort, sie sei weder das eine noch das andere. Einmal sagt sie sogar betreffs ihrer Herkunft: „Ich bin ein Wunderkind“, als wäre sie überhaupt von keinem Menschen gezeugt, und ein andermal sagt sie: „Ich bin von allen Seiten gleich vorteilhaft“, — ein Ausspruch, der weder Schabernack ist noch völliger Ernst. Lediglich die Geschwiz sagt, auf Lulus Porträt hinweisend, sehr eindeutig: „Hier sind Sie wie ein Märchen.“

Es steckt in der Tat in Lulu ein Wesen, das eine gleiche Macht ausstrahlt, wie jene es ist, die „unter Tage“ haust und genau wie diese nicht eher verflucht werden kann, als bis sie, erdürstet und begehrt, in die Hände der Menschen gerät; so Lulu nicht eher, als bis die Männer sie lieben. Darin besteht ihre Fragwürdigkeit. Doch darin besteht auch ihr Fluch. Denn da sie dieser Wirkung sich immer bewußt ist, wird es ihr zum Genuß, den Mann zu erproben — sie erprobt selbst den jungen Hugenberg, indem sie ihn fragt, ob er mit seinen Eltern zufrieden sei —, und da jeweils das, wofür die Männer sie halten, den Männern zum Verhängnis

wird, ist Lulus Gegenwart voller Verheerung. Es ist nun überaus köstlich zu sehen, wie ein sturer, handfester Apoplektiker vom Format des Medizinalrats Goll, der diese Erkenntnis im Blut hat, sich auf Weiterungen gar nicht erst einläßt. Indem er Lulu umgetauft hat in Nellie, denn Lulu klinge vorsintflutlich, hat er sie sich dressirt; mit der Reitpeitsche und dem Ruf „hopp!“ behandelt er sie, und um sie wirklich besitzen zu können, umgibt er sie mit dauernder Wachsamkeit, dauernder Gegenwärtigkeit und der instinktiven Polizeinatur eines Schießhunds. Sobald aber der Mann sein Glück nicht in Furcht hält, verwandelt es sich im erstbesten unbewachten Augenblick in Unheil. Und das nun wieder ist der Fluch des Mannes und seine Paradoxie, wenn er glaubt, das Weibliche in seiner Nacktheit sich sichern zu können, indem er es bewacht. Wo immer aber der Mann, was Lulu sichtlich zuwider ist, mit Vorwürfen gegen sie auftritt, der Kunstmalers Schwarz ihr Verstellung vorwirft, Doktor Schön ihr vorwirft, sie wisse anscheinend nicht, was sie tue, reißt sich sofort ihr Selbstbewußtsein empor. Sie sich verstellen? Das habe sie glücklicherweise nicht nötig; außerdem sei sie sich ihrer vollkommen bewußt.

Man kann sich den Umweg und das heitere Vergnügen leisten, denn es führt eher weiter, als daß es aufhält, und kann Lulus Bewußtheit mit der Bewußtheit der Schlegelschen Lucinde vergleichen, Lucinde, der bekanntlich gleichfalls vor Vorwürfen schaudert, denn sie ruft ihrem Julius zu: „Wenn du anfängst zu moralisieren, lieber Freund . . . Lieber gebe ich dir noch einen Kuß und laufe voran.“ Auch Lucinde ist in Dingen der

Liebe, in der Lust am Begieren, in der Erprobung des Mannes hochgradig erfahren — ihr genügt freilich ein einziger! —, doch während ihre Bewußtheit durchaus eine geistvolle ist, die gleichsam tanzt auf der Spitze der Zunge, und während sie, eben aus Geist, zur Reizbarkeit und zur Koketterie neigt, ja zur Verstellung, während sie also, was Lulu nie nötig hat, ästhetisiert, ist Lulus Bewußtheit ganz eine triebhafte, stillschweigend expansive. Es ist erstaunlich, was Lulu nicht alles verschweigt, und erstaunlich nicht minder, mit wie wenigen Worten sie ins Schwarze zu treffen versteht. Wenn sie von ihrem zweiten Mann, dem Kunstmalers Schwarz, sagt, er habe kein Kinder-gemüt, er sei banal, so trifft sie damit, durchaus wie Lucinde, eine ganze spezifische Gattung, und wenn sie zu Doktor Schön, ihrem dritten Mann, beim Selbstmord ihres zweiten, der dessen Freund war, bemerkt, das geschehe ihm recht, so beweist sie selber aufs beste — ihr Kinder-gemüt. Sie ist unschuldig und zynisch. Nie jedoch ist sie reflexiv oder anzüglich, denn es ist ihre Macht, deren sie sich bewußt ist, wohingegen Lucinde auf ihren Empfindungen spielt und genötigt ist, all das selbst auszusagen, was Lulu in bezug auf sich selbst den Männern überläßt. Nicht anders unterscheidet sich auch die Art ihrer Romantik. Lucinde ist romantisch insofern, als sie sich selber genießt im Geist; Lulu, die vor dem Spiegel zuweilen bedauert, nicht ihr eigener Mann sein zu können, genießt dagegen wesentlich ihre Macht. Lulu gleicht dem Märchen der Wildnis, sie hat Witterung und Instinkt, Lucinde ist ein Gesellschaftswesen mit gesellschaftlicher Freiheit. Begreift man den Vorgang vom Erdgeist aus,

vom Urtrieb der Mächte, so ist Lulu ganz ein Geschöpf der Dämonie, ein Prachttier, das Liebe nur dort anerkennt, wo es beherrscht wird, eine Schlange meinetwegen, deren Selbstgenuß so weit geht, daß sie den Mann um das Glück noch beneidet, das sie ihm bietet.

Des Hinweises auf jene Geschöpfe der Märchenwelt, die als Nixen und Nymphen, als Schönheitshegen, als Blinderinnen ins Tagesreich einbrechen, um einer bisher Geliebten den Erwählten zu stehlen, ihn ihr zu entfremden und mit in die Tiefe zu ziehen, auch des Hinweises auf die meistens damit verbundenen Glücksbedingungen, auf die Frage- und Schweiggebote, auf die so „seelenlose“, geheimnisträchtige Fremdheit, dieser Hinweise aller bedarf es nun kaum. Die Romantik in Lulu ist freilich nur Resonanz, und wie ihre Herkunft soziologisch nicht aufhellbar ist, so auch nicht literarisch. Der seltsame Doppelsinn in den Gesprächen, diese ihre Nacktheit und Traumlosigkeit, die gleichsam amputative Dialogform, die alles wegläßt bis auf den Kumpf, das Aneinandervorbei der Gedanken, das geradezu kalt Hypnotische dessen, all dies verweist aufs Reich einer Welt, die ausgespart bleibt. Wenn überhaupt, ist nur noch im Erdgeisttitel als solchem ein Durchblick offen. Doch welch ein Schimmer in Lulus Worten! Welch eine Durchsichtigkeit! „Ich komme aus dem Wasser“, sagt sie. Oder sie fragt, doch kaum richtig fragend: „Was fang’ ich an.“ Plötzlich, mitten in Gesprächen anderer, wittert sie etwas: „Ich glaube, es hat geklopft.“ An Alltäglichkeit sind diese Sätze unüberbietbar, und trotzdem klingt hinter ihnen ein Reich mit, das verbannt oder ausgespart bleibt.

„Hätte er seinen Geistern etwas mehr Fleisch gegeben“, sagt Wedekind von einem Theaterschriftsteller, der die alte Romantik, statt sie zu amputieren, archaisierend noch mit sich schleppte, „sie wären wohl auch länger am Leben geblieben.“

Der Geist des Fleisches, wie Wedekind sagt, die Empfindung des Fleisches, wie Diderot gesagt hat! — es ist eine Röstlichkeit ersten Ranges und ein Gegenstück zum Bisherigen, diese und ähnliche Erotizismen in der deutschen Romantik, wie in Schlegels „Lucinde“, bereits dialogisiert, diskutiert und mit geistreichstem Fingerspitzengefühl aufgehellt zu sehen — jenen „höheren Kunstsinne der Wollust“, die „Elektrizität des Gefühls“, wie überhaupt den Erfahrungsreichtum bezüglich des potentiell Weiblichen und Männlichen. „Freilich, wie die Menschen so lieben“, symphilosophiert Schlegel. „Da liebt der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner bürgerlichen Existenz, und beide in den Kindern nur ihr Nachwerk und Eigentum.“ Das Mysterium der Liebe bleibt hierbei unerkannt. Nicht zuletzt deshalb führt in der Kunst das Erotische ins Erzieherisch-Utopistische, wie denn auch Wedekinds Parkversuche in Mine-Haha Schlegels Versuch parallel läuft, in Gestalt seiner Lisette eine Priesterin der Liebe zu zeigen, eine von denen, wie er sagt, die beinahe öffentlich sind, und deren Herz, wie Wedekind bemerkt, durch alles, nur nicht durch Menschlichkeit getröstet sein möchte. Ihrer Liebesart entspricht ihre Lebensart, ihrer entschiedenen Manier ihr konsequentes Betragen. Durch die erste Erfahrung so belehrt

wie andere nicht durch die letzte, besitzen sie ein ausgesprochenes Verständnis für Romantik und für Realität, wie denn Lisette von ihrem Jockei, einem bildschönen Knaben, sich Märchen vorlesen läßt. „Im Spiegel besah ich mich wie ein Heiligtum“, heißt es von Wedekinds Fürstin Ruffalka. „Dabei war ich lustig und tollkühn, aber über gewisse Dinge verstand ich keinen Scherz.“

Blickt man von hier aus zurück auf die unterirdische Größe der Mächte wie auf die geistvoll bizarre, erzen-trische der Satanisten, so ersteht Wedekinds weibliches Ideal als in der Schönheit der Kasse. Disziplin und Dressur, die Reitpeitsche als süßeste Probe, Stil und Körpergefühl sind die natürliche Form, der Gefahr des chaotischen Triebes zu gebieten. Denn im Gegensatz zur Erkenntnis wird der Geist im Stil wie in der Kasse naiv, hier spricht er eine Sprache, die wortlos ist, dafür eine Sprache des Ausdrucks, der Linie und der Bewegung. Es zeigt sich im Stil eine Kultform des Geistes, und insofern hat auch das Fleisch, geadelt wie es ist, seinen eigenen Geist. Nirgends ist Wedekinds Ideal, jenes weibliche Widerspiel aus Klugheit, Gesundheit, Sinnlichkeit und Schönheit, seiner Verwirklichung näher. Man höre ihn selbst: „Der Gang eines Menschen hat seinen Rhythmus, der sich in Worten nicht erklären, der sich nur empfinden läßt. Aus diesem Rhythmus gelingt es Ihnen bei einiger Übung mit Leichtigkeit, den ganzen Körper zu konstruieren. — Sehr wesentlich dabei ist, ob die Bewegungslinie vom Ohrläppchen bis zur Ferse hinunter als gleichmäßige Welle verläuft oder über der Hüfte abbricht. Wenn sie über der Hüfte abbricht, haben Sie

keine einheitliche Natur vor sich, es läßt sich das durch den faltenreichsten Mantel hindurch feststellen. — Das ist das Charakteristische bei Menschen, welche Rasse besitzen, daß sie einheitlich sind in Seele und Leib, in Kopf und Gliedern, so daß sich aus einer Bewegung der Hand . . . das Gefühl im Herzen erraten läßt.“

Hierin aber ist Lulu wie jede aus ihrem Geschlecht, nach Doktor Schöns Ausdruck, das helle Wunder.

#### IV.

#### Der Anspruch der Männlichkeit

Falls es sich darum handeln sollte, Wedekinds Kunst von Mißverständnissen zu säubern, die Mär von der Lasterhaftigkeit zu zerstreuen und vieles Andere, so wäre kein Mittel angebrachter als ein Blick auf die stattliche Reihe seiner Männer. Der weiblichen Reihe steht diese nicht nach, sie entrollt eine ganze Typologie, und sie fußt im Hauptstück, wie dort in der Weiblichkeit, auf der gleichen fundamentalen, am Ereignis erprobten, absoluten Potenz.

Schon an den Männern um Lulu zeigte sich dies. Neben Goll, den Lulu noch nach seinem Tode in Socken durch die Räume gehen hört, stand Schwarz, dieser typische Schwächling, und zu ihm gesellte sich Alwa Schön, der Aesthet, ein Mann zwar von Einsicht und von Erkenntnis, doch lediglich ein Mann, dessen noch jugendliche Kraft mehr auf künstlerischer Phantasie beruht als auf Lebenserfahrung. Solange er Lulu verehrte, betrachtete und idealisierte, indem er in ihr ein „unantast-

bares Heiligtum" sah, solange er mit ihr lebte wie Bruder und Schwester, solange auch war er gesichert und gefeit; als er sie aber das erste Mal küßt und zwar „innig“, fragt Lulu sofort: „Was tust du?“ — und nicht ohne Schauer erkennt sie, daß auch er vor dem Glück kapituliert. Immerhin fehlt es ihm nicht, wie seinem schwächeren Kollegen von der anderen Fakultät, an Erkenntnis, er weiß, was zuinnerst den Mann bedroht, und er spricht es auch aus. Es bezieht sich jedoch nicht nur auf des Mannes Stellung zum Weib, wenn er erklärt: „Je mehr Selbstüberwindung ein Mann sich aufbürdet, um so leichter bricht er zusammen.“

Wedekind leistet sich den Scherz, im Erdgeistprolog auch einen Blick auf die Männlichkeit seiner Zeitgenossen zu werfen und sie durch den Kraftmenschen Rodrigo, also vom entgegengesetztesten Pol aus, zu parodieren. Er befreit sich hinterher von der Fatalität seines Eindrucks, indem er einen Schuß ins Publikum abfeuert; vorher jedoch rechnet er ab. Da ist der Held, der keinen Schnaps verträgt (bei Gerhart Hauptmann), da ist der andere, der vor lauter Zweifel, ob er auch richtig liebt, sein Leben versäumt wie jene Steigerung des Lebensgenusses, auf die es Wedekind allezeit ankam, und da ist der dritte, der vergeblich fünf Akte lang wartet, daß ihm jemand endlich den Gnadenstoß versetzt! Wedekind war untröstlich darüber. Auch in der Schauspielerschaft, mit Ausnahme Steinrücks, fand er bekanntlich kein Gegengewicht, stattdessen sah er Brutalität in Ubernheit verkehrt, Intelligenz in übernatürliche Dummheit und Leidenschaft in ein naturalistisch zerplücktes, einsouffliertes Gemengsel.

Wedekind, wie man sieht, übertreibt, doch gesetzt selbst, man verzichtet um einer gerechteren Beurteilung willen auf seine Groteskpolemik, so bleibt doch unleugbar, daß das potentiell Männliche damals, zumindest in der Kunst, nur sehr schwach ausgeprägt war. Das Höchste, wie ein Blick auf Epik und Dramatik lehrt, erschöpfte sich in einer Art Heroismus der Schwäche, einer Schwäche, die allenfalls, dies im Instinkt, paralytisch war durch eine Dumpfheit von Kraft oder, dies in der Moral, durch ein kategorisch-artistisches, aufgebürdetes Trostdem, also durch Selbstüberwindung. Freilich fehlte es an männlicher Kraft nicht ganz, hier nicht am Anspruch auf Priesterlichkeit und Würde, dort nicht am Schlimm der Vorbildlichkeit, ist doch der Bürger stets vorbildlich-offiziell, das Zentrum aber, das Männliche im Mann oder, da nun der Ausdruck geklärt ist, das Männliche in seiner Nacktheit, diese Potenz scheint seltsam gestört, ihr Zentrum ist verrückt, die Tat behelfsmäßig gestützt, wenn nicht verbrämt und maskiert, und im Grunde fehlt es an jenem Schuß Gekts, den der Marquis von Keith so glänzend im Blut hat: eine gläubige, bis aufs Hemd verfochtene Diesseitigkeit.

Eine um so größere Wohlthat ist es, in Männern vom Format eines Doktor Schön wie des Marquis von Keith geradezu Ausgeburten an Männlichkeit zu begegnen. Durch ihr Dasein an sich, jedoch auch durch Absicht, durch Machtgelüst und Entschlußkraft, durch Anregung, durch Verführung, durch Erweisung des bei Wedekind so wichtigen, immer wiederkehrenden Freundschaftsdienstes, nicht zuletzt durch eine von Zuchthaus, Irrenhaus, Selbst-

mord und Lebenstriumph umzirkte Existenz bekundet sich ihr Reich. Es ist die Position des Mannes an sich, seine Lust am „Verbrechen mit glücklichem Ausgang“, wie Nietzsche es nannte. Denn das männliche Reich ist ein geschaffenes, errungenes, den Naturkräften abgetrohtes, es ist wesentlich Werk; wohingegen jener Schritt, der den Mann aus der Schöpfung heraus trägt, indem er sein Werk ihr entreißt, romantisch insofern ist, als er nur wettgemacht werden kann durch Begriffe, durch Moralität, durch Grundsatz, durch eine wechselseitige Polarität von Haben und Sein, durch Verwirklichung und Führung, durch Leistung. Deshalb gerät auch der Mann in Gefahr, sobald er die Nähe einer Lulu verspürt, eines Geschöpfes, das, wie schon der Name sagt, ganz und gar Laut, ganz und gar Schöpfung ist, das alles ist durch sein weibliches Dasein und das wesentlich lebt in Beziehung auf den Mann. Es ist jener Punkt, wo die männliche Selbstüberwindung beginnt, und wo der Mann spürt, daß plötzlich sein Untergrund schwankt mitsamt der Fiktion seines Willens und Werkes. Überaus beispielhaft stellt Wedekind diesen Fall dar. Man erlebt es an Doktor Schön, wie seine Habe auf den Wellen treibt, seitdem er sich Lulu verschrieben hat wie einem Teufel, man erlebt, wie seine Behausung in allen Ecken von Zweideutigkeiten besetzt ist, von einer Rote leibhaftiger, grotesker Gespenster, von Gespenstern jeden Alters und jeden Geschlechts, hinterm Vorhang, unterm Tisch, im Zimmer nebenan, und es ist großartig schlechtthin, Doktor Schöns Versuche, sich Lulu vom Leib zu halten, sie konventionell zu binden, um ihrer dennoch teilhaftig zu bleiben, es ist

reine, romantische Satanie, diese seine Versuche gegen ihn selbst, gegen sein Leben, gegen alles, was ihm gehört, zurückzuschlagen zu sehen. Die Schöpfung ist nicht so leicht zu dressieren, die Schöpfung bricht durch. Und hieß es in der Klassik, der Mensch versuche die Götter nicht, so heißt es auf Romantisch mit Novalis hier: wo keine Götter sind, walten Gespenster.

Wird so im „Erdgeist“ die Männlichkeit erprobt an den Mächten der Schöpfung, so erlebt man im „Marquis von Keith“ ihre Erprobung an der männlichen Form der Schöpfung selbst, nämlich am Werk. Wie die Spinne im Netz sitzt der Marquis von Keith im Netz seiner Pläne und Illusionen, die Bente wird gemeldet von überall her, und die jeweils „momentane Krisis“, die ihn befällt, aus der er im Auf und Ab aber niemals herauskommt, diese Krisis ist das sicherste Zeichen für den Vorgang einer Art männlicher Geburt. Was geboren werden soll, ist ein Märchen, es ist der berühmte Feenpalast. Alles ist projiziert, die Sphäre der Projektionen ist in Begeisterung getaucht, und jeder, der sich ihr nähert, wird durch ihren Nimbus vergrößert und phantastisch verzerrt. Insofern winnelt es zu Recht von Superlativen. Das größte musikalische Genie, das größte deutsche Finanzgenie, die erste Wagnerfängerin Deutschlands, — dies alles sind bis an die Hochstapelei verlockte Geburten und Ausgeburten Keiths. Ja, er selber, angesteckt von seinem Wunschtraum und in echt romantischer Vorwegnahme seiner Taten, träumt davon, die Freitreppe seiner künftigen Villa mit Bettlern zu garnieren. Tatkraft, die in Wirklichkeiten träumt, das ist es. Die Romantik aber, die sich

hier ansieht, ist eine derart männlich gemäße, daß sie ein Schulbeispiel abgeben könnte für die aus Utopie und aus Phantasmagorie geborene Inangriffnahme einer Verwirklichung.

Auch Keiths Verhältnis zu Mitwelt und Menschen unterliegt diesem Gesetz. Nicht allein, daß der Marquis als Inaugurator sämtliche Fäden in der Hand hat, er ist auch bestrebt, seine Posten zu besetzen, die Menschen ihren Talenten entsprechend zu verwerten und bei Wahrung des eigenen Größenwahns den Vorteil derer, die er ins Spiel schießt, mit zu bedenken. Er schätzt den Menschen wie ein Börsenpapier, er schätzt ihn nach seinem „reellen Wert“, und dementsprechend behandelt er ihn. Dabei fehlt es ihm nicht an Großzügigkeit. Ist er in Hinsicht auf seine Hauptaffäre hauptsächlich politisch-machiavelistisch, so kann er doch auch, wie im Fall der Gräfin Werdenfels, freigiebig, wie im Fall des jungen Kasimir, pädagogisch-uneigennützig sein, mit dem Glanz des Lebenserfahrenen. In „Frühlings Erwachen“ ist dieses Motiv noch gänzlich mephistophelisch, dort fällt das typische Führerwort. „Ich erschließe dir die Welt“, — hier, im Fall Kasimirs und des Marquis, ist es mehrfach gebrochen, uneigennützig und doch berechnend, denn der Stand der Dinge erlaubt zugleich beides, hier ist es retrospektiv, und nichts weist zuletzt aus dem Bezirk jenes Kräfteparallelogramms, dessen Keith sich bedient, hinaus.

Was unmittelbar die Gestalt des Marquis betrifft, wohl die männlich glanzvollste, die Wedekind geglückt ist, ja eine der glanzvollsten der deutschen Komödien- und Lustspielsdichtung überhaupt, so wäre nichts törichter als in ihr,

wie es leider oft geschieht, nur die Windhundgestalt eines Hochstaplers zu sehen. Eine Auffassung, die dem huldigte, verschöbe das ganze Stück, es glitte in die Konversation, und alle die großen Sterne, die über ihm leuchten, würden zu Lichtern, das Verhängnis würde zu Pech, das Glücksbedürfnis Reiths, das maßlos ist, würde zur krassen Erfolgshascherei, seine Dual, seine Folter, seine „mittelalterlichen“ Geburtswehen würden sämtlich nivelliert ins Jammernde. Davon kann nicht die Rede sein, bei dem Pathos, das überall durchbricht, bei der Großartigkeit der Erkenntnis, einer Dialektik, die im Geist von Lessing, im Atem vom Schiller des „Fiesko“ angefeuert sein könnte. Vielmehr verkörpert der Marquis von Reith, in der Fülle seiner in Wirklichkeiten träumenden Latkraft, den Träger und Inaugurator einer Idee, die es zu verwirklichen gilt, die ihm aber in letzter Instanz von den rauheren Händen der Praxis abgejagt wird. Das ist sein Schicksal, das Schicksal dessen, der plant und entwirft, der sich gesund machen will und doch nie genug hat, solange noch ein Traum die Wirklichkeit übertrifft. „Eines plagte Napoleon, so wie es mich plagt“, heißt es bei Grillparzer, „eine ungeheurere, bewegliche, den Erfolgen ewig zuvor-eilende und sie sodann zurücklassende Phantasie. Das trieb ihn zu immer neuen Entwürfen, zu Plänen, die oft an den Wahnsinn zu grenzen scheinen, und ließ ihn doch immer leer. Sein ganzes Leben war ein Ringen, einen Punkt zu finden, auf dem er vergnügt hätte sein können.“

Welch ein Steckbrief auch auf den Marquis von Reith! Gibt doch auch er, noch ehe der Feenpalast überhaupt gebaut ist, bekannt, daß er keineswegs daran denke, sich

zeitlebens mit der Prüfung von Kassenbeständen abzugeben. Sein Verhängnis ist freilich ein privates und mehrfaches. Zum Bankrott an der Wirklichkeit gesellt sich der Fluch seiner Opfer, die theils eine rühr-mich-nicht-an höhnische, theils eine stumm vernichtende Anklage führen. Es ist dieselbe, die später in „Hidalla“, auch hier mit napoleonischem Anklang ausgesprochen, lautet: „Andere Menschen sollen also mit Glück und Leben bezahlen, was Sie in Ihrem Hirnkasten ausgeheckt haben!“

Wenn die Wirksamkeit des Romantischen in der männlichen Sphäre noch eines letzten Beweises ermangelte, so ist er nunmehr mit dem Freundschafts- und Doppeltgängerverhältnis zwischen Keith und Ernst Scholz aufs schönste gegeben. Es gibt auf der Welt kein zweites Gespann wie dieses, ein Gespann aus Musterknabe und Prügeltunge, wie Keith es nennt, ein Gespann von hirnerbranntester Gleichwertigkeit und legalisch eine Partnerschaft zweier Don Quijotes. Was der Marquis von Keith aus Instinkt und Idee tut, tut Scholz, der Gewissensmoralist, aus Überlegung und Vorsatz. Ist Keith die brillianteste, virtuoseste Form der höheren Eingebung, etwa des Stils, der sagt: der kommt wie gerufen, das schießt mir der Himmel, — so ist Scholz der umständlichste Pedant der Begründung. Die Männlichkeit im Marquis, ein köstlicher Zug, wird immer erst dann moralisch, wenn er sich zurückgesetzt und mißbraucht sieht, in Scholz aber ist sie derart gewissensbeladen, daß er sich noch vor einer Kellnerin als der moralisch Unterlegene fühlt. Diese Spiegelung zieht sich durchs ganze Stück, sie ist eine Spiegelung der Männlichkeit selbst.

Stellt einesteils im männlichen Leben zur rechten Zeit der Begriff sich ein, so ist andernteils gerade dieser Hang es, der den Mann und sein Tun begriffsstuzig macht. Scholz jedenfalls ist ganz Begriff. Noch im Genuß, noch in der Verliebtheit, noch vor der Kindlichkeit einer Simba urteilt er nach einer vorgefaßten Meinung — stempelt er doch die naive Simba zu einer „Märtyrerin der Zivilisation“, wofür sie sich denn auch bedankt! — und noch angesichts seines Fiaskos reitet er dieses Begriffs-Steckenpferd bis in den Wahnsinn. Unheimlich aber und virtuos geführt sind die Verschiebungen zwischen Scholz und Keith, diesen beiden verkehrten Männlichkeitsaposteln, denen beiden die Erkenntnis als Hauptwaffe dient, und ein Glanzstück für sich ist jener Schluß, wo einer den andern für verrückt erklärt, für schmarogerhaft, unnütz und lebensunfähig. Es ist ihr gehoben dialektischer, ihr doppelgängerisch-gespenstiger Selbstüberwindungsversuch: die vollständige, hochromantische Hybris.

## V.

### Molly oder die Bürgerlichkeit

Es wird im Laufe dieser im wesentlichen Grundkräfte fixierenden Arbeit längst aufgefallen sein, in wie geringem Grade in Wedekinds Welt, dort, wo sie stark ist, das soziologische Element vorherrschend und ausschlaggebend ist, ja daß die Welt, in der sich seine Gestalten bewegen, zwar eine bürgerliche ist, die Gestalten selber jedoch außerhalb oder unterhalb jeder humanitären Norm leben. In Erkenntnissen, wie Scholz sie ausspricht, daß Keith zwar

außerhalb der Gesellschaft stehe, er aber außerhalb der Menschheit, wird dieser Sachverhalt ungemein spürbar. Der Beispiele sind noch mehrere. So ist die Tatsache, daß Lulus erster Mann von Beruf Medizinalrat ist, ihr dritter, Doktor Schön, Chefredakteur, für den Rang des dramatischen Stils wie für den des Charakters nur ein dekoratives Teil, kein wesensmäßig bestimmendes. Genau so verhält es sich auch mit der Dirnen-, Hochstapler- und Zuhälterregion, die nirgends im Sinne des Sittengemäldes behandelt ist, es sei denn in schwachen Stücken, sondern vielmehr eine Verbannungsregion darstellt, wenn nicht überhaupt die unter der Bürgerlichkeit einzig mögliche Region für das Ausleben des großen und starken, des existentiell-romantischen Triebs.

In der bürgerlichen Welt wäre beispielsweise der Faust nur ein entgleister Professor, er wäre eine gefallene Größe, und zwar aus keinem anderen Grund, als weil er, wie jener Sommersberg im „Marquis von Keith“, die auf ihn gesetzten Erwartungen leider nicht erfüllt hat. Das Ergebnis wäre, daß man über ihn lachte, nicht anders als fälschlicherweise über Wedekinds Tragik und Komik. Denn die Bürger seiner Zeit sahen wohl den Faust als Faust, doch dort, wo die Bildung sie verließ, wo die Ehrfurcht eingetauscht wurde gegen den Menschenverstand, dort sahen sie ihn lediglich als entgleisten Professor.

Verfolgt man nach diesem Absteher, der ein Kapitel ersetzt, wieder das Thema, so erkennt man erst richtig, mit welchem potentiellen Instinkt Wedekind das Wesen der Bürgerlichkeit erfaßt hat. Die Bürgerlichkeit, unter Wedekinds Blick, unterscheidet sich grundsätzlich von der

Elementarwelt durch ihre völlige Blindheit vor dem Glück an sich, durch ihren Mangel an Fluchwürdigkeit, ihren Mangel an Mächten und Catanisten. Im Glück sieht Wedekind eine Nacktheit, einen Prüfstein fürs Große, mit dem Glück im Bund erscheint die Gefahr, wie auch Nietzsche fürs Glück, ja für sein Jahrhundert, sie fordert, und die Furien des Glücks, die überall züngeln, die Neider und Angste, die Maßlosigkeiten, sie berufen und reizen das Verhängnis, dieses wiederum die Verfluchung. Nichts davon in der Bürgerlichkeit! Dort ist das Glück geschwächt, es ist neutralisiert, das heißt gleichbedeutend mit Hochzeit und Nesthäkchensinn, und wo es wirklich einmal auftritt in seiner Nacktheit, also außerhalb des Gewissens und der Moral, dort wird es entweder, wie von Molly, gehaßt oder, wie vom Kunstmaler Schwarz, der sich vorm Glück „kaum zu retten weiß“, gar nicht erkannt, geschweige gemeistert. Wenn aber schon ein noch bürgerlich erfaßtes Glück den Kunstmaler Schwarz dahin verführt, sich viel zu viel mit sich selbst zu beschäftigen, weshalb er denn auch zum Rasiermesser greift, — wieviel an Rettungslosigkeit, das heißt an herrlicher Gefahr, birgt dann erst das große!

Wedekind müßte nicht sein, der er ist, wüßte er nicht wie sein Marquis von Keith, trotz allem die Tragfähigkeit der bürgerlichen Welt zu nutzen und zu erproben. Das Entscheidende hierbei ist sein Standort, dieser verhält sich zur Bürgerlichkeit genau so exzentrisch wie zum Leben. Im Leben, wie erinnerlich, sah Wedekind eine Macht, eine eingeborene wie eine gegenüberstehende, eine gleichsam blutvoll rotierende, deren Energien teils genossen, teils

gebändigt und umgefeszt werden mußten; jeder Mensch, der auftrat, erwies sich als Lebensfaktor, als ein Prachtexemplar von hochgradiger Zweideutigkeit, und keiner war auf die Dauer des andern sicher. Wechselte die Konstellation, so entstand auch erneut die Frage nach dem reellen Wert, der selbstverständlich den moralischen einschloß. Da Wedekind nun der Bürgerlichkeit gegenüber in gleicher Bereitschaft steht, vollzieht sich im „Erdgeist“ wie im „Marquis von Keith“ der einzigartig romantische Akt, daß die Bürgerlichkeit nun ihrerseits verbannt wird, indem sie nicht mehr der Träger ihrer Wirklichkeit ist, sondern umgekehrt nur noch ein Tummel- und Schauplatz. Paradox: es ist jene Welt, wo für Gespenster noch etwas zu holen ist. Schigolech zum Beispiel holt sich zwei Flaschen Schnaps aus einem Schränkchen unter der Treppe, der junge Hugenberg hat sich längst vom Papa Polizeidirektor die Havanna-Importen geholt, und wie Gogol von gewissen Menschen behauptet, daß sie nur als Pünktchen und Fleckchen auf anderen Menschen zu existieren scheinen, so wimmelt es hier in der Bürgerlichkeit von lauter phantastischen Niteffern. Es herrscht Ausverkaufsstimmung. Am tollsten aber treibt es der Marquis von Keith, holt er sich doch aus der bürgerlichen Welt seine ganze getarnte Begriffsmusik, seine Tiraden, denen er lauscht, seine die Umwelt aufpulvernden Raketen. Dabei kommt es ihm nicht darauf an, ob sie christlich, stoisch, satanistisch oder machiavellistisch sind. Vom Konfirmationspruch bis ins Pochen auf Menschenwürde, vom sanktionierten Vorrecht des Ausnahmemenschen bis in die Gastwirtspsychologie der Erfolgsanbetung, überall ge-

braucht er diese Noten als Zauberformel, so nennt er es selbst, und die wirksamste, insbesondere gegen den Verzicht auf Vermögen und Leben bewährte Zauberformel, die bürgerlich wirksamste lautet: das ist Gotteslästerung. Was hingegen die Bürgerlichkeit trotz ihres plünderungsreifen Zustandes an festen Größen noch bietet, ist zweierlei: erstens den Boden unter den Füßen, zweitens Kredit. Diese beiden Hauptgrößen sind es denn auch, die der Marquis von Keith mit grazioser Genialität im Laufe von fünf Akten in Grund und Boden wirtschaftet.

Man versteht, daß hier nicht, wie etwa bei Shaw, der es harmloser tut, das Bürgerliche relativiert oder ironisiert wird, denn das Relativieren und Ironisieren setzt die Anerkennung gleicher Ebenen voraus. Wedekinds Größen jedoch sind absolut. Sie verzichten auf ironische Liebeserklärungen, sie verlassen sich einzig auf ihre Durchschlagskraft. Was durch sie geschieht, ist daher gleichsam ein Einbruch, es ist eine Art Selbstvollstreckung. Indem die Bürgerlichkeit zum Tummelplatz wird, prostituiert sie sich selbst, sie kapituliert, im bürgerlichen Sinn, vor einem Gelichter, das sich selber bald als Genie, bald als Straßenräuber und Strauchdieb ausgibt, das sich heute „Marquis“ nennt und sich morgen von Metzgerknechten als „Strizzi“, „Knickebein“ und „Halunke“ abkanzeln lassen muß. Das Tragische als reeller Wert wird damit zum Barometer, und es stellt sich heraus, daß es in der Bürgerlichkeit überhaupt nicht tragfähig ist, es ist tragfähig nur noch unter dem Akzent der Komik. Das ist der tiefere Grund, weshalb die Bürger, auch die gebildetsten, über Wedekind lachten, und insofern war Wede-

Kindes Kunst, auch in kulturpolitischer Hinsicht, ein unfreiwilliges, groteskes Fanal.

Wenn man Wedekind einen Zyniker und Catanisten genannt hat, und wenn man diese Bezeichnung, stark wie sie ist, aufrecht hält und verteidigt, so geschieht es in der von Novalis geprägten Erkenntnis des Zynischen als eines Ausdruckes höchsten Schmerzes. „Die Seele zerlegt sich“, heißt es bei Novalis. „Daher der tödliche Frost, die freie Denkkraft, der schmetternde unaufhörliche Wiß dieser Art von Verzweiflung.“ Das Zynische, wie man, auf Wedekind gemünzt, fortfahren könnte, ist damit die letzte Methode des Lebens, eine versteifte, geägte, profilierte Methode im Geist. Im Zynischen stellt das Leben sich tot, um überhaupt leben zu können; an den Rand geschleudert, genießt es im Geist den Triumph über Untergang und Verzweiflung.

Wie aber wäre ohne dieses Letzte — hier ist es ein Letztes an Bürgerlichkeit — eine Gestalt wie Molly überhaupt denkbar, diese aufopferungswütige Gefährtin Keiths? Was dem Kunstmaler Schwarz noch fehlte, ist ihr gewiß, sie zittert ums Glück, und sie zittert, nicht weil sie es hat, sondern weil sie es fürchtet. Darin überragt sie die Karikatur ganz beträchtlich. Sie weiß aus Instinkt, daß sie ins Elend gehört, sie besitzt die fundamentale Einsicht in die Wertpolarität von Glück und Unglück, und während Keiths Aufopferungsdelirium anfeuernd wirkt und befreiend, wie das des Ernst Scholz komisch und verstiegen, ist Mollys sorgenvolle Aufopferung lächerlich auf eine lähmende Art. Nur noch im Elend ist sie imstande, sich ganz zu bewähren, hier ist sie am Platz, und

von hier aus urteilt sie auch über Keiths und seiner Mitverschworenen Art und Wesen. Die Bürgerlichkeit als Zufluchtsort, als Hospital für Geseheiterte und für frühzeitig beschnittene Gesehüchte, ja die Bürgerlichkeit als Kirche, das ist der Angelpunkt ihrer Moral. Ihr Starrsinn hat etwas Überirdisches, wie Keith bemerkt, und in ihrem Verhältnis zum Unglück wirkt die stellvertretende Kraft des Glaubens. Wedekind hat die Bürgerlichkeit gern parodiert, seine Lehrer und Eltern in „Frühlings Erwachen“ sind geradezu marionettenhaft steif und verknochert, nie jedoch hat er, später wie zuvor, aus so tiefen Schichten die Unmöglichkeit des Bürgerlich-Tragischen gestaltet. Da Molly trotzdem bürgerlich bleibt, erreicht sie als Figur den Ausnahmegrad einer komischen Heiligen. Ihr von Schadenfreude nicht freier Prophetismus lautet: „Das wußte ich ja im voraus!“, ihre Menschenkenntnis, vermöge deren sie Keiths echt männliche Dummheit abschätzt, ist bürgerlich praktisch, sie überläßt ihm, in dem sie ein Kind sieht, geduldig seine „Ideale“, selbst seinen „Größenwahn“, und erst, als die Gefahr seines vollständigen Glücksparoxismus sich ankündigt, eine Gefahr, die ihr den Glauben zertrümmert, dann erst entringt sich ihr jenes berühmte, den Fluch herabbeschwörende, ja geradezu grotesk protestantische Gebet: „Ich flehe zum Himmel, daß ein furchtbares Unglück über uns hereinbricht! Das ist das einzige, was uns noch retten kann!“

In Molly offenbart die Bürgerlichkeit noch einmal ihre Potenz. In den Schatten gedrängt, wirkt sie von dort mit all ihrer Kraft: dem Verzicht auf Glück, der Treue zur Moral, dem Glauben an sogenannt höhere

Werte, der Achtung vor dem, was ein Mensch vorstellt, wie denn Molly fortwährend bestrebt ist, die Menschen einander vorzustellen, und dem Vertrauen auf ein gesichertes, von geistiger Wollust und Verbrecherlogik freies, glückloses Dasein. Mit der Vernichtung der Bürgerlichkeit durch Mollys Selbstmord verliert auch der Marquis von Keith den Boden unter den Füßen.

## VI.

### Verdienst und Schicksal

Schon bald nach Wedekinds Tod wurde in Deutschland die Frage laut, ob Wedekind wirklich verstanden worden sei, und ob er, falls er verstanden wurde, überhaupt auf Bürgerlich verstanden sein wollte. Man erinnert sich vielleicht betreffs dieser Frage des tiefen, erkenntnisreichen Ausspruches Nietzsche, demzufolge von gewissen glänzenden Geistern das Mißverständnis geradezu gewünscht und als eine Art Vegetationsbedürfnis beansprucht wird. Solange ein Geist noch mißverstanden wird, ist er noch unausgeschöpft und wirksam, das Mißverständnis gilt ihm soviel wie ein Wechsel auf die Zukunft, es ist der Anreiz zur Wiederentdeckung, ein Vorwurf für die Nation, es ist aber auch — und dahin zielt letztlich auch Nietzsches Ausspruch — ein Anzeichen dafür, daß ein originales, tief schillerndes Werk, ein Werk, das Natur, Labyrinth und Geist hat, mit Mitteln des Verstandes nicht ausschürfsbar ist. Ist jemals ein Kunstwerk verstanden worden, geschweige ein deutsches, vielfach durchkreuztes, problematisch verzaubertes? Ist eine Blume

zu verstehen, oder ist sie ein Märchen? Und wie, ist etwa das Leben, geschweige wo es zum Teufelsrad wird, ist es etwa geneigt, sich verstehen, sich einordnen zu lassen? Es bedarf, wie man sieht, gar keiner Antwort. Jedoch, wie es Fragen gibt, zu müßig, um je beantwortet, doch reizvoll genug, um immer wieder gestellt und angeschnitten zu werden, weil nicht zuletzt aus der Fragestellung hervorgeht, inwieweit eine Sache noch fragenswert ist, und das heißt im romantischen Sinn noch zweideutig genug, noch lebensstark, so ist auch das Rätsel, das Wedekind aufgibt, ein wunderbarer Ansporn.

Wedekinds Ruf schwankte bedeutend. Er schwankte, als er erfolglos war, und er schwankte erst recht, als der Erfolg selbst seinen schwächeren Werken zuslog. Er selber, als Künstler und Mensch, wob zuweilen an einem Schleier, der Echtes verhüllte und Falsches bloß ließ, und er kämpfte auch hier, im Nimbus seiner Figur, mit einer seltsamen Doppelgängerschaft. Er hatte gewiß die Augen der Einfalt, doch war er auch brüchig, ideologisch bewußt, und sein Ganzes und Höchstes erreichte er nur selten, ja fast nur in einer Art Glücksfall.

Wer die Geistesgeschichte der deutschen Dramatik verfolgt, diesen eigentümlichen Zickzack, der erkennt sehr bald, daß sie sich in großen, gleichsam kulturgeologischen Durchbrüchen vollzieht. Die Kausalität der Entwicklung liegt verdeckt, die Folge ist keine zeitlich lineare; vielmehr vollziehen sich Befruchtung und Erleuchtung durch vielerlei, oft sich widersprechende Kräfte. Bedenkt man, was von der Logizität der Franzosen, die er bekämpfte, in Lessing auf deutsche Art umgesetzt ist, und zwar von Natur aus,

auf sächsisch, könnte man sagen, und frei von oberflächlicher Nachahmung, und erlebt man das Ungeßüm nach, mit welchem der Sturm und Drang all dies hinweggefegt hat, hier von Rousseau, dort von Shakespeares entferntem Jahrhundertglanz berückt, nicht zuletzt vom Ausbruch urdeutscher Tiefen, so zeigt dieses einfachste Beispiel an, wie nahe im Geist die Jahrhunderte stehen, und welche Klüfte sich andererseits oft in der Gegenwart auftun. Mit Schillers „Räubern“, so groß ihr Erfolg war, war Goethe bekanntlich nicht einverstanden, ein Rückfall ins Barbarische erschienen sie ihm; mit Kleists Dramatik wiederholt sich das Ereignis. Wiederum bricht eine Macht sich Bahn, die die Tragik sogar ans Hochkomische schleudert, die Romantik bis ins blutig Pathologische, ja das Preußentum zurück ins Menschlich-Private. Der bizarr verzweifelte Grabbe schließlich, wie windig auch immer, — in seinem Teufelszynismus, seiner Fähigkeit zur Parodie, einer Parodie nicht aus Spieltrieb, sondern aus Verzweiflung, in der Region des verzerrt projektierten Selbsthenkertums, also in dem, was er für spätere Zeiten, auch für Wedekind, anschlägt, ist doch auch er ein Ereignis. Man verfolge das Weitere je nach Belieben, man wird überall sehen, daß die Durchbruchregion der deutschen Dramatik seltsam isoliert in der jeweiligen Zeit, doch tiefendertikal in Verwandtschaft zum Urtrieb steht, zu immer wieder aufs neue emporgeschleuderten Grundkräften und Mächten. Die Herrlichkeit aber dieser großen Welt offenbart sich in den Tiefen wie in den Höhen, sie ist schicksalstief und verhängnisreich, sie ist eingefleischt und untereinander verwandt, ja verwandt auf sehr weite

Sicht, und alles in allem gleicht ihr Prozeß, aus dem sie gebärt und dem sie huldigt, dem Prozeß der germanischen Geisterschlacht: die Geister der Erschlagenen kämpfen in der Luft ihre große Schlacht weiter.

Daß Wedekind, zumindest in der „Lulu“ und im „Marquis von Keith“, diese Regionen erreicht hat, steht außer Zweifel. Er ist komödiantisch und hochdramatisch, er entwickelt das Spiel aus dem Blickpunkt der Rolle, weshalb er ein Prüfstein für wirkliche Schauspielkunst ist, ja wahrscheinlich einer der besten Prüfsteine der deutschen Komödie, und er kommt andererseits zur Bühne und zur Rolle aus einer derart inneren, derart dichterisch romantischen Schau, daß das Spiel, wie immer es anhebt, stets zum Entscheidungsspiel drängt, ja daß schließlich der Dichter es ist, der sich loskauft aus seiner Dual, indem er sie darstellt. Nicht zuletzt darum ist es berechtigt, Wedekinds Grundkräfte zu beschwören, sie aufzurufen und auszumeißeln, denn der Bühnendramatiker entspricht hier eine Geistesdramatik, der Spannung der Szene eine Menschennatur, deren künstlerische Auswirkung einmalig ist, deren innere Polarität grotesk phantastisch. Inwiefern sich Wedekind dieser und jener literarischen Vorgänger und Abhängigkeiten, Beeinflussungen und Anregungen bewußt war, das festzustellen ist hier ohne Belang, es ist eine Frage philologischer Art, überdies eine Frage, die beantwortbar ist. Freilich, verlockend mag es sein, im „Erdgeist“ artistisch-charakterologisch eine Grundform an deutschem Moliere zu sehen, in „Frühlings Erwachen“ die Ahnen aus der Reihe Lenz, Grabbe, Büchner und im „Marquis von Keith“, bei allem Glanz, bei all

dem Aufwand an geistvollem Scharfsinn, die echte münchener Volkstümlichkeit, eine Paarung, der „Minna von Barnhelm“ vergleichbar, wo der Geist der Dialektik Hand in Hand mit dem Volksstück der Goldateska geht. Wie gesagt, das sind Fragen, die beantwortbar sind.

Eine andere, schwierigere Frage ist, ob Wedekind wirklich Größe besaß; hier kann man in der Tat, wie übrigens bei seinen Zeitgenossen allen, im Zweifel sein. Eines aber besaß er gewiß: Großartigkeit. Und vielleicht war dies, der Entfaltungsprozeß persönlicher Großartigkeit, der damals einzig gangbare Weg. Es ist ein Grenzweg am Urtrieb hin, jenseits der Bürgerlichkeit, faunisch grotesk, voll Wahnsinnsverlockung, voll Todesmimik, voll Erschrecken und voller Gelächter, und wen immer es treibt, diesen Grenzweg zu gehen, der verspürt auch von Wedekinds romantischem Geist, von seiner Exzentrik und seiner Lust, einen wundervoll gewagten, tänzerisch beschwingten, dramatischen Hauch. Dem Schuß aus Revolvern folgt als Echo eine Erkenntnis. Rings hebt die Kreatur. Der Mensch bleibt kalt. Diese Sekunde ist Wedekinds Sekunde. Nun tritt er hervor, gelassen und kalt, er ist der Mann mit den sieben Bärten. Doch bleibt er nicht kalt, um zu triumphieren, er bleibt es, um, wie es im Prolog zum „Erdegeist“ heißt:

„Sie ehrfurchtsvoll zu grüßen.“

## Gogol und die Satire

## I.

Die künstlerisch-ideelle Position des Satirikers zeichnet sich auf den ersten Blick dadurch aus, daß der Satiriker sich niemals im Zentrum befindet. Im Gegensatz zur natürlichen Position des Epikers oder Lyrikers, die beide im Zentrum stehen, sofern man das Epische aufs objektiv Dargestellte beschränkt und das Lyrische auf die Selbstaussage des reinen Gesanges, befindet sich diejenige des Satirikers oft an den äußersten Rändern der Peripherie. Diese Ortsbestimmung trifft in der Tat sein Verhältnis zur Totalität schlechtthin, ja sogar zur Abenteuerlichkeit der Selbsterkenntnis. Mit anderen Worten: die Geistesart des Satirikers ist exzentrisch, sein Sinnen und Trachten beruht darauf, nicht zuletzt seine ganze Verhaltensweise jenen unbewußten Triebkräften gegenüber, die im Zentrum der Wirklichkeit stehen. Dabei ist von Bedeutung, daß die Exzentrizität des Satirikers, wie freilich schon der Begriff besagt, sich keineswegs esoterisch oder unzeitgemäß verhält, denn gerade der Satiriker befindet sich dauernd in wirksamster Auseinandersetzung mit Problemen oder Scheinproblemen seiner Zeit, er ist sozusagen dauernd auf Unstand und dauernd bedrängt, und der Blickwinkel, unter dem er die Dinge figuriert, um sie widerzuspiegeln, jene eigentümlich verschärfte, kritisch-satirische optische Optik, erfordert bekanntlich eine der unmittel-

barsten, gewagtesten und spannungsvollsten Positionen überhaupt.

Verfolgt man an einigen Beispielen die Auswirkung dieser Exzentrik, so erkennt man sofort, welches eigentümlichen Widerspiel und romantisch-phantastischem Rückschlagszauber der Satiriker unterliegt. In der Tragik zum Beispiel verspürt er, wie Jean Paul es genannt hat, die umgekehrte Erhabenheit der Komik, in der Komik hinwieder den satirischen, nämlich Satyros und den Satyristen verwandten, panisch-pantomimischen Urgrund dunkler Magie, einer Wollust der Angst und des Grausens, der Maske und der Verwandlung; dieser Angst indessen begegnet er meist durch die Frage wie dem Schmerz durch Zynismus, wobei sein Zynismus nichts Geringeres darstellt als eine äußerste Exzentrizität des Gewissens, dem Gelächter vergleichbar, das sein letztes Signal vor dem Abgrund ist. Aber auch vor sich selbst, buchstäblich vor seinem Gesicht, diesem hochgradig faunischen Doppelgänger Gesicht, diesem Erkenntnis- und Spiegelgesicht, verhält sich der Satiriker meistens exzentrisch; es ist geradezu, als sei er durch den Anblick der Selbstbegegnung erschreckt und zurückgeschleudert vom Zentrum, so daß er seine Fassung erst wiedergewinnt durch einen wahrhaft exzentrischen Akt, durch Selbstparodie. Nicht anders sieht seine Ausbeute aus, sobald er die Kühnheit besitzt, sich ins Gebiet der Moral zu begeben, ins Gebiet der Übereinkünfte und Gesellschaftsformen, der Vorschriften und guten Lehren, der Beteuerungen und Gesinnungen; trägt doch gerade auf diesem Gebiet, sobald man ins Zentrum gelangt, der Mensch von Natur aus seinen Widerspruch

in sich. Jedenfalls geschieht es dann leicht, daß im Widerspruch zur Art, wie sie befolgt oder gehandhabt wird, die Moral sich als Firnis entpuppt, während ihr Zentrum in Wirklichkeit hohl ist, und daß, da Lebensform und Moral sich nicht decken, im Wesen ihrer Einrichtungen wie ihrer Verfechter sozusagen ein Schwindel entsteht, ein moralisch wie körperlich spürbarer Zug, eine Windigkeit des Charakters. Bei der ungemein ausgeprägten Empfindlichkeit des Satirikers für die ausschlaggebende Bedeutung des Zentrums wirkt diese Entdeckung innerster Hohlheit und Plattheit, innerster Gedankenlosigkeit und Gleichgültigkeit schlechthin katastrophal. Die Folge davon ist, daß er nunmehr wie auf der Folter zwischen Zweifel und Erstaunen erst recht erkennt, wie im Geist der Moral, ja geschützt von dieser, die Gewohnheit einreißt, im Gang der Verwaltung die Korruption, im Pathos die Phrase und im Menschen die viel zitierte, auch von Gogols Tschitschikow mit Vorliebe gebrauchte Entschuldigung, daß man leider auch nur ein Mensch sei.

Alle diese Erkenntnisse und Entdeckungen, die gleich furchtbar wie lächerlich sind, wirken auf den Satiriker mit so unwiderstehlicher Gewalt, daß ihm, wenn anders er nicht, die Hände vorm Gesicht, zugrunde gehen oder sich toslachen will, tatsächlich keine andere Wahl bleibt als die entsprechende Exzentrik der Mittel, also wesentlich die Karikatur. Sie allein ist es, durch die die Wiederherstellung seines Gleichgewichts und des Gleichgewichts der Welt gewährleistet wird. Damit aber spielt er zugleich seinen glänzendsten Trumpf aus; denn wie ihm schon gelang, in der Tragik den Schlagschatten der Komik

zu entdecken, in der Komik aber die panische Magie der Verheerung und der Verwandlung, so entdeckt er nunmehr in der Explosivität eines an sich katastrophalen Zustandes den Widerhall des Gelächters.

„Das Lachen ist etwas wahrhaft Großes, es raubt uns weder das Leben noch unser Eigentum, und trotzdem steht der Schuldige da wie ein Hase mit zusammengebundenen Beinen.“ So spricht Gogol in den Petersburger Skizzen über diesen Zaubervorgang des Lachens, wie denn Gogol überhaupt zeitlebens um eine echte Erkenntnis des Lachens bemüht war. Im Lachen sah er ursprünglich sogar einen Tanz der Natur, eine elementare Äußerung und selbst Gutmütigkeit des Lebens schlechthin, er sprach von jenen Menschen, die dem Leben angehörten und dem Lachen, und er bedauerte seinem Freund Magimowitsch gegenüber nichts tiefer, als daß sie sich alle in sträflichster Weise von ihren eigentlichen Elementen entfernt hätten, nämlich auf das Leben als auf einen Unsinn zu schauen, „wie das doch stets der Kosak tut“, und darüber zu lachen. Erst später, unter mancherlei Qual und Erfahrung, entdeckte er auch im Lachen einen Zustand verschärfster Exzentrizität und damit eine willkommene Gegenmaßnahme gegen ein zu innerst entwürdigtes Zentrum. „Das Lachen ist da, um über alles zu lachen, was die wahre Schönheit des Menschen entwürdigt“, rief er dann aus, nicht ohne hinzuzufügen: „Möge das Lachen seine wahre Bedeutung wiedergewinnen!“ Indessen, diese rein moralistische Auffassung schien ihm dem Lachen nie ganz gerecht zu werden, dazu spürte er, und zwar als einer der ersten, zutiefst die im Lachen verborgene katastrophale Erschütterung, — jenen

Zustand von Befreiung und Fluchwürdigkeit zugleich, jenen Zustand der Tragikomik, angesichts dessen, wenngleich von anderen Voraussetzungen aus, Minna von Barnhelm im Höhepunkt der Krise vor Tellheim ausruft, sie habe nie fürchterlicher fluchen hören, als er lache.

Die Exzentrizität des Satirikers ist also keineswegs eine auf bloßer Laune oder Willkür beruhende Haltung, geschweige eine widernatürliche Lust an Verzerrung oder Zersetzung. Das Erlebnis, das ihr vorausging, ist im Gegenteil ein echt romantisches, und zwar schon insofern, als das Zusammentreffen der Wirklichkeit mit der imaginären Größe ihrer Idealität eines der tiefsten Erlebnisse der Romantik überhaupt ist. Nur muß man im Auge behalten, daß seine Erhabenheit eine umgekehrte Erhabenheit darstellt, und daß seine Fähigkeit, sich selbst dem Verhängnis gegenüber exzentrisch zu verhalten, eine Rückversicherung an der Idealität der höchsten menschlichen Werte voraussetzt. „Schilt den Spiegel nicht, wenn deine Frage schief ist“, lautet jenes russische, dem „Revisor“ vorangestellte Sprichwort, worin sich aufs einfachste das imaginäre Bewußtsein von der Idealität und Totalität des Vollkommenen ausdrückt. Dieser Spiegel nämlich ist kein gewöhnlicher Spiegel, der die Dinge einfach spiegelt, indem er ihr Spiegelbild auffängt, denn wäre er nur das, so erschiene uns die Frage gar nicht als Karikatur, sondern allenfalls als Abnormität, als ein bedauerliches Schiefheitsprodukt der Natur. Erst durch die Tatsache, daß hinter dem Spiegel oder im Bewußtsein des Spiegels der Traum der Vollkommenheit mitwirkt, und zweitens, daß eben jene Frage, sei es aus

Selbstverliebtheit, sei es aus unbegreiflicher Macht-illusion, sich selbst für das Urbild aller Vollkommenheit hält, durch diesen romantisch-phantastischen Widersinn erst gewinnt auch das Spiegelbild seine tiefere, satirische Bedeutung. Es ist daher auch nichts törichter, als Ausdrücke wie „positiv“ und „negativ“, rechte Pfefferkuchenausdrücke, wie schon Gottfried Keller gesagt hat, im Sinne eines moralisch-ästhetischen Wertmaßstabes zu gebrauchen, da ja das satirische Spiegelbild seines imaginären Bewußtseins zufolge nur negativ sein kann. Positiv allerdings ist das Gelächter, wobei nur bedacht werden muß, daß mit so erschütterten Leuten, wie die Satiriker es sind, nicht immer gut Pfefferkuchen gegessen werden kann.

Um aber nochmals auf die künstlerisch-ideelle Position des Satirikers und seine eigentümliche, das Zentrum fixierende oder beleuchtende Exzentrizität zurückzukommen, sei hier das Augenmerk noch auf eine höchst verblüffende Seltsamkeit gerichtet. Wenn man die Satiriker unter den Völkern betrachtet, so fällt sofort auf, in welchem einem nichtsdestoweniger unmittelbaren Verhältnis ihr Werk zur zentralen Bedeutung ihres Volkes steht, wie sich gerade in der großen Satire die Volkseigenschaften am deutlichsten spiegeln, so daß es geradezu ist, als ob sie sich, wie durch die Geißel gereinigt, aus dem Spiegel erheben und als ruhmreiche Fata morgana einhergingen. Jedemfalls zeigt sich im Gulliver wie im Don Quijote, in den „Toten Seelen“ wie im Rabelais oder Aristophanes das spezifisch Nationale mit einer auf die Spitze getriebenen Deutlichkeit ausgeprägt, es steht eindeutig im Zentrum, — ja ist es nicht, als erlebte man an sich selbst das einzig-

artige Phänomen jener exzentrischen Optik, die, gerade weil sie sich vom Zentrum entfernt, den innersten Zentralbegriff eines Volkes um so wirkungsvoller ins Licht rückt?

Übrigens fällt es dem Satiriker zeitlebens schwer, diese seine Exzentrizität auch in seinem äußeren Verhalten dem Volk wie dem Staat gegenüber, gerade weil sie sein Leuerstes sind, aufrechtzuerhalten. Die Mißverständnisse und Reibungen wachsen ihm bisweilen über den Kopf, sie treiben ihn hinaus, aus dem Zentrum an die Grenze, ja oft über die Grenze in eine Art freiwillig-unfreiwillige Verbannung. Indessen, „mit unzerbrechlicher Kette“, wie Gogol aus Rom schreibt, bleibt er nichtsdestoweniger ans Herz seines Volkes geschmiedet. Es rückt nie aus seinem Blickfeld, wie weit er sich auch entfernt, es bestimmt seine Haltung, und selbst über den „hochmütigen Stolz einer gehirnlosen Menschenklasse“ hinweg, einer Menschenklasse, die nie genug Freiheit auch zur Satire besitzt, weiß er sich doch ausersehen, diesem seinem Volk sein Opfer zu bringen und es darzustellen im Rahmen eines großen satirischen Spiegels.

## II.

Nikolai Wassiljewitsch Gogol wurde im Frühjahr 1809 auf dem väterlichen Erbgut Janowschina in der Ukraine geboren, im Kreis Mirgorod, demselben, dem seine ersten beiden Novellenbände die volkstümliche Lebendigkeit ihrer Stoffe und Themen verdanken. Dieses Mirgorod ist sein Geldwyla. In romantischer Exzentrizität — wir verstehen, was das bedeutet — wird er

nicht müde, es zu betrachten, Land und Leute daselbst, namentlich auch die dem Umkreis den Namen gebende Kreisstadt. „Welch eine herrliche Stadt ist doch Mirgorod!“ ruft er aus. „Was gibt es da nicht für Gebäude, mit Stroh-, Schilf- und sogar Holzdächern! Rechts eine Straße, links eine Straße, überall wundervolle, von Hopfen umschlungene Zäune, auf denen hier und da Köpfe hängen; Sonnenblumen strecken ihre sonnenähnlichen Köpfe über sie hinweg, roter Mohn und schwellende Kürbisse . . . eine wahre Pracht. Die Zäune sind stets mit allerhand Gegenständen geschmückt — einem ausgespannten Unterrock, einem Hemd oder einem Paar Hosen —, die sie noch malerischer erscheinen lassen. In Mirgorod gibt es weder Diebe noch Gauner, und daher hängt dort jeder hin, was ihm einfällt. Wenn Sie einmal den Marktplatz besuchen, so werden Sie sicher einen Augenblick stehenbleiben, um sich an dem Bild zu erfreuen; Sie bemerken da eine Pfütze — eine ganz wunderbare Pfütze. Eine Pfütze, wie Sie sie vorher noch nie gesehen haben! Sie erstreckt sich fast über den ganzen Platz. Eine herrliche Pfütze! Die Häuser und Häuserchen, die um sie herumstehen, und die man von fern für Heuschaber halten könnte, sind ganz in Bewunderung dieses Gewässers versunken.“

Ist es nicht geradezu, als wäre diese Pfütze Gogols eigener Spiegel, in dessen eigentümlicher Brechung sich nun auch seine Gestalten erblicken? Da stehen zum Beispiel die beiden unzertrennlichen, sich leider aber verfeindenden Iwane, Iwan Iwanowitsch und Iwan Nikiforowitsch, der eine wie ein Kettich mit dem Schwänzchen nach oben, der andere wie ein Kettich mit dem Schwänz-

chen nach unten. Dazwischen aber, wie uns der Bienenzüchter Kotschuk Panjko mittheilt, unter dessen Decknamen Gogol einst auftrat, steht noch ein anderes, weit zweideutigeres Wesen. Dieses Wesen schleicht sich für gewöhnlich unter all seine Figuren ein, manchmal weiblich, manchmal männlich von Aussehen, und überall, wo es auftaucht oder sich einmischt, geraten seine Menschen in die sonderbarste Verstrickung. Denn wenn es auch in Mirgorod oder Dikanka keine Diebe und Gauner gibt, so gibt es doch noch etwas, was über alle Begriffe verführerisch und exzentrisch ist. In Dikanka zum Beispiel sah es sich ganz an wie ein Welscher: „Das spizige Mäulchen, das sich fortwährend bewegte und alles und alle beschnüffelte, lief in ein rundes Fünfkopekenstück aus wie bei unseren Schweinen; die Beine waren so dünn, daß sie auch dem Jareskower Amtmann, wenn er ebenso schwächige gehabt hätte, schon beim ersten Sprung im Kosakentanz gebrochen wären. Dafür aber war's von hinten ein waschechter Gouvernementsprokurator in Uniform, denn ihm baumelte ein Schwanz herunter, der so lang war und so spiz zulief wie die Schöße an den neumodischen Uniformen; höchstens an dem Bocksbart unterm Maul, aus den kleinen Hörnerchen auf dem Kopfe und daraus, daß er nicht viel weißer war als ein Schornsteinfeger, konnte man erraten, daß das weder ein Kerl aus dem Auslande noch ein Gouvernementsprokurator war, sondern ganz einfach der *L e u f e l* in eigener Person.“

Eine gleiche Bekanntschaft, wenngleich weiblicher Art, machte aber auch der Philosoph Choma Brut in der Nähe von Kiew, nachdem er mit seinen Freunden einen einsamen

Bauernhof besucht und dort um Unterkunft gebeten hatte. Sah er doch plötzlich, wie die Alte, die ihn aufgenommen hatte, dicht an ihn herantrat, ihm die Hände zusammenlegte, ihm den Kopf hinabbog und mit Katzenartiger Geschwindigkeit auf seinen Rücken sprang. „Sie gab ihm mit dem Besen einen Schlag auf die Lenden, und er galoppierte wie ein Reitpferd davon und trug sie auf den Schultern fort. Dies alles geschah so schnell, daß der Philosoph gar nicht zur Besinnung kam; er griff mit beiden Händen nach seinen Knien und wollte die Beine festhalten; aber zu seiner größten Bestürzung bewegten sie sich gegen seinen Willen und machten Sprünge wie der beste Tscherkessenrenner. Erst als sie aus dem Gehöft heraus waren und sich die weite Schlucht und der Kohlrabenschwarze Wald zu ihrer Rechten ausbreitete, da sagte er zu sich selbst: Uha, das ist ein *Hexe*.“

Teufel und *Hexe* also sind es, die sich gleichfalls im Spiegel jener imaginären Pfüge einzufinden pflegen. Es sind zugleich zwei der wichtigsten Urformen und Grundprinzipien, mit denen Gogol sich zeitlebens herumschlug. Im ukrainischen Umkreis, mit seinen Erzählungen aus der Perspektive des Bienenzüchters oder eines schwaghaften Großvaters, sind sie allerdings rein burlesk, wenngleich hie und da in der Uniform eines Gouvernementsprokurators die spätere, satirische Form sich ankündigt. Exzentrisch aber verhalten auch sie sich schon, sie beunruhigen von außen den gewohnten Lebensablauf, stecken voller Schabernack und heimlichem Spuk, voller Vorliebe zu panischen oder erotisch-exzentrischen Sprüngen und Tänzen, und sie scheuen auch nicht davor zurück, sich während eines Jahr-

markts unter die Leute zu mischen. Ja, selbst im Bauern-  
 gesicht einer Alten, die vom Kutschbock herabschimpft,  
 kann plötzlich etwas Hegehaftes zum Durchbruch kommen,  
 ein Altersphänomen, das Gogol offenbar mächtig beein-  
 drückt hat, spielt er doch schon als Schüler auf dem  
 Gymnasium zu Njeschin am liebsten die komische Alte,  
 und läßt er doch keinerlei Gelegenheit aus, um wie der  
 Kosak zu sagen: „Wenn es alt wird, ist jedes Weib  
 eine Hege.“

Dieser panische Ausgangspunkt und Urzustand der  
 Gogolschen Exzentrik, der bisher von seinen Biographen  
 ihrer rationalistisch-realistischen oder religiösen Einstellung  
 zufolge nur wenig beachtet oder höchstens mit Schlag-  
 worten wie volkstümliche Phantastik, Kleirussische Ro-  
 mantik und ähnlichem abgetan wurde, ist jedoch auch für  
 seine spätere Zeit von Wichtigkeit und Bedeutung. Sein  
 ganzes Leben hindurch wurde Gogol von einem ihm uner-  
 klärlchen Grauen beherrscht, es war teilweise so stark,  
 daß es nahe an Wahnsinn und Todesfurcht grenzte, und  
 war andererseits derart mit Wollust gemischt, ja geradezu  
 mit einem das Verhängnis reizenden Kitzel, daß Gogol  
 sich immer wieder, oft unter seltsamsten Gebärden, ins  
 Zentrum dieses Grauens begab und es karikaturistisch  
 oder auch beschwörend zu meistern versuchte. Das Furcht-  
 einflößen oder Erschrecken, der Schreck überhaupt als  
 Leidenschaftserreger, diese sonderbare Lust des exzentrischen  
 Hinterhalts wie der Zwangsläufigkeit gewisser Hand-  
 lungen ist ein Hauptmerkmal seines künstlerischen Cha-  
 rakters. Gewiß ist dieser seltsame, Heiterkeit und Lachen  
 begleitende Schatten in den ukrainischen Geschichten noch

nicht so stark; die Lustigkeit, die Puschkin so ergözte, daß Gogol sofort sein Liebling wurde, überwiegt; trotzdem findet sich, in Anekdoten und Episoden, nicht zu reden vom fürchterlichen, erbarmungslosen Schluß des „Wij“, schon auch hier jener schauervolle Absturz ins Rätselhafte und Finstere. In den „Urväterischen Gutsbesitzern“, die als russisches Gegenstück zur Idylle von Philemon und Baucis gelten, treibt Gogol gelegentlich ein sonderbares Spiel: einesteils reizt er den idyllischen Zustand, indem er auf schäkernde Weise die Möglichkeit seiner Zerstörung erörtert, so daß die wackere Pulcheria Iwanowna unentwegt „Gott behüte uns davor!“ ausruft, andernteils wagt er es sogar, eine episodische Liebesgeschichte einzuflechten, die nichts als ein grausam-berzweifelter und grausam-lakonischer Kontrapunkt ist. Beidemale also bewegt er die Gemüter, indem er sozusagen den Teufel an die Wand malt. In derselben Geschichte wird auch noch einmal jene obenerwähnte Verwandtschaft zwischen Teufels-erzentrif und panischem Urzustand lebendig, dort nämlich, wo Gogol in Erinnerung an ein panisches Kindheits-erlebnis unmittelbar den Leser anspricht, damit sich dieser gleichfalls erinnere. „Sicherlich“, sagt er, „hat schon so mancher Leser einmal eine Stimme gehört, die ihn beim Namen ruft; der Volksmund erklärt das so, daß eine Seele sich vor Sehnsucht nach einem Menschen verzehrt und ihn ruft: die Folge aber sei unbedingt der Tod. Ich muß gestehen, mir war solch ein geheimnisvolles Rufen immer unheimlich. Ich erinnere mich, es in meiner Kindheit recht oft gehört zu haben: manchmal sprach plötzlich hinter mir jemand meinen Namen aus. Ge-

wöhnlich war es ein besonders klarer und sonniger Tag, im Garten regte sich kein Blatt an den Bäumen; überall herrschte eine beklemmende Stille, selbst die Grille verstummte um diese Tageszeit, und keine Menschenseele war im Garten. Und doch muß ich sagen: hätte mich die fürchterlichste, stürmischste Nacht mit der ganzen Hölle der entfesselten Natur im einsamen Urwald überfallen, ich wäre nicht so erschrocken gewesen, wie bei dieser schauer-vollen Stille mitten in diesem wolkenlosen Tag! Gewöhnlich lief ich dann, halb wahnsinnig vor Schreck, atemlos aus dem Garten und beruhigte mich erst, wenn irgendein Mensch mir entgegenkam, dessen Anblick die furchtbare Sde aus meinem Herzen verjagte.“

Ich führte diese Beispiele etwas ausführlicher an, um von vornherein zu zeigen, wie Gogols Satire eine nur ihm eigentümliche Exzentrik des inneren Grauens zur Voraussetzung hat, und wie alles, was folgt, alle politische oder kulturkritische Darstellungsweise und selbst seine Wandlung ins Stoßreligiöse, im Grunde auf der Macht dieses Urgefühls fußt. Wie Gogol von sich selber gesagt hat: „Irgendein Unsichtbarer schreibt mir mit mächtiger Feder vor“, so wirkt dieser Unsichtbare auch im Wesen seiner Gestalten. Selbst in jenem Postmeister aus dem „Revisor“, den es „mit unerklärlicher Gewalt“ dazu treibt, fremde Briefe zu erbrechen und sie plötzlich wie Romane zu lesen, ist er noch wirksam. Ja, es scheint mir sogar die Frage, ob nicht bei der maßlos phantastischen Freßlust mancher Gestalten irgendein Unsichtbarer dabei-sitzt und mitfrißt. Wie sollten sie sonst zu bewältigen sein, diese Eierpasteten, Fladen, Schinken und Störe,

diese Quappenleber, beerengefüllten Pasteten, fliegenden Klöße und Labardane, diese wollüstig-leiblichen Genüsse und Gelüste, deren Erwartungschauer von so geradezu messianischem Ausmaß sind, daß selbst ein Windhund wie Chlestakow in Verzückung gerät und ausruft: „Das Essen kommt, es kommt, es kommt . . .“ So steckt dieser Unsichtbare in der Tat überall, im Panischen wie im Animalischen, in der höheren Eingebung wie in der unerklärlichen Gewalt der Verführung, im Guten wie im Bösen, und es bleibt im Grunde angesichts seiner, des Unsichtbaren, nur die eine Frage zu lösen, jene Frage, die sich der Stadthauptmann im „Revisor“ vor Chlestakow stellt: „Wenn ich nur herauskriegen könnte, wer er eigentlich ist und in welchem Maße man ihn zu fürchten hat.“

Satire als Exzentrik des inneren Grauens, — es wird sich gleich erweisen, wie sie sich ausgewirkt hat, nachdem Gogol den ukrainischen Stoffkreis verließ und, durch allerlei Erfahrungen in Petersburg gewisigt, dieses Petersburg selbst, seine Bürokratie, seinen Lebensstil, nicht zuletzt seine ganz gewöhnliche Teufelerscheinung, in den Blickwinkel seiner Exzentrik stellte.

### III.

Schon zur Entstehungszeit der ukrainischen Geschichten, als frühreifer Jüngling, hatte Gogol in Verfolg einer Lieblingsidee sich in Petersburg befunden, um sich daselbst dem Staatsdienst zu widmen. In Petersburg herrschte damals, angeregt durch die Volkspoesie der deutschen Ro-

mantik, eine Vorliebe für alles Ukrainische, wie Gogol an seine Mutter schrieb, und weshalb er sie auch um Mitteilung von allerlei Geschichten und Erzählungen, von allerlei „Gruselzeng“ aus der Gesindestube gebeten hatte. Durch die deutsche Romantik, hauptsächlich durch französische Übersetzungen E. T. A. Hoffmanns, wurde aber auch noch Verständnis für anderes geweckt, nämlich für das Eigenleben der Städte, wengleich zunächst die Atmosphäre altertümlicher Städte bevorzugt wurde. Immerhin findet sich gerade bei E. T. A. Hoffmann ein ausgeprägter Sinn für Stadtphysiognomien, sei es nun Dresden oder Bamberg oder, wie im „Ritter Gluck“, das Leben und Treiben Unter den Linden und in den Berliner Volksgärten. Es soll damit nicht gesagt sein, daß Gogol sich im philologischen Sinn dadurch anregen ließ, aber dieser allgemein europäische Zustand, in enger Verbindung mit den technisch-modischen Zivilisationserscheinungen, war auch in Petersburg, dieser europäisch-amerikanischen Kolonie, wie Gogol sich ausdrückt, nicht unbeachtet geblieben. Es war also nur eine Frage der Zeit und gewisser, sehr aufschlußreicher Erfahrungen, bis Gogol begriff, daß seine Selbstbehauptung in Petersburg sich zu einer sowohl persönlichen wie künstlerisch-kulturellen Aufgabe auswuchs, ja zu einem der schwierigsten russischen Probleme überhaupt. Petersburg, das wurde ihm, wie den Franzosen Paris, unwillkürlich zu einer schier unfaßbaren Erscheinung und übermächtigen Idee. Doch während die Franzosen beim Gedanken an Paris in illusionistische Verzückung gerieten, selbst auf die Gefahr hin, ihr Schicksal dafür opfern zu müssen, riß Petersburg in der

Daseinsauffassung des Russen plötzlich ganze Volks- und Lebenskomplexe auf, verbunden mit der Frage nach dem nationalen wie metaphysischen Zentrum des Russen.

Es ist wesentlich Gogols Verdienst, diese Frage erkannt und sie unerschrocken gestellt zu haben, und es ist, bei der Tiefe seines panischen Urgeföhls, auch nicht verwunderlich, daß er unverzüglich die künstlerische Auseinandersetzung mit diesem Zentrum oder Scheinzentrum aufnahm, indem er sich dabei, der Erscheinung wie der Idee gegenüber, seiner bewährten, inzwischen freilich ungemein verschärften Exzentricität bediente.

Es war vor allem zweierlei oder, in Verbindung mit beidem, dreierlei, was Gogol durch die Dimension Petersburg als unverlierbaren Besitz für seine Gestaltungswelt hinzugewann: einmal die Einsicht in den Gattungs- und Gebrauchskarakter des Daseins, des staatlichen wie des städtischen, zweitens die Einsicht in den illusionistischen Märchencharakter der großen Städte, und drittens, unmittelbar das Zentrum betreffend, die Einsicht in den teils parasitären, teils mitleidlos egoistischen Zwangs- und Verführungscharakter aller dem Leben übergeordneten Einrichtungen und Funktionen. In Petersburg, dieser auf allen Seiten von Spiegeln umstellten und sich selbst bespiegelnden Großstadt, herrschte, im Gegensatz zu Mirgorod oder selbst Moskau, diesem Mütterchen Rußlands, der Typus und die Kategorie; es gab hier kein Volk, sondern Leute, Leute der verschiedensten Gattung, eine Gattung von jungen Offizieren, eine Gattung von jungen Damen, letztere mit Taillen, „wie man sie nicht einmal im Traum zu sehen bekommt“, eine Gattung von Sou-

verneuren und Erziehern, von hungrigen Titular-, Hof- und anderen Räten. Ja, diese Gattung hatte sogar ihre Stunde, zu der sie auf dem Newski-Prospekt erschien und sich zeigte. Einmal zeigte sich sogar nur eine Nase, eine dem Kollegienassessor Kowalew gehörige, ihm aber entlaufene Nase, indessen, da die Nase in der Uniform eines Staatsrates auftrat, nahm niemand Anstoß an ihr, eben weil sie nun zur Gattung der Staatsräte gehörte. Es ist ungemein bezeichnend für Gogols satirische Einsicht in diesen Gattungscharakter, daß er nicht nur die Menschen darunter begreift, die Damen und Millionäre, die Dünnen und die Dicken, sondern auch die Fliegen. Aber wie mit den Fliegen verhält es sich auch mit gewissen Umgangsformen, gewissen Redensarten und Gebärden, das heißt mit jenem Schliff, wie der Petersburger Stil in der feinen Gesellschaft ihn ausgebildet und als Nachahmungsbeispiel über ganz Rußland verbreitet hatte. Übrigens war Petersburg ohne Rußland nicht denkbar, es lebte von Rußland, es war — um diesen selbstgefälligen Zynismus Europas zu gebrauchen — eine Leistung Rußlands. „Moskau ist für Rußland eine Notwendigkeit. Rußland ist eine Notwendigkeit für Petersburg.“ So hat Gogol es ausgedrückt.

Freilich, für das Opfer, das Petersburg fordert, indem es im Menschen nur den Typus anerkennt, nur den Rang, nur den Grad seiner Funktion und Befugnis, so daß selbst einer Leiche zur Wiederherstellung ihrer Bedeutung kein anderes Mittel verbleibt, als an irgendeiner Brücke als Gespenst umzugehen wie der arme Büro-schreiber Akakie Akakiewitsch, für dieses eitle wie sträfliche

Opfer bietet es auch das märchenhafte Panorama öffentlichen Lebens. Wer Petersburg nicht kennt, der wende sich nur an Ossip, Chlestakows Diener im „Revisor“, um von diesem zu erfahren, daß Politik und tanzende Hunde, Publizität und noblichtes Benehmen, Theater und Zechprellerei ein und dasselbe darstellen. Und dann, um gebildeter zu reden, welch eine märchenhafte Verfügungsgewalt muß in Petersburg stecken! Wenn Tschischikow vor der Gutsbesitzerin Korobotschka vom „Fiskus“ erzählt oder Chlestakow vor dem Provinzmagistrat vom Ministerium, von Kurieren und Erzellenzen, dann ist es in der That, als stünde eine Welt still in atemloser Erwartung des demnächst abzufendenden Blitzes. So selbstherrlich und märchenhaft klingt das. „Auf einmal wurde es vor ihm hell“, heißt es vom Hauptmann Kopyekin, der nach Petersburg kam, um für sein dem Vaterland geopfertes Bein eine Rente herauszuschlagen, was ihm leider mißlang, „auf einmal wurde es vor ihm hell; ein weites Feld des Lebens öffnete sich vor ihm, Sie verstehen, so ein Märchenland aus Tausendundeiner Nacht. Auf einmal, Sie können sich das vorstellen, steht da so ein Newski-Prospekt vor ihm, oder, wissen Sie, so eine Gorochowajastraße, hol's der Teufel (sic!), oder da so eine Liteinajastraße; da ragt eine Kuppel in die Luft, da hängen Brücken auf eine wunderbare Weise, Sie können sich das vorstellen, das heißt ganz ohne Stützen; kurz, die reine Semiramis . . .“ Mit anderen Worten: die reinste Vorstellungswollust! Ist es da ein Wunder, daß „Catan eigenhändig die Lampen anzündet, um alles in übernatürlichem Licht erscheinen zu lassen“? Ist es da ein Wunder,

daß Piskarjow wie Pirogow, indem sie ihrer Vorstellungswollust nachgehen, der eine selbst bis ins Bordell, auf höchst unehrenhafte oder selbstmörderische Weise eines Besseren belehrt und in die Nüchternheit des Daseins zurück= oder aus dem Dasein hinausgejagt werden, Pirogow, der Offizier, indem er von zwei Handwerkern verprügelt wird, Piskarjow, der Maler, indem er sich die Kehle durchschneidet?

Ich erwähnte es schon, daß mit jenen Petersburger Gattungs-, Gebrauchs-, Illusions- und Märchenkomplexen noch ein Drittes in unmittelbarer Beziehung steht, auf das Gogol zeitlebens nicht zu verzichten gewillt war, ich meine seine exzentrische Frage nach der Würde des Zentrums, nach dessen innerstem Sinn und Gehalt. Es fällt daher auch nicht schwer, seine Antworten zu ermitteln oder mindestens die Spuren seiner Wahrzeichen zu sehen. Im „Wij“, jener schon erwähnten Erzählung, heißt es einmal: „Der Rhetor kniete nieder und versuchte, den Weg mit den Händen zu befühlen, aber seine Hände gerieten fortwährend in einen Fuchsbau hinein.“ Diesen rätselhaften, schier unentwirrbaren Fuchsbau hat Gogol nun aufzudecken versucht, ja er räucherte ihn aus und ergözte sich an der Verwirrung, um plötzlich innezuhalten und wie Puschkin nach der Vorlesung der ersten Kapitel der „Toten Seelen“ auszurufen: wie schrecklich, wie trostlos ist unser Rußland! Im zweiten Teil der „Toten Seelen“ ist zum Beispiel der Oberst Koschkarow am Werk, die Petersburger Errungenschaften auf die bäuerliche Verwaltung zu übertragen, indem er sie, wir würden heute in der Terminologie des Bolschewismus sagen:

kollektiviert. Es ist ein ganzer Fuchsbau von Instanzen zu durchlaufen, bevor hier auch nur der geringste Entschluß gefaßt werden kann. Jeder Speicher hat seinen Kommissiönär, jeder Kommissiönär, wönniglich er meist betrunken daliegt, sein Büro, seine abgegrenzte Befugnis. Ohne Abfassung eines Gesuches kann in der Tat nichts in Angriff genommen werden, falls nicht bereits das Gesuch selbst zu allerhand Beanstandungen Anlaß gibt. „Aus Neugier entschloß sich Tschitschikow, mit dem Kommissiönär mitzugehen, um sich diese höchst notwendigen Behörden anzusehen. Das Büro zur Annahme von Berichten existierte jedoch nur auf dem Schilde: die Tür war verschlossen. Der Vorsteher dieses Büros, namens Chrylew, war in den neugebildeten Ausschuß für Gemeindebauten versetzt worden. Seine Stelle vertrat der Kammerdiener Beresowski; aber dieser war ebenfalls durch die Baukommission irgendwohin abkommandiert worden.“ Bei dem Departement der Gemeindeangelegenheiten war in dessen wieder eine Umgestaltung im Gange, und obwohl sich bei Koschkarew überall dicke Wälzer herumfielten mit Titeln wie „Vorbereitende Einleitung in das Gebiet des Denkens“, „Theorie der Allgemeinheit, der Gemeinschaftlichkeit und des Daseins“, „Anwendung auf die Erkenntnis der organischen Prinzipien der wechselseitigen Zerteilung der gesellschaftlichen Produktivität“, kam Tschitschikow schließlich zur Überzeugung, daß die Kommission zur Annahme von Berichten überhaupt nicht vorhanden sei. Es verhielt sich mit ihr wie mit dem Kauf toter Seelen, von dem Tschitschikow unübertrefflich gesagt, die Übertragung fände nur „auf dem Papier“ statt.

Dieses Beispiel von Organisationswut und Organisationsleerlauf, das für viele gelten mag, war Gogols Antwort auf die Petersburger Bürokratie. Sie veranlaßte ihn zu dem Ausspruch, daß er längst wüßte, daß der Teufel den gewöhnlichsten Tract trägt, und sie brachte ihn über seine panisch-pittoreske Exzentrizität zu der nüchternen Erkenntnis von der Farblosigkeit des Petersburger Teufels. „Für alle nur ein Mittel und nicht das geringste Ziel“, dieser Grundcharakter des Newski-Prospekts, war er nicht überhaupt der Grundcharakter des durchschnittlichen Lebens? Diesen farblos-teuflischen Grundcharakter entdeckte er nun überall. Es war eine gleiche Entdeckung wie die Spießereientdeckung Flauberts, mit dem Unterschied nur, daß ihn Gogol weit exzentrischer fixierte und daher um so maßloser über die ihm innewohnende Plattheit und Leere erschreckt war. „Selbst so ein Zeitungsblatt“, schreibt er einmal, „wird ganz allmählich zum Gesetzgeber für die Menschen, die es aus tiefster Seele verachten. Was bedeuten alle diese ungesetzlichen Gesetze, die von einer aus der Tiefe kommenden teuflischen Gewalt aufgestellt werden, was bedeuten sie angesichts der Welt, die gleichsam verzaubert zuschaut, ohne sich dagegen zu wehren?“ Aus der Tiefe dieser inneren Farblosigkeit nämlich erhebt sich die Sucht nach dem angenehmen Leben, die Sucht nach Neuigkeit, Vergnügen und Gerüchten, erhebt sich jene märchenhafte Vorstellungswollust, die bereit ist, in jedem Windhund einen Revisor zu sehen und in jedem Seelenaufkäufer einen Heiratskandidaten oder den Antichrist. „Bedenken Sie doch“, ruft Gogol aus,

„daß die ganze Welt eitel Lüge ist und daß uns alles ganz anders erscheint, als es in Wirklichkeit ist.“

Petersburg also war gleichsam der absolut künstliche Traum, es war auf eine Weise zurechtgebaut und errichtet, die von wirklichem Wachstum weit entfernt war, es war absolut vorläufig und abbruchreif. Der Eindruck, wie ihn eine Weltausstellung vermittelt, ist er nicht überhaupt der Ersteindruck aller Weltstädte, jener Städte, die alleamt ein riesiges Kartenhaus sind und damit auch eine indirekte Herausforderung in sich bergen, die Herausforderung zu überirdischen Katastrophen?

#### IV.

Es war bis jetzt lediglich von jenen beiden Grundkomplexen die Rede, denen Gogols künstlerische Erlebnis- und Gestaltungskraft entspringt, seiner panischen und satirischen Exzentrizität, nicht aber von seinen Gestalten, als deren wichtigste und geläufigste Tschitschikow aus den „Toten Seelen“ und Chlestakow aus dem „Kodisor“ gelten. Indessen, diesen beiden Junggesellen, rechten Petersburger Typen und Standesvertretern, gesellt sich noch ein ganzer Kattenschwanz von Beamten und Gutsbesitzern, von Titularräten, Kollegienassessoren, Kreisrichtern, Gouverneuren, mittellosen Studenten und Malern hinzu, kurz, eine Reihe von Herren mittleren Ranges, deren jeder es verdiente, gründlicher unter die Lupe genommen zu werden, zumal sich unter ihnen welche befinden, wie Nosdrew, Sobakewitsch, Tentetnikow,

Akakie Akakiewitsch und Skowsnik-Dmucharowskij, der  
 Stadthauptmann, zum Beispiel, die ein ganz spezifisches,  
 für die Weiterentwicklung der russischen Literatur und der  
 russischen Charakteroffenbarung bedeutsames Russentum  
 verkörpern. Gerade unter letzteren findet sich im Reim  
 manche Eigenart wieder, die um 1900 als „russische  
 Psychologie“, „russische Seele“, „russische Menschen-  
 problematik“ in Europa geradezu Mode war und auch  
 nicht ohne tieferen Einfluß blieb. So leitet sich zum Bei-  
 spiel, um nur eines zu nennen, die seltsame, von Patho-  
 logie nicht freie Mitleidsauffassung Dostojewskis wie die  
 spätere Gerhart Hauptmanns unmittelbar aus Gogols  
 Erzählung „Der Mantel“ her, aus der furchtbaren Ver-  
 lassenheit und Selbstentblößung des Büroschreibers Akakie  
 Akakiewitsch, während Dostojewskis Verwirrungsmethode  
 in den „Dämonen“, wie überhaupt seine dämonische Form  
 der Selbstverdammnis und Selbsterkenntnis, ihre Ur-  
 bilder oder Vorläufer in Gogols „Revisor“ hat. Undern-  
 teils scheint ein so burleskes und tief komödiantisches Stück  
 wie Wedekinds russischer „Liebestrank“ ohne Gogol kaum  
 denkbar. Erstaunlich berührt übrigens auch die Paral-  
 lelität, wenn auch nicht Abhängigkeit, eines Marquis von  
 Keith mit seiner Hochstapelei aus überschüssiger Phan-  
 tasie und seinem irdischen Verwirklichungsverlangen zu  
 gewissen Eigenschaften Tschitschikows und Chlestakows.

Tschitschikow und Chlestakow, diese beiden ebenso  
 schwungvollen wie „traurigen“ Helden, stellen also Gogols  
 Hauptfiguren in seinen beiden Hauptwerken dar. Sie  
 sind seine ureigenste Erfindung schon deshalb, weil sich in  
 ihnen zum erstenmal in der russischen Literatur die Ab-

lösung vom „tugendhaften Menschen“ und die Hinwendung zum Durchschnitt verkörpert, zur Mittelmäßigkeit des wohlansändigen Schurken, dessen Zentrum in Wirklichkeit platt oder hohl ist. „Über einen tugendhaften Menschen hat der Verfasser doch nicht zu seinem Helden erwählt“, heißt es in einer der vielen bekenntnishaften Stellen der „Toten Seelen“. Und er glaubt auch sagen zu müssen, warum er es nicht getan hat: „weil der Ausdruck ‚ein tugendhafter Mensch‘ im Munde der Menschen hohl und wertlos geworden ist“, weil es eine Heuchelei sei, wenn sie den tugendhaften Menschen an den Wagen spannten, weil sie den tugendhaften Menschen gar nicht achteten, und weil es überhaupt an der Zeit sei, endlich auch den Schurken zu zeigen. So einfach indessen liegen die Dinge bei der rätselhaften, widerspruchsvollen Natur der Gogolschen Charakterauffassung wiederum nicht. Wenn sich auch der tugendhafte Mensch als nicht mehr tragbar erweist, da er vom Standpunkt der Tugend aus eher wie ein Schurke erscheint, so bleibt doch die Frage, auf Grund welcher Maßstäbe und Einsichten dieser Schurke dann eigentlich als Schurke gilt, und ob nicht vielleicht diese Maßstäbe und Einsichten vom Standpunkt der Wirklichkeit aus sich als viel zu streng und theoretisch erweisen. „Was ist er also für ein Mensch?“ fragt Gogol daher weiter, indem er, ein in einem Romanwerk wohl einzigartiger Fall, über dessen Hauptperson gleichsam eine Umfrage veranstaltet. „Etwa ein Schurke? Weshalb sollten wir mit anderen so streng ins Gericht gehen?“ Gerechter jedenfalls sei es, Tschitschikow einen erwerbstüchtigen Kopf zu nennen, das heißt eine glän-

zende, sich überall durchschlängelnde Mittelmäßigkeit, eine Intelligenz, der zur Befriedigung ihrer eigenen Pläne und Interessen jedes Mittel recht ist, sofern es vor den behördlichen Rechtsbegriffen, wenngleich nicht immer vor dem eigenen Gewissen, irgendwie vertretbar oder versteckbar ist. Dieses „Irgendwie“ ist Tschitschikows eigentlicher Spielraum, es ist nichts in ihm sicher, noch vor ihm, es ist alles in Fluß, und da sein Charakter, sein Beruf, seine Gegenwart, seine Bestimmung, da all dies ein Irgendwie ist, hat sich unwillkürlich eine stereotype Formel bei ihm eingebürgert, die er jedermann vorsetzt, sobald er nach Herkunft oder Absicht gefragt wird. „Man kann mein Leben gewissermaßen mit einem Schiffe vergleichen, das mitten auf den Wogen treibt“, pflegt er zu sagen, übrigens ein selbstparodistischer Ausspruch Gogols, der brieflich das gleiche über sich gesagt hat. „Schon von meiner allerfrühesten Kindheit an hatte ich viel zu dulden und bin sozusagen selbst das personifizierte Dulden. Und was mir von meinen Feinden alles widerfahren ist, die mir sogar nach dem Leben getrachtet haben, das können weder Worte noch sozusagen Pinsel und Farbe wiedergeben.“ Mit diesen wie ein Uhrwerk abschnurrenden, regelmäßig wiederkehrenden Tiraden führt Tschitschikow sich überall ein, um schließlich allgemein belehrend hinzuzufügen: „Ich reise nicht sowohl in meinen eigenen Angelegenheiten als im Interesse eines andern . . . aber zum Teil reise ich sozusagen auch um meiner selbst willen. Ich will gar nicht einmal von dem Nutzen reden, den das Reisen in bezug auf die Hämorrhoiden haben kann; aber die Welt zu sehen und das Treiben der Menschen kennenzulernen,

das ist an und für sich sozusagen ein lebendiges Buch, eine Art Wissenschaft.“

Tschitschikow wie Glestakow sind in der Tat ebenso wurzellos wie redengewandt, sie reisen umher, lernen dabei eine beträchtliche Anzahl von Menschen und Zuständen kennen und versäumen doch nie, unter der Hand etwas Brauchbares für sich herauszufischen. Was Kumschinikow sich angesichts einer Sängerin sagt: „Da müßte man Erdbeeren pflücken, Bruder!“, das sagen diese beiden sich unentwegt, Tschitschikow hauptsächlich in Erwartung von toten Seelen, Glestakow in Erwartung kulinarischer und erotischer Genüsse.

Diesen beiden weltläufigen Gestalten, deren eine, Glestakow, mehr auf Genuß, deren andere, Tschitschikow, mehr auf Erwerb erpicht ist, die aber beide bemüht sind, jeweils aus ihrer flüchtigen Exzentrizität an die Quelle des Zentrums zu gelangen und sich dort zu ergötzen oder zu sanieren, steht nun eine ganze Galerie ortsgebundener, ansässiger, rechtgläubiger, aber gleichfalls höchst schurkischer, das heißt pfiffiger und moralisch durchlöcherter Gestalten gegenüber. Es ist kaum eine darunter, die nichts auf dem Kerbholz hat, obwohl ihre Trunkenheit oder Verirrung zur Farbigkeit ihres Charakters sehr viel beiträgt und teilweise auch von ergötzlicher Einfalt zeugt. Gogol hat einmal gesagt, es gebe Menschen, die auf der Welt nicht als eigene Wesen vorhanden zu sein scheinen, sondern als Pünktchen oder Fleckchen auf anderen Wesen. Auf ebendieselbe Weise leben alle diese Gestalten, vom Gouverneur abwärts, auf dem großen, unerschöpflichen Wesen, das Rußland heißt. Dieser Nährboden Rußland

mag zwar finster und trostlos, schrecklich und endlos sein, nichtsdestoweniger bietet er allen, die auf ihm leben, die sonderbarsten Nebeneinkünfte.

Unter diesen Umständen gewinnt sogar das für Gogol so bezeichnende Phänomen der Korruption, der selbstherrlichen Zwangseintreibung und des Bestechungstributes, eine ganz eigentümliche, bei anderen Völkern unmögliche Färbung. Die Korruption, so verwerflich sie ist, scheint hier nämlich gleichzeitig eine Art Naturereignis zu sein, sie gehört zur Totalität des Lebens wie das Parasitentum oder die Mimikry zur Totalität der Natur, und zwar einzig, weil bei der Größe des Nährbodens und der Ursprünglichkeit seiner Menschen die menschliche Ordnung und das menschliche Moralgesetz einfach nicht ausreicht, um die dazwischen sich tummelnde, unkontrollierbar ins Kraut schießende, gleichsam organische Sünde, diese Wollustregung des Unkrauts oder, um menschlich zu reden, diese Methode des Mitgehen-Heißens, in Zucht zu nehmen. Dem Theologen Haljawa zum Beispiel ist dieses Mitgehen-Heißen, polizeilich gesprochen: das Stehlen, zur zweiten Gewohnheit geworden, er empfindet es gar nicht als stehlen, es ist einfach ein Akt des Einsteckens, der Mitnahme von Dingen, die irgendwo herumliegen und deren Fehler es lediglich ist, daß sie nicht herrenlos sind. Einem solchen Urzustand der Korruption gegenüber gewinnt natürlich die von außen und von oben hereinschneidende Figur eines Revisors eine den üblichen Moralbegriff weit überragende, panisch-apokalyptische Bedeutung, so daß es zu verstehen ist, daß allein schon bei der Andeutung seines Erscheinens oder der

Andeutung eines jüngsten Gerichtes sämtliche Charaktere, selbst Tschitschikow nicht ausgenommen, ins Zittern geraten, sich sofort selbst als Schurken bezeichnen, ihre Sündenlast vor sich ausbreiten und mit Luka Lukitsch Ghlopow, dem Schulinspektor aus dem „Revisor“, ausrufen: „Hol's der Teufel, die verfluchte Angst, die richtet mich noch zugrunde!“

Wenn hier aus der Fülle der Gestalten eine Auswahl getroffen werden müßte, so wäre vor allem noch ein Wort über den Charakter Nosdrews zu verlieren, jenes unberechenbaren, dämonisch-egzentrischen Gutsbesitzers aus den „Toten Seelen“, der es beinahe fertigbringt, den aalglatten, sich zu nichts verpflichtenden Tschitschikow auf echt russische Weise in die Enge zu treiben und wie einen Leibeigenen mit der Peitsche zu verprügeln. Dieser Nosdrew ist eine Natur, er ist weder ein Typus noch ein Charakter, er ist unberechenbar und charakterlos; seine Spielleidenschaft aber und sein unbezähmbarer Hang zum Betrug sind beide nur der Ausdruck dieser seiner inneren Sprunghaftigkeit und Genußsucht am Konflikt. Ohne Konflikt wäre er der unglücklichste Mensch von der Welt, im besten Fall ein Lentetnikow, der der Meinung ist, das Nichtstun nähere im Menschen große Gedanken; Nosdrew dagegen, vorausgesetzt, daß er überhaupt Wert darauf legte, könnte sagen, er bedürfe des Konflikts, da nur der Konflikt imstande sei, in seiner Natur große Leidenschaften zu wecken. Diese Leidenschaften sind freilich völlig korrupt, ehrlos bis zum Erschrecken, bis zum Frevel an Hab und Gut, an Leib und Leben, an Freundschaft und Verwandtschaft; sie sind teuflisch auf eine bisher noch

niemals gestaltete Weise, nämlich innerlich verrottet. Wenn man das Hündische nicht nur moralisch, sondern animalisch begreift, als ein Beriechen der Exkremente, als eine dauernde Läusefischeit, dann kommt man einer so verrotteten Natur wie Nosdrew vielleicht auf den Grund.

Man wird fragen, wie Gogol imstande war, eine solche Figur zu erfinden, und man wird vielleicht verblüfft sein zu erfahren, daß er zeitweilig über sich selbst kaum anders gedacht hat. Gewiß, er hatte kein einzelnes großes Laster, das all seine übrigen Untugenden um Hauptlänge überragte, ebensowenig wie er irgendeine markante Tugend besaß, die ihm ein besonders interessantes Aussehen verliehen hätte. „Dafür aber“, gesteht er selbst, „vereinigste ich in mir alle Schenßlichkeiten, die es nur gibt, ich besaß zwar von jeder nur ein wenig, aber sie waren in mir in solcher Menge vertreten, wie ich es noch nie zuvor bei einem Menschen gesehen habe.“ Das ist ein peinliches, entsetzliches Geständnis, entsetzlich gerade wegen der trostlosen Häufung mittelmäßiger Schenßlichkeiten. Indessen, selbst wenn man jene oben-erwähnte, echt russische Lust an der Ausbreitung der eigenen Sündenlast abzieht, so bleibt noch genug in Gogols Charakter höchst fragwürdig und rätselhaft. Er war durchaus eine Natur, die in seinem eigenen Werk hätte auftreten können: auch ihm sprang die Hege auf den Rücken und schlug seine Lenden, auch er litt an einer Vorstellungswollust wie der Sohn Andrij in „Taras Bulba“, vor dessen Augen unaufhörlich funkelnde, elastische Brüste schimmerten, zarte, schöne, völlig ent-

blößte Arme und Glieder, und auch er war ein Wahnsinniger, wie der Wahnsinnige in der Novelle gleichen Namens, der aufschreit: „Oh! welch ein heimtückisches Geschöpf ist doch das Weib! Erst jetzt habe ich begriffen, was das Weib ist! . . . Das Weib ist in den Teufel verliebt. Jawohl, ich scherze nicht. Die Physiker reden lauter Dummheiten, wenn sie sagen, es sei dies und jenes. Es liebt nur den Teufel.“ Und schließlich: auch er war ein unruhiger, in Europa sich umhertreibender, vielleicht sogar nur sich selbst liebender Junggeselle, voller Neigung zu Völlerei, voller Gewissensangst und plötzlicher Krisen. Ja, vielleicht sah er sogar in Pluschkin, jenem geschlechtslosen, geizigen Zwitter, ein vorausgedachtes Alterszerrbild seiner selbst? Eines aber steht jedenfalls fest, nämlich daß Gogol den Blick in die eigene Natur nur ertrug vom Standort einer äußersten Exzentricität aus, und daß seine Charaktere und Geschöpfe, wie komödiantisch und verblendet, wie satirisch und lächerlich auch immer, doch zutiefst auch von seinem, seinem eigenen Blut leben. Diesem Opfer seiner selbst verdankt er es vor allem, daß seine Satire über ein rein moralisches Relief sich erhebt und daß bei all ihrer Fehlerhaftigkeit seine Menschen so unverwundlich im Urgrund der russischen Erde wurzeln.

Es wäre beim Blick auf Gogols Gestalten noch manches zu sagen, besonders in Anbetracht der Frauen, die fast sämtlich nur irgendwelche „Feodulijas“ sind, die sich ihre Hände in Gurkenlake waschen, oder irgendwelche „Korobotschkas“, die sich von einer Gluckhenne kaum unterscheiden. Wenn sie aber jung und verführerisch sind, dann ist es in der Tat, als ob sie schon auf Erden im

Jenseits stünden und als sonderbare Erscheinung herüberflöteten, so daß man mit Gogols Wahnsinnigem ausrufen möchte: „Der reinste Kanarienvogel, wahrhaftig, der reinste Kanarienvogel!“

## V.

Von Nietzsche, dessen literarische Wertungen nur mit Vorsicht zu genießen, dessen psychologische Einsichten in die Künstlernatur jedoch von unschätzbbarer Bedeutung sind, stammt der glänzende, auch auf Gogol gemünzte Ausspruch: Idealisten aus der Nähe des Sumpfes. Ich erinnere daran, weil tatsächlich in Gogols Künstlernatur alle Anzeichen für das Verhehlen eines inneren Bruches oder einer inneren Befudlung sprechen, weil seine Exzentricität zeitlebens von einer seltsamen Angstvorstellung vom Teufel begleitet und sein gegen Ende seines Lebens immer prophetischer sich gebärdendes Christentum — Gogol starb, erst dreiundvierzigjährig, 1852, unter der Oberaufsicht des Erzpriesters Matthäus — weil, wie gesagt, diese seine Sucht nach Heiligkeit durch einen schier krankhaft-unheilbaren Gewissensbiß gebrandmarkt war. „Nicht die Wahrheit der christlichen Liebe, sondern krankhaftes Todesgrauen und Furcht vor Hölle und Teufel spricht aus Ihrem Buch“, so rief ihm Bjelinski, sein glühendster Bewunderer und sein unerbittlichster Antipode, nach seiner letzten Veröffentlichung, dem „Briefwechsel mit seinen Freunden“, zu. Es ist daher auch nicht möglich, sich von Gogol zu trennen, ohne diesem letzten Stadium noch eine Betrachtung gewidmet zu haben.

Wie bekannt, hat Gogol nach sechzehnjähriger Arbeit an den „Toten Seelen“ den zweiten Teil seines Poems, wie er es nannte, verbrannt, so daß nur einzelne Stücke daraus der Nachwelt erhalten blieben. Dieses Opfer oder diese Versündigung, denn es ist nicht sicher, ob es wirklich ein „christliches“ Opfer oder nicht vielmehr eine „teuflische“ Selbstmordgebärde war, wiegt um so schwerer, als Gogol bereits im ersten Teil auf hymnisch-prophetische Weise zum Ärger seiner realistischen Kritiker auf den im zweiten Teil stattfindenden Läuterungsprozeß, kurz, auf die ruhmreiche Ausmerzung und Rodung des Sumpfes hingewiesen hatte. Es bestand bei ihm also die Absicht, dem von Lächerlichkeit strohenden, schurkischen Menschen wieder einen Weg in den vorbildlich-edlen Tugendstand zu bahnen, was nichts Geringeres bedeutet hätte, als daß der Satiriker sich plötzlich seiner Mittel entschlug, um nur noch jenem imaginären Bewußtsein, jener Rückversicherung an der Idealität und Totalität des Vollkommenen zu leben. Dieses ebenso phantastische wie asketische Wagnis zeigt indessen noch einmal die enge Beziehung zwischen dem Satirischen und dem Utopischen, dem Lächerlichen und dem Lehrhaften auf, eine Beziehung, ohne deren inneren Gleichgewichtsstand die große Satire nicht möglich wäre, wie denn überhaupt das Komische in seiner Betonung des Charakteristischen und seiner ins Exzentrische verlängerten Optik durchaus etwas Typisches, begrifflich Grammatisches hat. Daß dieses utopistisch-pädagogische Wagnis von Gogol nichtsdestoweniger in Angriff genommen wurde, bezeugt die Gestalt Kostanschoglos, des idealen Gutsbesizers, oder Murasows, des christlichen

Millionärs, oder Winkas, der reinen Generalstochter, oder des Fürsten, des gleichsam allmächtigen Richters; daß es andererseits nicht ganz zu Gogols Befriedigung ausfiel, verrät sein Eingeständnis, daß das Darstellen von edlen Charakteren auch nicht das Richtige sei, weil es lediglich Hochmut und Eitelkeit wecke. Gogol, der noch im zweiten Teil die dämonisch-groteske Devise geprägt hatte: „Liebe uns, wenn wir dreckig sind, wenn wir sauber sind, kann uns jeder lieben“, sah sich jetzt gleichsam um seine ureigenste, panische Dimension gebracht, der Christ in ihm drohte den Künstler zu erschlagen, der Prophet oder Lehrmeister den tausendfältigen, unergündlichen Komödianten. So behielt also der Sumpf seine dunkle, gigantische Macht, die Irrlichter leuchteten weiter, die Morgenröte blieb nur Verheißung, am Rande aber wand sich, in Ketten tanzend, der künstlerische Mensch, schrieb seine „Beichte“ und den „Briefwechsel mit seinen Freunden“.

Es gibt keine Veröffentlichung in Rußland, ja vielleicht auf der Welt, die einen derartigen Entrüstungs- und Verdammungssturm hervorgerufen hat wie dieser Briefwechsel, in dem Gogol den Versuch unternahm, sich als Lehrmeister und Prophet zu erweisen. Die Wirkung war schlechthin vernichtend und Gogol seitdem ein gebrochener Künstler. „Ein ekelhafteres Gemisch von Stolz und Kriecherei, Heuchelei und Eitelkeit, Prophetentum und Speichelleckerei gibt es nirgends in der Literatur“, hat selbst ein so vornehmer, ästhetisch zurückhaltender Mensch wie Turgeniew gesagt. Indessen, Turgeniew war wie Bjelinski ein Westler, ihm fehlte jene tiefste

Gewissensdimension, aus der Gogol um Hilfe rief, und ihm fehlte auch, wie später gegenüber Tolstoi, das Verständnis für jenes im neunzehnten Jahrhundert so tief verwurzelte Phänomen, das den Künstler unmittelbar aus sich selbst und nicht nur auf Grund philosophisch-theoretischer oder wirtschaftstheoretischer Spekulation zur Kulturkritik treibt. Denn als nichts anderes denn als eine großangelegte Kulturkritik stellt Gogols Briefwechsel sich dar. Die Wut seiner politisch „aufgeklärten“ Gegner aber hatte seinen Grund in der für sie allerdings hochgradig beleidigenden Erkenntnis, daß der Satiriker im Grunde seines Herzens und von Natur aus konservativ war, daß er sich zur Aufklärung skeptisch verhielt und daß jener Petersburger Stil, über den sie einst gelacht hatten, ihr eigener war. „Ihr lacht über euch selbst“, hatte der Stadthauptmann im „Revisor“ gerufen, doch zehn Jahre später wiederholte Gogol den Ruf, nicht ohne an Bjelinski hinzuzufügen: „Sie sagen, Rußlands Heil liege in der europäischen Zivilisation; aber was ist das für ein unbestimmtes, uferloses Wort?“ Außerdem bringe die Einfuhr dieser Zivilisation nach europäischem Muster einen Fluch von Halbbildung und scheinwissenschaftlichem Fanatismus hervor, der drauf und dran sei, alle Dinge ins Gegenteil zu verkehren und allen so ehrwürdigen russischen Erscheinungen wie dem Selbstherrschertum, dem Patriarchalismus, dem Mythisch-Glanzvollen, dem Bäurisch-Frommen und Einfältigen einen schlechten, widernatürlichen Sinn unterzuschieben. „Der Verstand ist nicht das höchste Vermögen in uns“, ruft Gogol. „Er hat lediglich polizeiliche Funktionen; er kann nur die

Dinge ordnen und jedem Ding seinen Platz anweisen, das bereits in uns liegt.“ Auf nichts anderes aber als auf die Bewahrung des innersten menschlichen Zentrums kam es dem Propheten im Satiriker an.

Betrachtet man zum Schluß nochmals die Eigenart von Gogols satirisch-egzentrischer Grundposition und das sonderbare Wechselspiel zwischen panischem Grauen und idealem Vollkommenheitsbewußtsein, so erkennt man in ihm die Gestalt eines Satirikers, den sein wagnisreiches Amt und die Gewißheit seiner Berufung bis an die äußersten Tiefen und Grenzen trug. Vielerlei förderte er zutage, das durch andere später erkannt und ausgebaut wurde, und niemals ging er seinen Weg ohne ein Idol, sei es Puschkin, der hochverehrte, dem er die Stoffe der „Toten Seelen“ und des „Revisors“, sei es Rußland an sich, dem er sein egzentrisches Lachen, seine köstliche Ursprünglichkeit, seine Finsternis und seine Heiterkeit verdankte. Wo immer er mithalf aber, blieb seine Sache niemals eine papierene; es ging ihm nicht darum, ein ästhetischer Faktor im Rahmen der Literaturgeschichte zu sein, seine Sache war vielmehr die sichere, kräftige und lebendige Sache des Lebens.

## Das Märchen der Wirklichkeit

## Die Berückung

In Goethes Gesprächen mit Eckermann, bei einer Plauderei über Vögel und allerlei Naturwunder, findet sich in Form eines Paradoxons der ganze märchenhafte Kristall, dessen Aufbau hier, wie durch einen Rundgang, klargelegt werden soll. Es heißt dort, die Wirklichkeit betreffend, sie sei ein offenbares Geheimnis, aber nichtsdestoweniger schwer zu lösen, eben weil es so offenbar da liegt, und es wird dann, bei anderer Gelegenheit, der Gedanke dahingehend erweitert, daß das Natürliche, als das wahrhaft Erstaunliche, nur deshalb nicht auffällt, weil es im Gang der Dinge, im Spiegel der Gewohnheiten und des Alltags nur allzu geläufig anmutet. Erst wenn ein besonderer Blick, sei es der geniale, sei es ein innerlich erschütterter, den Dingen begegnet, gewinnen sie, was sie eigentlich sind und bedeuten; sie wurden, wie es heißt, ins Leben gerufen, sind Ausdruck und Wesen, Gebild und Gestalt, und darin, als mit Macht gesättigten Stillleben, offenbart sich ihre Magie, die berückt. Es geschieht durch den Zauberschlag der Erscheinung.

Ein Geisterlaut der Verwunderung entringt sich, es geht uns plötzlich ein Licht auf, und es bildet sich, als pochte eine Pause von innen an die Stirn, ein Kreis, der das außerhalb zerstreut Vorüberfliehende abwehrt oder als Echo aufnimmt, das innerhalb Erleuchtete aber bannet. So sagt Büchner durch den Mund Héraults im „Danton“

mit einem Blick auf den Daumen: „Sehn Sie nur, das Ding hat eine ganz eigene Physiognomie.“ Das gleiche wiederholt sich zum Beispiel bei Joseph Conrad, der erzählt, wie er die Landkarte Afrikas studiert und wie er sich nicht mehr hat losreißen können von dem damals noch weißen Flecken des Kongobeckens, weil hier der Kongo eingezeichnet war wie eine sich ringelnde, das Haupt ins Meer tauchende Schlange. Betört und berückt starrte er auf die sich ringelnde Linie, während die Zeit wie von Geisterhand ausgelöscht schien.

Das gleiche widerfährt indessen all denen, die auf den ersten Blick sich verlieben, wie es denen widerfährt, die über eine lautlos von selbst aufgehende Tür erschrecken, und es ist, bei der Reichhaltigkeit dieser Skala, wirksam noch beim Gelächter, wo die Erwartung, grotesk getäuscht, einen Seitensprung vollführt. Im Kleinsten wie im Größten, im Tragischen, im Besinnlichen wie im Komischen, überall ist ein Gelüst am Werk, das Wurzeln schlägt, eine heimlich verzauberte, das Gewöhnliche profilierenden Empfindung, die aufblüht und nachreift, eine Gemütslage herbeiführend, in welcher die Welt, einschließlich des Leblosen, in ewiger Zwiesprache nachzittert. Die Wirklichkeit aber zeigt sich von nun ab ins Fremde verwandelt, und der Berückte selbst befindet sich, mitverwandelt, im Märchen.

Es ist ein phantastisch präziser Vorgang. Es ist, als hätten sich die Dinge, entgegen der Brauchbarkeit, ver selbstständig, als hätten sie einen alten, gewohnheitsgemäß logischen Vertrag gekündigt zugunsten eines neuen. Ein Daumen ist zum Däumling geworden! Er hat, was bisher

Funktion an ihm war, abgestreift und weit über das Gliedhafte hinaus sein Urgeſicht, ſeine märchenhafte Verwandtschaft enthüllt. Noch weitere Kreiſe zog das gleiche Erlebnis im Fall der Landkartenlinie, wo hinter deren geographiſcher Geſtalt plötzlich das Bild einer Schlange wacherufen und eins mit dem andern gleichgeſetzt wurde. Ja, nicht genug! Ein unſtillbares Verlangen war geweckt, Zeit auslöſchend und Räume umſpinnend, und ein Kreis abgeſteckt, aus deſſen traumhaft imaginärem Gewebe es kaum noch Ausflüchte gab. Ging das wirklich mit rechten Dingen zu?

Das ſchönſte und aufſchlußreichſte Beiſpiel für die Welt dieſer von Magie erfüllten Bannkreiſe bietet die Kunſt. Sie iſt das Gefild, wo die Berückung ihr Hauptweſen treibt, und wo ſie auch, bezeichnenderweiſe intuitiv, gemeiſtert und mit Hilfe ihrer eigenen Mittel überliſtet wird. Es geſchieht hier das Wunder, daß aus einer jedermann zugänglichen Grammatik wie durch Zauberschlag eine zweite, wirkliche, von Vergänglichkeiſt freie, in ſich bezogene Welt entſteht, eine Welt, deren Geheimniſs ſo offenbar iſt wie die Natur und ſich dennoch bewahrt. Weder Nachahmung noch Abbild, im Schoß der Zeiten ruhend und aus ihm geſpeiſt, entwickelt ſich die Kunſt nach eigenem Geſetz. Aber auch im Schaffen des Künſtlers regiert die Berückung. Sie entwickelt ſich gleichſam unter den Händen, ſie ſtellt ſich ein, und die Anläſſe, in ſtark ironiſchem Kontrast zur ſpäteren Bedeutung, ſind oft ſo ſeltſam, daß der fontaniſche Wiß erlaubt iſt, vom Künſtler als von einem Inſtrument zu ſprechen, in das von oben hineingetutet wird. Es iſt nur ein Wiß, — doch

welche Sphären er streift, das erweist sich in jenen Stunden, wo auch dem Meister das Zauberische ausbleibt, in Stunden der Brache, Stunden, wo die Grammatik angelebte, reine Funktion bleibt, ja, wo aus einem Edelstein vielleicht sogar Asche und Sand wird. Ein Parsifal, steht dann der Künstler davor, töricht und ohne die rechte Frage, oder er gleicht jenem Frenhofer aus Balzacs „Unbekanntem Meisterwerk“, einem verfehlten Genie, das in ungeheuerlich geiziger, besessener Selbstherrlichkeit der Berückung die Unschuld raubt.

Indessen wird an der Kunst, soweit sie als Phänomen eine Welt für sich ist, ein weiteres, wichtiges Element der Berückung deutlich. Es ist das dämonische, das in der Tat gefährliche und verführerische. Schon allein, daß die Kunst mit den Gebilden der Wirklichkeit draußen nur dies gemein hat, daß sie selber eine zu sein hat — auf welche Weise aber, das ist ihre Freiheit! — diese Inanspruchnahme eines zweiten Reiches, eines Zaubergartens inmitten des Alltags, einer Welt, die anlockt und uns die Sprache verschlägt, beweist das Vorhandensein ihrer Macht. Und es ist eine Macht, die nicht nur gewährt, es handelt sich auch um eine, die fesselt. Wer aber sagt, daß, wer sich ihr hingibt, nicht auch von ihr gezeichnet wäre? Ein Akt geistig animalischer Einverleibung, bleibt es nämlich nicht beim Genuß, der verfliegt, vielmehr geht ihre Wirkung, man könnte sagen, auf Schleichwegen weiter; sie äußert sich indirekt. Etwas davon, von der felsenartig hieroglyphischen Art, von der Märchenhaftigkeit des Widerscheins, verrät sich im Staunen des Simplicissimus, als er erstmalig sieht, wie der Einsiedler lieft,

und als er sich gleichfalls daran versucht. In anderer Form entrollt sich das Dämonische dort, wo der Berückte, noch erfüllt von den Gestalten der Fabel, wieder aus dem magisch abgesteckten Bezirk austritt und spürt, wie sich die Wirklichkeit beider, der Kunst wie des Lebens, schneidet. Es ist ein Stadium, wo die Berückung nachzittert, und wo sie als höchst verfeinerte Rache, als Donquichotterie, als Parodie oder als Epidemie die Lebenswirklichkeit färbt. Dann entstehen jene unmittelbaren, außerkünstlerischen, jedoch von der Kunst gebrandmarkten Erscheinungen und Begleitumstände wie die Selbstmordepidemie der Wertherzeit, das Schillerpathos am Bierisch, das Sterben mit Weinlaub im Haar um die bürgerliche Jahrhundertwende und ähnliches.

Mit anderen Worten: das Gebiet der Magie, der naturgegebenen wie der künstlerisch gestalteten, ist eine Welt für sich. Dieses „Für sich“ aber ist universal; es schließt nichts aus, es enthält alles, und es ist eine allem und jedem innewohnende, überall aufrufbare, selbstherrliche Macht.

Man wird schon herausgehört haben, und es bedarf also des Hinweises kaum, daß die Berückung, vorzüglich im Gewand der Kunst, ein durchweg ironisches, ver Schlagenes Verhältnis zum Leben unterhält wie auch zur Zeit und zum Zeitgemäßen überhaupt, und es ist daher auf Grund dieser Sonderstellung im vorhinein zu erwarten, daß sie sich insbesondere in ihrem Verhältnis zur Politik, zur Forderung des Tages, oft heikel und für letztere unbefriedigend anläßt, — jene Fälle ausgenommen, wo die Politik von sich aus, auf ihrem Gebiet,

die Berücksichtigung zeitigt. Sonst aber wird der Kunst, in aufgeregten Zeitläuften zumal, von Seiten einer allzu fanatischen Politik mit Vorliebe beschimpft und vorgeworfen, ihre Lust zu fesseln sei gleichbedeutend mit Lebensabkehr, und ihre Form der Berücksichtigung verwandle Menschen in Eichendorffsche Taugenichtse und Träumer. Das ist ein immer wiederkehrender, geschichtsnotorischer Vorwurf. Und ebenso prompt wiederholt sich jener Akt, wo die Politik von außen her einzugreifen sucht ins verzauberte „Für sich“ der Kunst, um deren Weg, der ein indirekter, zumindest aber langsamer ist, aufzubieten für einen direkten, propagandistisch verwertbaren. Das nachzustudieren, entbehrt nicht der Ironie. Man sieht es köstlich bei Gräbe, wie Scipio im Krieg seinen Terenz frieren läßt um handgreiflicherer Dinge willen; man erlebte es bei den Sowjets, die ihre Klassiker nachträglich auf Verwendbarkeit prüften; und nicht zuletzt ist, im Schatten des Schafotts, auch jener Büchnersche Hérault ein Beispiel dafür, wohin man geraten kann, wenn inmitten einer Weltbewegung die ganze Verwunderung woran hängt? Am Ausdruck des eigenen Daumens!

### Das Labyrinth

„Störe mir meine Kreise nicht!“ — so lautet die Protestformel aller Berücksichtigten, die nach einem Ausspruch Gallusts der Überzeugung leben, daß dem Staat aus ihrer Muße ein größerer Vorteil erwachse als durch die Übernahme irgendwelcher Amtstätigkeit. Damit hätte es sein Bewenden, wenn das Element der Berücksichtigung auf

den privaten Einzelfall beschränkt bliebe. Jedoch, war nicht von Anfang an spürbar, daß sich innerhalb der magischen Sphäre selber neue Fragenkomplexe aufstuten, daß sich Ausblicke eröffneten und Umwälzungen ankündigten? War nicht von Anfang an spürbar, daß die berückte Sprachlosigkeit umschlug in Verwunderungsgebärden, daß ein Verlangen aufwuchs, ein fast wanderlustig musikalisches Thema, ja eine Art Selbstverbannung nach neuen Quellen? Ist rings nicht alles erfüllt von Spiegelschrift und von Sehnsucht, deren Echo in der Unendlichkeit wartet?

So sehr er auch gebannt sein mag und gefesselt, so ahnt doch der Berückte, daß er zugleich auch im Aufbruch steht, und daß ihn ein Zustand beseelt, der vielerlei Sphären zu ergreifen vermag. Nicht allein der blauen Blume der Romantik gilt sein Ziel!

Es ist Schopenhauer, der darauf hinweist, daß sich, den Menschen ausgenommen, kein Wesen sonst über sein Dasein wundere, denn aus der Ruhe des Tierblicks spreche noch die Weisheit der Natur, und so ergibt sich für ihn aus der gleichen Gemütslage, aus der Verwunderung, der Anfang allen Denkens. Das ist ein erster, hochdramatischer Kreuzweg, hier, wo Magie und Erkenntnis sich scheiden. Aber auch der Erkenntnis, nach anfänglich verstandesmäßig sezierender Ernüchterung, fehlt es nicht an innerer Beglänzttheit; sie bleibt nicht in der Scholastik, sie strebt nach Totalität, wird lebensgierig und damit zu einer Erlebnisart. Es beginnt jener Drang, wo das erste Wort gleichzusetzen wäre mit der ersten Lat, und der, indem er den ursprünglich unbewußten Bannkreis durch-

bricht, unmittelbar darangeht, sich neue, übergeordnete, begriffliche Bannkreise zu schaffen. Zwar, kein Märchenwald tut sich auf, doch vor einer Welt noch verschleierter Gesetze, einer Welt unabsehbaren Zusammenhangs, steht auch der Verstand wie gespitzt und fragt. Je länger er fragt und je tiefer er forscht, um so unwiderstehlicher, ja äzend, meldet sich auch hier die Berückung. Die Berückung kehrt wieder, indem sie nun auch das Verstandesgebiet in eine Art Selbstberauschung versetzt und den Verstand im Drang nach Mehr, im Drang nach dem letzten und innersten Atom, fast ohne sein Wissen, ja mit Hilfe seines Wissens, bis an eine gleichfalls märchenhaft anmutende Grenze treibt, bis in die Selbstwiderlegung, bis ins Skelett, einer neuen eigenen Zeichensetzung zuliebe, einer logischen, algebraischen oder aphoristischen, kurz: einer Zeichensetzung labyrinthischer Natur.

Aber, wäre nun zu fragen, kann sich, dermaßen angesteckt, die Erkenntnis überhaupt begnügen, zugestanden selbst, daß sie sich, wie Nietzsche es nannte, mit Absinth und Scheidewasser betrinkt? Oder ist es nicht bereits zu spät, ist es nicht ihre Not, ewig auf der Suche, ewig im Umbruch zu sein? Die Sprachlosigkeit liegt hinter ihr, die stumme, ursprüngliche Geschlossenheit der Magie desgleichen, vor ihr aber entrollt es sich uferlos, unersättlich und von sich aus nie zu beenden.

Es kann hier nur in zugespitzt grotesker, tragikomisch artistischer Verkürzung nachgeformt werden, inwiefern dieser innere Aufbruch aus der Berückung mit Hilfe einer zweiten, der fixen Idee benachbarten, sich kulturell ausgewirkt hat, und inwiefern auch hier, indem der ursprüng-

lichen Magie in immer engeren Kreisen Schach geboten wurde, gewisse Elemente sich einzustellen liebten, deren Eigenart schlecht hin verhezt und zauberhaft ist. Die Entfernungen, wie bekannt, schrumpften ein; die weißen, anreizträchtigen Leerflecken der Landkarten verschwanden fast vollständig; unterdessen nahmen die Eroberungen, nahm das Verlangen nach Selbstbestätigung immer delikateren Formen an, im Technischen nicht minder als im Schlich der Erkenntnis. Ja, die Erkenntnisfähigkeit und der Erkenntnisgenuß machten beim Hamlet nicht Halt; es entstanden, in Verwandtschaft mit seinem Monolog, als moralistische Brennspiegel die großen unfreiwilligen, die artistisch indirekten Propheten, deren Auftreten jeweils kennzeichnend war für den allgemeinen Kulturstand, weil sie die Kritik zum ideellen Lebensprinzip erhoben. You are most critical, hieß es bei Shakespeare, und es ist nachgewiesen worden, daß dieses Prinzip bei fremden Völkern als rein europäisches galt, als eine Geisteshaltung, die in sich ein Gefecht ist. Das Beunruhigende daran war, daß hier in der Erkenntnis ein verfeinerter Fluch zum Vorschein kam und in der Kritik eine höchst verschlagene, aphoristisch verhaakte Form der Verfluchung.

Welch ein merkwürdiges Widerspiel! Ein Prozeß tut sich auf, dessen innere Spaltung und Gegenstimmung anfangs wohl kaum beabsichtigt war. Man glaubte durch die Erkenntnis die Welt der Urromantik, eine Welt, die den Fluch in sich trägt, die Verückung und die Verwandlung, überwunden. Nun aber — beim Teufel! — gab es wieder Gespenster. Diese Gespenster verkleideten sich, sie traten in Herden auf, sie blickten aus den

Gestalten des Glends, warfen ihre Schatten aus den panischen Vorgängern und Irrläufern der Krisen, und sie zermürbten und enthüllten sich in allerlei angsterfüllten, die Gemeinschaft Aller aufrührenden Erwartungschauern. Als kältester, trivialster Hohn aber, als Verkörperung und Skelettierung des Gespenstes, wuchs, gestützt auf die Abstraktionen des Organisierbaren, ein zivilisatorisches Traummosaik, ein riesiger Termitenbau auf, mit der flatternd optimistischen Fahne der Errungenschaften darüber.

Damit freilich konnte die Erkenntnis sich nicht zu-frieden geben. Auch sie nämlich, teils angegriffen, teils angespornt, schien es darauf angelegt zu haben, sich zu spalten, innerhalb der eigenen Region Abstand von sich selber zu nehmen und somit eine Art geschliffen halluzinatorischer Selbstbegegnung zu feiern im Doppelgesicht der Dialektik. Es war ihr Anspruch; aber es wurde unheimlich. In der Praxis aber wie in ihren von jeder Berücksichtigung entblößten Materialien herrschte die Multiplikation, die Nutznießung und Addition, herrschte jenes drangvoll fürchterliche, Dinge wie Menschen gleich-machende „Und“, das noch folgenden Versen Rilkes als Kennzeichen dient:

Und ihre Menschen dienen in Kulturen  
und fallen tief aus Gleichgewicht und Maß  
und nennen Fortschritt ihre Schnecken Spuren  
und fahren rascher, wo sie langsam fuhren,  
und fühlen sich und funkeln wie die Huren  
und lärmen lauter mit Metall und Glas.

Es ist hier nicht beabsichtigt, der erkenntnisreichen Rückverwandlung in jenen Jüngling zu verfallen, der, noch mit Märchenaugen behaftet, staunend das Labyrinth einer Stadt betritt und gierigen Angedenkens das potenzierte Gift ihrer künstlich abgeseimten Berücksungs- und Verwunderungsquellen einsaugt: das orientalisches Bazarhafte wie das europäisches Abstrakte — nicht zuletzt die heruntergekommenen Spuren metaphorischer Verwandlungsironie im Jargon, der aus einem Auto einen Chausseefloß macht, aus tausend Mark tausend Eier, wie auch in der Anredeformel der Huren mit „na, Kleiner Fürst?“ — es sei vielmehr erlaubt, sich wieder ins Gebiet der reinen Magie zurückzubegeben, jenem Kreuzungspunkt zu, wo die Verwunderung west, und von dort in kurzen, perspektivischen Zügen jene andere Hauptgabelung zu verfolgen, die, unberührt vom Denken und von der Erkenntnis, unmittelbar hineinführt ins urweltlich phantastische Labyrinth der Berücksung.

Inwieweit es zutrifft, daß derjenige, den die Verwunderung trägt, sich zugleich und zuinnerst im Aufbruch befindet und damit im Märchen, das erweist sich nirgends deutlicher als in den Vorstadien einer Reise, in jenen unnützen, der Wartezeit zugebilligten Stunden, die auf irgendeine Weise, in Gedanken schon fern, im Gefühl schon gelöst, hingebracht werden müssen. Ist es nicht, als wechselten dann die Dinge ihre Akzente, als wehte um jederlei Abschied, einsam und groß, etwas ferngerückt Märchenhaftes? Und nicht allein der Akzent, auch die Bedeutung wechselt. Was einst notwendig war, tritt zurück vor dem, was uns lieb ist; was einst riesenhaft

schien, wird oft recht unerheblich und klein. Angesichts dieses Zaubers, der das lang Vertraute, herausgelöst aus der Gewohnheit, noch ein letztes Mal dastehn heißt wie ein unerhört Neues oder hinfällig Fremdes, ist es dann nicht, als rief ein Mensch vor dem eigenen Spiegelbild aus: „Ich soll das sein?“ und als spürte er, noch mit gleichem Verwunderungslaut, eine seltsame Unmöglichkeit, sein Ich mit seinem Subjekt gleichzusetzen? Das ist eine oft und überall wiederkehrende Erfahrung. Je tiefer ins Innere die Reise aber geht, um so vielgestaltiger und abgetönter melden sich diese Laute, ja die Berückung nimmt zu, sie wird plastisch und ganz Natur, eine dichte, rings vom Fernrand umgrenzte, rätselhaft greifbare Wirklichkeit, und das Märchen darin deckt sich auf einmal mit dem wirklichen Dasein.

Auf Forschungsreisen, sofern sie mit Hingabe und Einfühlung erlebt werden, pflegt meist eine der größten, ergreifendsten Atempausen zu entstehen, sobald sich im Rücken die Wildnis schließt. Das alte Beziehungsgewebe zerreißt, die bekannten Erfahrungsabläufe versagen, und der Reisende blickt auf wie zu den Anfängen, vielleicht in eine andere Welt versetzt. Es ist eine Welt, die dem „Für sich“ der Kunst entspricht. Die Dinge stehn da wie aus der Erde gewachsen. Voller Regung, voller Natur und Saft, voller Zeremonie, deren Sinn nur erschaubar ist, gewinnt so die Wildnis, märchenhaft schwer, an Eigenleben; sie lauert. Ihre Schweigsamkeit gleicht einem unerforschlichen Ratschluß. Vollzieht sich dieser Einmarsch unter tropisch dumpfer, blutvoller Vergrößerung, so sieht sich bald der ganze Mensch einer moralischen wie

physischen Belastung unterworfen. Nicht allein das Wissen um die Gefahr, das, heimlich entzündet, mitwirkt, verdoppelt den Widerhall, auch das Blut hämmert rebellisch; das Lebensgefühl aber steigert sich bis ins Grauen. Es fehlt nicht viel, und der Lindwurm erscheint; er haust in der Höhle des menschlichen Wesens, in der Höhle eines Menschen, der sich plötzlich von den Dingen als solchen, vom Sphing der Dinge gebannt sieht. Er steht der Welt gegenüber, steht vor der Geduld der Naturgewalt und vor der grandiosen Gleichgültigkeit ihres organischen Ausbruchs. Blätter in diesem Bereich sind Lichtsauer, sind fleischlich animalisch; ihr Gegenstück könnte die tierische Seenelke sein, der etwas Pflanzliches eignet, wie denn überhaupt die Symbiose der Lebensformen, ihre Selbstdurchdringung und Zwischenwahl, einen ungewöhnlichen Vollkommenheitsgrad erreicht. Ist das nicht märchenhaft? Sind nicht im Märchen die Pflanzen oft menschlich begabt, indem sie reden, und die Menschen mitunter halb verwandelte, pflanzlich tierische Gebilde? Der praktische Handgriff aber, in seiner vorbedachten Zweckmäßigkeit, steht hier den „Affenkünsten“ so nahe wie in der städtisch zivilisierten Wildnis die Intelligenz dem Geschwäg; er gleicht einem Schlüssel, zu dem der Zauberspruch fehlt. Wenn nun aber, unter dieser Belastungsprobe, der Glaube an die Wirklichkeit aussetzt, der Glaube ans eigene Fleisch und Blut, und wenn das Bewußtsein, was märchenhaft sei, was wirklich, vor der Größe des Erlebnisses schwindet, dann, wie einst im Denken, kehrt die Verückung wieder als Dämon, als Göze und Gespenst, in den Klauen der Hybris, in

denen des Irrsinns, des märchenhaftesten aller Zauberer. Es wäre der Ort, wo sie die Kehrseite zeigt, den Dünsten der Verwesung dienend, dem schneidenden Gelächter der Not; es wäre der Ort, wo der Kadaver es ist, der lebt.

Man muß sich der einzigartigen Definition des Märchens entsinnen, die Novalis gegeben hat, der Uner schöpflichkeit seiner romantischen Noten, um ermessen zu können, wie nahe in bacchantischer Mannigfaltigkeit beide verwandt sind, Wildnis und Märchen. Sie sind es, weil auch im Märchen als Erlebnisgrund alles wirklich im Urstoff Lebendige zum Bilderreigen zusammentritt. Kein Ding, kein Wort fällt aus dem ihm zugewiesenen, sinn- erfüllten Bannkreis, und frei bleiben die Wesen nichts- destoweniger, weil sie sich ihre Verwandlungsfähigkeit bewahrten. Nicht allein, daß nun die Luft, als von Geistern erfüllte, genährt und belebt ist, hier das Problem eine Speise, dort das Paradox deren Würze, nicht allein, daß dem Gewöhnlichen fortan ein hoher Sinn entwächst, dem Trivialen eine letzte Weisheit, und daß dem Gewohnten und Bekannten die Würde des Unbekannten zufällt, auch die Zeitlichkeit ist, wie Novalis bemerkt, eine Zeit vor der Welt, und die Welt selbst befindet sich im Naturstand der Natur. Denn die Welt des Märchens offenbart sich hier „als die durchaus entgegengesetzte Welt der Welt der Wahrheit“, und sie ist ihr darum so durchaus ähnlich „wie das Chaos der vollendeten Schöpfung“.

## Das Gesetz der Wahrheit

Es hat sich also, gestützt durch die innig miniaturhaften wie gewaltig urweltlichen Elemente der Berückung und der Verwunderung, herausgestellt, daß das Märchen in der Wirklichkeit lebt, und zwar als ein überall und immerzu reges, daß es aus dem Unscheinbarsten — es wäre hinzuzufügen, auch aus dem Requisit — seine Vorfühler auszustrecken vermag wie auch aus dem Standort gewisser Lebenslagen. Wichtig daran war das Waltende in der Ursprünglichkeit, das Bannende in der Erscheinung und das Seltenlassen der Dinge als Grundkräfte, Wesen und Mächte. Alles, was da war und lebte, hatte hier Macht über alles, insofern stand es in einem Ring, in einer Welt für sich. Überdies schälte sich die nicht minder erstaunliche Einsicht heraus, daß mit der Verwandlung der geläufigen Wirklichkeit und mit deren Versetzung in eine magisch geschlossene sich auch diese und jene Eigenschaft, dieses und jenes Gesetz verlagert, daß die Bedeutung der Dinge, wahrscheinlich auch der Geschehnisse, wechselt, und daß ein jeder, der den magischen Bereich betritt, ein Labyrinth zu durchwandeln hat, ein äußeres wie ein wesensgleiches, eine Bannmeile, deren Absichten, Vorschriften, Reaktionsformen und Gesetze als runenhafte, als in Zeichen, Signale und Gestalten verzauberte, rein instinktiv erprobt und durchlebt sein wollen. „Nackt kann die Wahrheit vor dem Volke nicht erscheinen“, diese Gewißheit Schopenhauers ist es, die dem Märchen vorausgeht.

Aber die Wahrheit, — schien es nicht, als wäre, sei es in der Kunst, sei es in der zufälligen Seltsamkeit eines

Augenblicks, dem märchenhaft Berückten dennoch dieser und jener ihrer Trümpfe zugute gekommen, und als hätte er sie, in einer sich selbst verhüllenden Ironie, an der rechten Stelle auch ausgespielt? Es war ein Verständnis jenseits der Worte, es war der Zauber Schlag der Erscheinung, dessen Balsam die Adern entzückte, dessen Gift, denn auch daran fehlte es nicht, den Verstand opiatisch erleuchtete. Es hatte zuweilen den Anschein, als wären die Gesetze aufgehoben, aber es wäre ein Irrtum zu glauben, im Märchen seien die Gesetze aufgehoben um der Willkür und Anarchie willen; aufgehoben sind sie dort nur, damit sie, anderweitig gebunden, durch ein Geflecht von Sinnbildern wieder hervortreten können. So ist in einem Menschen, der geht, die Bewegung wohl sichtbar, aber sie fällt, der Gewohnheit zufolge, nicht auf; geht er aber auf märchenhafte Weise, hinkt er, hüpfet er oder stelzt er, so enthüllt und offenbart sie sich. Noch deutlicher wird dieses Gesetz in den wackelnden Tischen, den laufenden Pantoffeln, der tanzenden Uhr, den technischen Tricks der Filmgrotesken, und was dergleichen Unwahrscheinlichkeiten mehr sind.

Dieses wichtige Gesetz in bezug auf die märchenhafte Offenbarung der den Wesenheiten innerwohnenden Gesetze bedarf noch einer kurzen Erörterung. Die Zusicherung, daß es im Märchen nie mit rechten Dingen zugeht, bedeutet nämlich nicht, es ginge nun umgekehrt mit unrechten zu. Denn selbst noch im blühendsten Blödsinn, im Anachronismus einer Offenbachiade wie in der satirischen Exzentrik, steckt ein Verhältnis, und jedes gute Verhältnis ist hier ein demonstratives. Das Gesetz tritt

auf in der Verkleidung des Wunderbaren, es agiert, und gerade durch seine verzauberte Sinnfälligkeit gibt es sich kund.

Nicht immer sind hier die Dinge, was sie scheinen, nicht immer nur das, was sie gelten. Auch braucht das Nächste nicht das Empfehlenswerte zu sein, ja, es kann selbst dahingestellt bleiben, ob Glück tatsächlich als Glück, Unglück tatsächlich als Unglück, ob eine Niederlage tatsächlich als Niederlage zu gelten habe. Ist nicht Aschenbrödel die eigentlich Erwählte? Denn alle Erscheinungen im Märchen stehn im Dienste eines Kanons, der rätselhaft bleibt, dessen Hinterabsicht und wahre Verhältnissgrundlage nur durch Hingabe, nur durch Erlebnisbereitschaft und Erlebniswilligkeit ausfindig gemacht werden können. Dieser Kanon aber geht unmittelbar aus dem Wesen der Dinge hervor, er steckt in der Sache selber, er ist ihr nicht vorsätzlich übergeordnet. Darin ist er von Natur kristallinisch. Ja, man könnte versucht sein, diese kanonische Bedingtheit in der Magie als das wahrhaft Politische zu preisen, als das Weltregierende schlechthin, wobei überdies zutage träte, daß hier mit Geld nicht alles erkaufte, nicht alles wiedergutmacht werden kann. In Goethes „Märchen“ sind es drei Kohlhäupter, drei Artichoken und drei große Zwiebeln, ist es die Magie der Früchte und der Zahl, deren ungeteilter Einsatz zum Ziele führt; dort ist der Riese nicht stark an sich, stark ist nur sein Schatten.

Jetzt tritt nun wohl auch hervor und spricht für sich, welcher großer Wert sogar für gewisse Epochen in der Fixierung jener zeitlosen Mächte liegt, die Musäus ge-

legentlich nicht ohne altväterlich parodistischen Beigeschmack die translunarisches genannt hat, das heißt in der Fixierung all jener, bei deren Anrufung sich unmittelbar ein magischer Bannkreis schließt. Auch dürfte von hier aus ein Licht auf die so eigenartigen Befruchtungsvorgänge einer Epoche durch die Wiedererweckung einer früheren fallen. Wie im Märchen nicht alles zu jeder Zeit möglich ist, wie es dort Strecken gibt, wo selbst das Schönste verheert und das Fruchtbare zu Stein erstarrt ist, so auch in gewissen Epochen. Hier schlummert und webt das Element der Verückung in einem Kultur- und Vergangenheitsraum, dessen Licht, erst wenn die Zeit erfüllt ist, heraufdämmt, und dessen Schätze dann keineswegs da liegen in ihrer unverrückbaren Wahrheit, sondern als magische. „Erst jetzt fängt die Antike an zu entstehen“, könnte dann mit Novalis gesagt werden. „Sie ist uns eigentlich nicht gegeben, sie ist nicht vorhanden, — sondern sie soll von uns erst hervorgebracht werden.“ Und wurde nicht die Antike unter den verschiedensten Formen, Abarten und Schüben, unter den verschiedensten Verwunderungsgebärden hervorgebracht, und stand sie nicht selber einst unter dem Mythos? Oder man nehme den Bannungsbereich der italienischen Renaissance und entsinne sich, wie sie selber mit ihren Opernversuchen das antike Drama hervorzuzaubern versucht hat. Welch Unterschied aber zwischen diesen Versuchen und denjenigen der französischen und deutschen Dramenklassik! Welch Unterschied auch zwischen der Art, wie sich ein Stendhal in seinen Novellen von machiavellistischer virtù und necessità durch die italienische Renaissance berückt zeigte,

und zwischen jener höfisch gesitteten, psychologisch humanitären, leidenschaftsregierenden, wie sie Goethe in der Versepigrammatik des „Tasso“ bekundet. Und wie seltsam drittens schneiden sich diese Berücksichtigungsstadien und Verwunderungslinien in der Romantik, hier unter Erweiterung bis aufs Mittelalter, bis auf die eigene Volkheit, bis auf den ganzen Komplex christlicher wie heidnischer Gräbersymbolik. Stets aber zeigte sich das europäische Kulturbewußtsein gebannt und verzaubert, es ließ sich berücken, ja es brachte seine jeweils ihm gebührende Vergangenheit erst hervor.

Noch in jüngster Zeit, um die Jahrhundertwende, standen die Zeichen günstig und die Pforten ins Märchenland offen. Jener Neuaufbruch ins Ursprüngliche begann, zu den Primitiven, wie man sagte; die Südsee dämmerte herauf, in ihrem Gefolge das Verständnis für den Kultinhalt der Wildnis, wie das Verständnis fürs Negroide, für die afrikanischen, entsetzensgeschmückten, erdnah grotesken, lebensträchtigen Plastiken. Das war kein kurios archaischer Spleen, es war das Gesetz der Berücksichtigung. Die Wildnis offenbarte einen Sinn. An Dinge rührend, die achlos brachgelegen hatten, brachgelegen auch im Herzen Europas, wirkte sie mit der Gewalt eines Wahrpruchs.

Unter diesem Geleit, im Sinn der Berücksichtigung und im Bericht darüber, will hier das Märchen gefeiert sein. Nicht ins Kindermärchen führte der Weg, es sei denn, man gestände auch ihm sein Recht auf den schrecklich goldenen, gespensterreichen Urstand zu, sein Recht auf den Naturstand der Natur, wo sich „zynisch und mit Un-

schuld“ die Dinge begeben. Dieses Nießschewort aber, diese Elementarverbindung von Zynismus und Unschuld, steht sie nicht auch als Stern über den schöpferisch bedeutungsvollsten Handlungen und Märchenwegen der Erwachsenen, über ihnen nicht minder wie über diesem Weg aufwärts? Es ist ein Aufwärts zu den Quellen des Lebens; es ist ein Wiederfinden des ursprünglichen Sinns. Und auch das Wort, im Märchenhaften so faustisch frei, daß es der Lüge den Aufschwung gestattet in Form von münchhausenschen Phantastereien, auch das Wort war ein Eideshelfer hierbei. Wurde zitiert, so geschah es, weil sich das Zitat wie ein unteilbarer Zauberspruch fand, und wurde gesprochen, so diente das Wort als rannender Beschwörer und Mittler. Sollte aber, wenn künftig ein Märchen erzählt wird, irgendwer zu fragen versucht sein: „Ist das wirklich so geschehen? Ist das wahr?“ — so antwortet ihm, verehrte Gäste, wie jener von seinen Modellen verfluchte Dichter es tat, der sagte: „Nein, es ist nicht so geschehen. Aber — es — ist — wahr.“

# Romantische Elemente im Sport

## I.

Ich möchte an zwei Erscheinungen anknüpfen, wie sie alltäglich zu beobachten sind und an denen, jeweils auf verschiedene Weise, zwei Hauptmerkmale des sportlichen Wesens auch äußerlich sichtbar werden: der Einsatz der Person und der des Bewußtseins. Ich erinnere zunächst an die Erscheinung des Läufers, der in eigener Person die Bewegung verkörpert, indem Arme und Beine als Kolben dienen, wodurch alle Energien und Ergebnisse aus der Bereitschaft des Muskels herausgelockt werden, der sich also im einfachen Sinn des Wortes betätigt, und zweitens an die Erscheinung des Mannes am Steuer, sei es am Steuer des Rennwagens oder des Sportflugzeugs, eine Erscheinung, die insofern kennzeichnend ist, als sie im Gegensatz zur ersteren sich in der Person still verhält, weil sie lediglich lenkt. Was dort aussieht, als ginge einer aus Leibeskräften auf ein Ziel los, das wirkt hier, als würde einer vom Ziel hypnotisiert. Nichtsdestoweniger sind hier wie dort, im Laufenden wie im Lenkenden, beide Faktoren wirksam, denn auch der Laufende lenkt und auch der Lenkende befindet sich in Bewegung. Beide Spielarten stimmen überdies in der Tatsache überein, daß ein stilvoll elastischer Ungleich an die Bewegungs- und Widerstandsgesetze stattgefunden hat zwecks Erzielung von Geschwindigkeiten und Höchstleistung.

Es ist wohl, im Vorstadium dessen, anzunehmen, daß der sportlichen Betätigung eine große, reine, zweckfreie Liebe zur Sache zugrunde liegt, sowohl die Lust am Spiel wie auch die Lust am Spielzeug. Die primitive Freude

am Gegenstand wie am Gefühl des Daseins ist wirksam, und derjenige, der aus Freude den ersten Luftsprung vollführte, barg in sich auch den Urkeim des Sports. Mit dieser Voraussetzung mag bereits angedeutet sein, daß der Sport, allein in der Vorform der Selbsterprobung, in einer Sphäre des Glücklichseins fußt, des Glücks schlechthin, ja im unschuldigsten, antiken Sinn. Troz des Läufers von Marathon, wiewohl seine heroische Leistung späteren Zeiten als Vorbild diente, darstellungswürdig und in seiner streng moralischen Größe nachahmenswert, ist es nicht die Angst oder eine Getriebenheit des Schicksals, was einem sportlichen Läufer im Nacken sitzt. Das Ungeheuerliche, nämlich das Kennen ums Leben, stellt sich erst später bei besonderen Anlässen wieder ein; zunächst aber herrscht Glück, nicht Amok.

Man erkennt das Besondere der inneren Freiheit und Losgelöstheit aller Spielformen am besten an der Artung jenes Gebietes, das noch vor der eigentlichen Sportbetätigung liegt und diese nur von außen her streift: an der Gymnastik. Deren Aufgabe erstreckt sich bekanntlich viel weiter als die unmittelbare der Leistungssphäre, huldigt ihr doch der Sportsmann nicht minder als die Dame der Gesellschaft, jener zur Vorbereitung und Stählung, diese um der Eleganz und Schlankheit der Linie willen. Eine Dame treibt nicht Gymnastik zwecks Erzielung von Leistungen, mögen sie liegen wo immer; sie tut es aus Liebe zur Form, im Dienste der Gesundheit wie der Schönheit, und das Ergebnis ist ein ästhetisches. Das Ästhetische an sich zielt nicht, geschweige auf Leistungen, es ist rund, ist der reine sinnfällige Ausdruck

des Seins, ist im weiteren Verlauf Darstellung dessen, und es genügt zunächst sich selbst. „Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst“, endigt das bekannte Gedicht Mörikes.

Wie gesagt, diese Welt, paradiesisch und wunschlos, liegt vor den Toren des Sportbereichs. Innerhalb desselben aber, zugleich mit dem Eintritt und hierin verwandt dem bewußten Eintritt ins Leben, hat unterdessen ein Appell stattgefunden, eine Aufforderung und Herausforderung, und diesem Akt ist es wesentlich zu verdanken, daß die ursprüngliche Einheit des Spiels gespalten und das Spiel selbst zum Wettspiel wurde. Ein Paß wie ein Menschenpaar, beides ist plötzlich in gegnerische Hälften geteilt, und das Ästhetische findet sich, eben durch dieses Spaltungsmoment, hintangesetzt zugunsten einer offenen, sich selbst erprobenden, abgerichteten Dynamik. Ein Widerstand tauchte auf, ein Gegner und Widerpart, eine gleichsam mathematische Größe, die überwunden sein will, und was bisher „selig in ihm selbst“ war, das ist nun gepeitscht und durchsetzt von Leidenschaftlichkeit wie der Karpfenteich von der Jagd des Hechtes. Indessen, auch hierbei erweist sich ein zweites Mal noch, daß nicht die Willkür, nicht die bittere, mit Schlichen und Kniffen gewürzte Tragikomik des Lebens vorherrscht, sondern, kurz gesagt, die Vereinbarung, die Regel. Erst innerhalb dieser Region, die eine übertragene, gereinigte und restlos gesittete ist, gewinnt dann das zweite, das dynamische Element an Gültigkeit.

Es liegt auf der Hand, daß von nun ab, da aus Spiel zwar nicht Ernst, das Spiel jedoch selber ernsthaft wurde,

auch gewisse Wertmaßstäbe an Bedeutung gewinnen wie das Meßbare, Abschätzbare überhaupt und daß, wie billig, alles ästhetisch Wohlgefällige beschränkt bleibt auf die Besonderheiten des Stils. Auf die Sache bezogen aber, auf den Kampf als solchen, herrscht Moralität. Es erspart sich vorerst, zumal es späterhin von selber deutlich wird, auszuführen, wieweit diese Moralität reicht und in welche Art Bezirke sie führt, es genüge vorläufig der Hinweis, daß sie in der Praxis ihre Auswirkung genießt zum Beispiel im Begriff der Fairneß, in dem des „moralischen Siegers“, wie auch in der berühmten olympischen Formel, die das Bewußtsein, „anständig“ gekämpft zu haben, besonders hervorgehoben wissen will.

## II.

Dieser merkwürdige, soeben beobachtete Vorgang des Hinüberwechslens aus einer Region in eine andere, hier aus einer des Spiels und der schönen Anschauung in eine von aufgerufenen Leidenschaften durchwirkte, dieses Umschaltungsmoment steht indes nicht vereinzelt da. Es verzweigt sich, es entwickelt sich weiter und überträgt sich, und es ist, als unterläge nun jeder, der mit diesen Dingen in Berührung kommt, Ausübender wie Zuschauer, dem gleichen Prozeß der Steigerung und der echt romantischen Verwandlung.

Um auf jenen eingangs als Sinnbild herangezogenen Läufer wieder aufmerksam zu machen, sei wiederholt, daß er, einmal im Rennen befindlich, mit zunehmender Deutlichkeit spürt, was an Veränderung mit ihm vorgegangen

und wie sehr in ihm ein Element der Übertragung und des erhöhten Gleichgewichts waltet. Es wäre zumindest wenig damit getan, wenn er lediglich strampelte, wenn er nichts anderes täte als die Beine bewegen, um vorwärts zu kommen. Nein, einmal in Form und in Schwung, entfaltet sich seine ganze Natur, die ganze mitsamt seinem Wesen und zwar in einem Zustand wie außer sich, in einer Aera der Selbstbehandlung und Selbstkontrolle; er verspürt, wie ein Musiker auf der Geige, die Resonanz; er spürt eine unerhört feine, Kompaßempfindliche Wechselbeziehung; und es tritt nun ebensogut der Geist samt den ihm innewohnenden Wesenszügen in sein Recht wie die rein physische, dauernd von ihm abgeschätzte, dauernd wieder aufgerufene Kraft. Er läuft, und etwas in ihm lenkt. Er betätigt sich bis ins Äußerste der Anstrengung, und zugleich herrscht äußerste Berechnung, waltet Besonnenheit und jener einst beim Mann am Steuer bewunderte, unablässig das Ziel fixierende Stillstand in der Aufmerksamkeit. Kein Zweifel, daß sich der Läufer bei vollster Aktion in eine andere, übertragene, dem Wachtraum vergleichbare Welt versetzt fühlt, als züchte er in sich ein eigenes Medium.

Dieser hochinteressante, die Grenzen fließend machende Prozeß ergreift, wie erwähnt, nicht nur den Ausübenden selber. Auch den Zuschauer erfasst er. Hat bei jenem die Beziehung zwischen Start und Ziel in verschärfter Ausschließlichkeit alle Teilnahme für sich beansprucht, so hat diesen die Spannung wie der Rennvorgang mitgerissen. Man sagt sehr richtig, es werde nun hinreißend, und es wird es in der Tat, allein insofern, als alles

Draußenliegende, alles, was, vom Sportbezirk aus, Außenwelt ist, mit unwiderstehlicher Gewalt in Mitleidenschaft gezogen, ungemein vereinfacht und in Eines verschmolzen scheint. So findet tatsächlich auch außerhalb der Schranke jener Vorgang des Hinüberwechslens statt. Der Zuschauer, längst nicht mehr vereinzelt und persönlich, ist Masse geworden; er fungiert als Echobestandteil, als dankbares Instrument des Jubels und der Anfeuerung, eine Mauer, die rauscht, weil sich in ihr auf wundersam naive, reflexartige Weise die Auswirkung eines jeden dramatischen Momentes spiegelt oder bricht. Und genau so verwandelt offenbart sich auch das Antlitz der Wirklichkeit selbst. Bei jenen Spielarten zumal, wo die energetische Kraft technisiert und daher an Fluch- oder Wurfähigkeit um ein Vielfaches gesteigert ist, wird dieser Einschmelzungsprozeß noch deutlicher. Hier ist, wie es heißt, überhaupt nichts mehr zu erkennen — nämlich an Einzelheit. Und gleich ein Läufer immerhin einem laufenden Menschen und, von ihm aus, der zuschauende Mensch einem menschenähnlichen Zuschauer, so beginnt bei den durch einen Rennwagen heraufbeschworenen Perspektiven allgemach das Unheimliche; das Gefährte wird zum Geschoß und der Mensch darin zum Gnom oder Elementargeist.

### III.

Es ist überaus reizvoll und zugestandenermaßen auch ein wenig schaurig und beängstigend, dem nachzuspüren, was ringsum an Spuk durch die Einwirkung erhöhter Geschwindigkeiten ausgelöst wird. Es grenzt an die

Hexerei, ans Zauberische und Gespenstliche. Die Erde unter den Rädern liegt nicht mehr da, beglänzt und ruhig, um befahren zu werden, sie fließt; der Straßenbelag, diese unbeweglich feste, widerstandsharte Masse, scheint in Fluß geraten zu sein. Weiter! Die Luft, wie sommerstill und hoheitsvoll immer, pfeift; zerteilt, unerbittlich mitgerissen ein Stück Wegs, winselt und heult sie. Und das anscheinend Stillstehende, in der Tat, rotiert. Ja, Geschwindigkeit und Hexerei, waren sie nicht seit je miteinander im Bund?

Über erst beim Blick voraus, was ist da nicht alles am Werk! Das Leblose beginnt förmlich zu tanzen und zu wimmeln. Aufgewacht sind all die Elemente des Schrecks und der Verblüffung, und beide machen bekanntlich große Augen. Eins aber ist nunmehr gewiß: sollte es, so nüchtern wie irgend denkbar, sollte es wirklich einen einzigen Sprung, ein geschnipptes Hinüberwechseln ins Bereich dessen geben, wo es gespenstisch zugeht, mittels der Geschwindigkeit wäre dies möglich. Sie entstofflicht, sie macht jenseitig. Die Dinge verlieren dabei an Gehalt, gewinnen aber in herzklopfender, in aufregend und vorhergesehener Weise zugleich an Funktion und Schemenhaftigkeit. Ein Weg zum Beispiel wird Strecke, ein Baum wird Stange, er springt vorbei, ein Berg wird Steigung. Eine Landschaft, soeben noch hingelagert in Wohlsein und Ruhe, belebt sich, indem sie sich wie gepainigt aus der Ferne des Horizonts, bald auf, bald nieder-tauchend, taumelig in rasender Magie heranwirft. Was aber erreicht werden soll, das Nächste und wieder Nächste, gleichsam die Lockspeise des Ziels, das bewegt sich gleich-

zeitig nicht minder bedrohlich heran. Man könnte von der Geschwindigkeit angesichts dessen sagen, sie haust. Kein kausal bedingter, von der Mathematik und der Technik erfundener Ablauf mehr, ein Zustand ist sie, eine eigene Macht, eine Art physikalisch magisches Hochplateau, spukhaft und gespickt mit allerlei oft tödlichen Unfechtungen.

Es empfiehlt sich, eine Minute innezuhalten und sich zu vergewissern, wieweit hier der allgemeine Einschmelzungs- und Verwandlungsprozeß vorgetrieben, wieweit der auf Moralität basierende Kampf, der aus Spiel entwachsene Sport, wieweit das menschliche Bewußtsein überhaupt verführt und verfemt worden ist durch solcherlei Eingriff. Denn es läßt sich nicht länger verhehlen, daß hier, an der Grenze der kaum noch erfassbaren Wirklichkeit, im Augenblicksaussch der Höchstsinnung, wo nicht nur das Einzelne auslöscht, sondern auch der Herzschlag beinahe stillsteht, -- wie gesagt, es läßt sich nicht länger das Auge verschließen vor jenem Tatbestand, der aus der einstigen Heiterkeit und Sorglosigkeit des Spiels ein Spiel mit dem Leben hat werden lassen. Wohl ist das Spiel noch ästhetisch, der Kampf noch erzieherisch und gesetzlich, aber ein Drittes ist nunmehr dabei, ein Drittes mit zweifellos nihilistischem Einschlag. Es ist das erste Mal, daß es auftaucht, und es dürfte im Grunde nicht überraschen, schon allein deshalb nicht, weil es in Gemeinschaft mit den technischen Gewalten am sichtbarsten einhertollt. Aber wie dem auch sei! Von nun ab liegt es überall auf der Lauer. Lediglich in Schwach gehalten von den guten Geistern der Vorsehung und des Glücks wie

auch, technisch, vom Sicherheitsfaktor, lauert es und lauert. Es ist, als pochte es darauf, daß jemand, der sich auf Signale und Sicherungen verläßt, auch die Gefahr anerkennt; ja es scheint, als lockte gerade sie, die Gefahr, jenen unbewußten Spaltungsprozeß, wie er bereits im Wesen des dahinjagenden Läufers festgestellt wurde, weiter, herüber in ihr eigenes, düsteres Reich, indem sie dem ersten Gegner, dem sichtbaren, zu besiegenden, dem Nebenmann, noch einen zweiten hinzugesellt, einen unsichtbaren, zu bewachenden, den Doppelgänger des Schattens und des Todes.

Es mag als satyrhaftes Nachspiel gelten, daß sich dieses geheimnisvolle, unerfüllliche Dritte, das Tödliche, längst auch in harmlosere Sportarten, zumindest in deren Jargon, eingenistet hat. So wird beim Tennis ein Ball „getötet“, so wird ein Boxer „gekillt“, eine Fußballmannschaft „geschlachtet“.

#### IV.

Nach alledem, was hier aufgezeigt oder an Ausblick eröffnet wurde, kann es nicht verwunderlich sein, daß der Mensch, der als Ausübender und als Erwählter in diese Spannungsregion gerät, kein privater mehr ist, sondern im Gegenteil einer, der sich darbietet und auf dem eine öffentliche, beispielhafte Verantwortung lastet. Kurz: der Sportsmann wird zur Gestalt. Legendenumwittert, taxiert wie umschwärmt, ist er von bestimmtem Nimbus umgeben, und so verschiedenartig sein Temperament sich auch äußert, so verkörpert er als Typ in der Regel das

Gegenteil eines dämonischen; eher gleicht er, mit der Sonne im Blick, den reinen Gestalten des Märchens, den blonden Hänsen, den gutgläubig Naiden, die still, sicher und meisterlich ihre Pflicht tun, ohne viel Aufhebens vor einem Kampf, ja unerschrocken und scheinbar unberührt von jederlei Gefahr. Daß ein Sportsmann als Typ unproblematisch ist, daß sich sein ganzes Sinnen und Trachten, sein Denken in der Art des Handelns vollzieht und im taktischen Einsatz, dieser weniggleich schematisierte Haupteindruck vermittelt nichtsdestoweniger das Wesentliche.

Wie richtig er ist, das erweist sich bei einer Durchleuchtung des persönlichen Beziehungsgewebes, in welchem ein Sportsmann verhaftet ist, sowie bei einer näheren Untersuchung jener Niszellen und Vorfälle, mit denen er, wie es heißt, rechnen muß. Denn es ist ja nicht so, daß er blindlings und sorglos hineintappt in seinen Kampfbezirk, es bedarf dazu selbstverständlich der Vorbereitung, des Trainings, der asketischen Lebensführung, zweitens aber, und darin liegt das einsichtsvoll Weiterweisende, das sozusagen Philosophische, zweitens bedarf es vor allem der Sicherung, der Sicherung nach allen Seiten, den materialgerechten wie den ideellen, und nicht zuletzt der Sicherung des Vertrauens in die eigenen Fähigkeiten.

Es ergibt sich daher, allein aus der Wesensart und der Methode, daß am Anfang einer sportlichen Lebenslaufbahn, wie am Anfang von Faustens Lebensreise, der Pakt steht. Ein Sportsmann paktiert. Ob bewußt oder nicht, er muß sich auf Grund bestimmter, erprobter Konstellationen gerade im entscheidenden Moment blind auf sich

verlassen können. Wie er das erreicht, ist seine Privatangelegenheit, aber es haben sich hierbei, organisch und eines aus dem anderen, gewisse allgemeingültige Formen herausgebildet, Methoden und Zeremonien, die je nach der Sportart wechseln. Allen gemeinsam aber, als eine der abenteuerlichsten, vielseitigsten Formen des Paktierens, ist zunächst die Personalunion mit dem Trainer und Manager, dem Betreuer im weitesten Sinn.

Typologisch bietet dieser seltsamerweise eine weit verzwicktere Menschenart, eine weit vielseitigere, gerissenere und geheßtere als der Sportsmann selber; im Hintergrund postiert, was bereits als verdächtigend gelten könnte, wirkt er auf seinen Schützling ein, und er wirkt bald als Umme, bald als Parasit, bald als Entdecker, Wegbereiter und Treuhänder, als Tröster und Sorger, bald aber auch als Einflüsterer und Intrigant. Ist der Sportsmann eine strahlende Erscheinung, so er eine verdeckt betriebssame. Ein ganzes intimes wie öffentliches Vertrauensgewebe stellt er her, nachdem er zuvor in theatralischer Pose hätte gesagt haben können: „Ich weise dir den Weg, ich lanciere dich! Ich führe dich zu dir selbst und zum Besten, was du zu geben vermagst. Du bist nicht allein. Du kannst dich auf mich verlassen . . .“ — Hört man den Ton? Ahnt man, wohinaus das Paktierende weist?

Inzwischen hat freilich der Sportsmann auch seinerseits entsprechende Vorkehrungen getroffen, und es ist nun außerordentlich vertrackt, wie sich abermals, neben dem sachlichen Sich-in-Form-Bringen, allerlei Absenker aus der Welt jener zauberischen Elemente anbieten, die sich

bereits durch den Aufruf der Geschwindigkeiten genugsam legitimiert fühlten. Oder war denn nicht von vornherein anzunehmen, daß, wo Glück herrscht, nicht auch die Kobolde des Mißgeschicks und des Pechs ihr Umwesen treiben würden? War denn nicht voranzusehen, daß, wo paktiert wird, nicht auch der Störungsversuch und die Bannung desselben ihre feck verschlagene Rolle spielen würden? Und so dürfte kein Sportsmann der Welt je verschont geblieben sein sowohl von der berücksichtigten Pechsträhne des „Freischützen“, dessen Kugeln, wiewohl meisterlich sonst, von einem verhegten Termin ab ihr Ziel verfehlen, als auch von dessen Versuchung, nun zum Troß mit Hilfe eines Samiels, eines teuflisch-nihilistischen Prinzips, das verlorengegangene Vertrauen wiederzugewinnen. Im Grunde manifestiert sich darin die beschleunigte, ungeduldige und mit Sicherheit sich rächende Abkürzung jenes Weges, den Kleist vorschreibt, wenn er sagt: „mithin müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen.“

Wie übrigens bei fast jedem, der aufzutreten und für eine begrenzte Zeitdauer als Schauspieler in Höchsthform zu sein hat, liegt die Zuflucht zu solchen Stimulantien und Notstandshilfen auch beim Sportsmann sehr nahe. Wo nicht das Gift als leistungssteigernd oder als Ausgleich für Leistungsrückgänge herhält, dort treibt, als die normale Dosis der Selbstbeeinflussung, der Aberglaube und der Talisman sein Wesen. Jedenfalls ist die „heilige“ Methode des olympischen Turmspringers, eines Ägypters, der vor jedem Sprung betete, ganz und gar ungeläufig;

die Mehrzahl bevorzugt die hegenhafte Form, die magische, ein Gespinnst halb verschämt verlachter, halb aus Neugier ausprobiertes, aber dennoch angewandter Vorzeichen-  
deutung und Sicherung. Nirgends sonst wird die fließend  
innere Unruhe, das ganze zu Paktten geneigte Sicherungs-  
bedürfnis der Welt vor großen Entscheidungen wieder so  
deutlich. Von der Zahlenmystik bis zur Farce, von der  
Wahrsagerei bis zur Reliquie, eine Folterkammer an  
Ahnungen tut sich auf, und nunmehr wird gleichsam Blei  
gegossen gegen das trügerische Element des Unvorher-  
gesehenen.

## V.

Romantik und Märchenhaftigkeit! — Wer hätte wohl geglaubt, daß einer anscheinend so tatkräftigen, so sachlich bewährten und tüchtigen Sphäre wie derjenigen des Sports dennoch ein solch ideeller Wahrspruch innewohnt, ein Sinn wie aus urzeitlichen Gefilden, wie aus ritterlich-mittelalterlichen, aber auch aus jenen psychologisch intellektualisierenden der Romantiker, der Novalis und Schlegel, die beide beschlagen waren in der Magie und im Wissen um die Bewußtseinspaltung? Und dann, ist es nun noch verwunderlich, daß längst, als Nutznießer und Mitesser, Mephisto aufgetaucht ist, indem er den Tod ins Spiel schießt, und daß es nun, wie das Volk ungemein treffend bemerkt, losgeht „auf Teufel komm raus!“ —

Sobald die geheime Zwiesprache des Menschen einsetzt, mit sich selber oder mit seinem Werkzeug, sobald

das Du als Widerpart in jeder Gestalt, ja als Lücke auch im Gegenstand, aufbegehrt, beginnt alles Dramatisch-Balladeske, alles Herüber und Hinüber, alles zu Beschwörende. Was immer an Gattung ein Sportsmann vertritt: er ist verzaubert. Sein Blick hängt am Ziel. Er ist ein Geschöpf, verantwortungsbeladen, symbolkräftig, eines, um dessen Geschick und Geschicklichkeit gebangt wird, das umjubelt und angefeuert, das umhegt wird. Was immer sein Handwerk: er jagt, und er wird gejagt; er ist Jäger und Wild; und er opfert sich auf. An ihm, dem das Zeugnis des Märchenhaften und Treuerherzigen ausgestellt wurde, bewahrheitet sich im Kampf auch das Kennzeichen vieler Märchengestalten, das Kennzeichen des Geprüften. Ueberdies sind an ihm Dinge zum Vorschein gekommen, so wenig geheuerlich noch, daß er beim Schlag oder im Sprung, beim Lauf oder in höchster Fahrt einen Anblick bietet wie vom Gottseibeins geritten. Das Elementarische schlecht hin regiert, und es wäre die Verdammnis, würde es nicht gebändigt und gelenkt von den wohlthuend reibungslosen, zweckmäßigen wie ästhetischen Richtlinien des Stils.

Ein Wig sagt, daß bei den technisierten Sportarten diese Einsichten so bloßlägen, daß sie mit einer Karosserie oder Stromlinienform verkleidet werden müßten. Aber es verhält sich in der That so, daß hier, wo die Geschwindigkeiten bis ins Mörderische hinaufgeschraubt sind, aller romantischen Spaltung und Hinterlist am tollsten gehuldigt wird. Bedient sich nicht das Motorische, um wieviel potenziert im Kampf gegeneinander, mit wahrer bestienbrüllender Inbrunst einer der kältesten (nämlich im

Kalkül) und heißesten (nämlich in der Praxis) aller Listen, ungeheuerlich im Dynamischen wie im Revolutionierenden, jener Hauptlist nämlich, die darin besteht, daß Physik, Mathematik und Chemie übereingekommen sind, zu zertrümmern, um Kräfte frei zu machen, Explosionen hervorzurufen, um sie — Welch eine List! — in Bewegung umzusetzen? Und, gleichgültig unter welcher fachmännisch getarntem Ausdruck, ist nicht, was im Leistungsliefernden Motor vorgeht, abermals der alte, chemisch alchimistische Hokusfokus aus der Hexenküche? Vernichtung und bengalische Verwandlung, nämlich Geschwindigkeit, das sind seine begehrtesten Stadien. Gewiß, man sieht sie heute entromantisiert, man beherrscht sie heute als selbstverständlich. Aber was wäre damit gewonnen an Einsicht? Wo lediglich eines aus dem andern sich ergäbe und sonst nichts, dort wäre die Welt krank vom Kausalitätsbandwurm. Sie erneuerte sich nicht, sie verzehrte sich von innen heraus.

## VI.

Es ist die Sehnsucht jeder Leistung, aufgestellt und, ist sie aufgestellt, überboten zu werden. Sie frönt einem Hang in die Selbstaustilgung und Selbstüberbietung, und insofern, so starr sie sich auch ausnehmen mag in ihrer statistisch mathematischen Größe, steckt sie insgeheim voller Anreiz und Stachel. Dieser Umstand ist der eigentlich nihilistische an ihr, ist nicht allein der mörderische — wie es von einem Kampf heißt, er sei mörderisch gewesen —, sondern der narzistisch selbstmörderische. Sie hat keine

Ruhe, sie wünscht beseitigt, wünscht übertrumpft, getilgt zu werden zugunsten der nächst höheren. Und sie fragt nicht danach; an sich ist sie leblos und starr, denn sie stellt sich dar als die Maske des Erfolgs.

Es sei hier erlaubt, die Unzahl der Verzweigungen, die der Leistungsbegriff aufweist, zurückzudrängen und sie aufs Sportliche zu beschränken. Es müßten sonst alle Lebensgebiete in enzyklopädischer Methode durchgeackert werden; denn fast überall hat er seinen Einzug gehalten. Er lebt in der Kunst durch die These Flauberts, daß das Werk alles und lezthin unpersönlich sei; er bewährt sich in der Wirtschaft als Prinzip des laufenden Bandes und des Affords; er taucht wieder auf in der Staatslehre, steckt im Pflichtbegriff und in der militärischen Formation; er erlaubt sich einen Abstecher in die Pädagogik, wo im Examen der Nachweis hauptsächlich von Leistungen erbracht werden soll; ja, was das Gebiet der Eigenschaften angeht, so tummelt er sich dort als Zyniker, ist doch das Zynische das Geleistete schlechthin. Wie gesagt, überall, in tausendfachen Abarten ist der Leistungsbegriff wirksam.

Statt diesen Verzweigungen nachzugehen also, sei hier lediglich ein einziger und ungemein aufhellender Einblick gewährt, wie ihn eine Stelle im Werk des Dichters Joseph Conrad gestattet. Dieser, wenngleich kein Sports-, dafür aber ein Seemann und ein männlicher Schriftsteller wie wenige, jedoch, offenbar in Erinnerung an seine slawische Abstammung, nicht müde, auf das „Heilige“ in der Faulheit als das absolut Außersportliche hinzuweisen, hat im Hinblick auf die Erdgültigkeitsnorm der Leistung folgende Stoßseufzer geprägt:

„Ich liebe die Arbeit nicht — kein Mann tut das — aber ich liebe das, was in der Arbeit drinsteckt — die Möglichkeit, sich selbst zu finden — die eigene Wirklichkeit — für einen selbst, nicht für andere — das, was kein anderer Mensch jemals wissen kann. Die anderen . . .“ Und damit erhebt er die Stimme. „Die anderen können immer nur die bloße Leistung sehen und nie begreifen, was eigentlich dahintersteckt.“

## VII.

Es ist hier auf dem begrenzten, aber besonders ausgeprägten Gebiet des Sports versucht worden, durch eine sinnendend romantisierende Betrachtungsweise aufzudecken, was bei der Aufstellung von Leistungen „eigentlich dahintersteckt“. Es kam hinter dem Schleier hervorgehüpft der Zauber wie der Spuk, das Spielerische wie das Ernsthafte, das Berechenbare wie das Unberechenbare, die ganze Skala vom Ästhetischen übers Moralische bis ins Nihilistische. Es wäre allenfalls, im Rückblick, noch festzustellen die Verwandtschaft des Sports mit den fröhlichen Wissenschaften, insbesondere mit der Mathematik. Jeder Blick auf ein Spielfeld bezeugt und lehrt es, jeder Blick zeigt, wieviel innerhalb gesetzter Grenzen, zwischen Linien und mit Rechtecken gezierten Hälften, zwischen Kurven, in Reihen und Ellipsen, die reine Zahl gilt und die Freiheit in der Variation. Ja, noch im Spielverlauf selbst findet sich das Kombinatorische, das Prinzip der Gleichungen und Verhältnisse, der Schachzug des Stellungswechsels angewandt. Es ist eine instinktiv helle, zutage liegende Welt, und man könnte angesichts ihrer, bei Bewunderung

ihrer Gestalten wie beim Blick auf die Geschlossenheit ihres Bezirks, mit Novalis einig sein in dem geniengleichen Gedanken, das Leben der Götter sei Mathematik.

Wie klar und überwältigend, wie einfach glänzt zum Schluß die Tatsache des Sieges! Sie ist es, die wieder in die eingangs zitierte, reine Sphäre des Glücks zurückdeutet. Aller finsternen Verführungen, aller giftigen Steigerungen und abergläubischen Pakte ungeachtet, — Welch eine Befreiung löst nicht ein Sieg aus, Welch Klärung nach schwerem Gewitter, Welch Reinigung und Entspannung! Ein Sieger ist ein Glücklicher schlechthin. Ein Sieg beglaubigt. Man erkennt ihn an, es wird dem Sieger gehuldigt. Im Gegensatz zu den düsteren Verkanntheiten der Kunst, den Mißverständnissen, von denen alles Kulturelle bedroht ist, im Gegensatz zur Willkür des Lebens selbst, hier steht alles und keiner zuviel am rechten Platz. Es dürfte sich kaum ein Sportsmann finden, ein Erfinder schon eher, vor dessen Fenstern sich der Pöbel ansammelte, wie er es vor dem Fenster van Goghs, des Malers, getan hat, um seine Leistungen als Verrücktheiten zu verlachen. Es ist undenkbar, obwohl doch kaum Verrückteres getan werden kann als aus Leibeskräften, bis zum Rande der Erschöpfung, im Kreise herumzurennen oder dem Schabernack eines Balles nachzujagen. Nein, diese Welt ist gesund. Ihre Leistungen zwar sind nicht von Dauer, sie sind, wie alles im Glück, dem Augenblick verhaftet und, dem Schauspielerischen gleich, für spätere Zeiten sagenhaft; im Schlußbild des Sieges aber bietet sie sich, immer wieder erneut, dar: rein, strahlend, märchenhaft geehrt und entsühnt, — ein glückliches Ende.

## Die Patenschaft der Vergangenheit

## I.

In Stifters „Hagestolz“, einer Erzählung, die auch deshalb bemerkenswert ist, weil hier die Wirklichkeit nicht nur als solche gefaßt ist, sondern wie durch große, übergeordnete Abstraktionen hindurchschimmert, Abstraktionen der Zeit, der Lebensalter, des Wanderns, findet sich auch ein glückliches Beispiel für jene seltsam romantische, faßbar unfaßbare Erscheinung, die wir gemeinhin Gegenwart nennen. Es geschieht auf den ersten Seiten des „Gegenbild“ überschriebenen Kapitels. Die Gegenwart nämlich oder das Bild des Gegenbilds — im Gegensatz zu jenem Hagestolz, der das Leben schon hinter sich hat — entzündet und entfaltet sich hier an Hand einer wandernden Jünglingschar, an Hand einer Jugend, deren Reden und Launen, deren Zuversicht und Lebhaftigkeit einzig wie im Spiel vom Augenblick bestimmt und einzig durch ihn gerechtfertigt werden. „Was liegt daran?“ so lautet ihre Frage, es ist eine typische Gegenwartsfrage, und im Ton dieser Frage, die alles ins Unerhebliche auflöst, meldet sich auch jene tiefere Kraft, die die Gegenwart veranlaßt, sich gleichsam fortwährend selbst zu erneuern und selbst zu enthaupten. Was liegt daran?

Bezeichnenderweise ist es ein Platz, auf welchem die Jünglingschar sichtbar wird, ein Ausschnitt also von ganz bestimmter Begrenztheit, so daß hier der Flüchtigkeit der Zeit zugleich ein magisch belebter Raum entspricht, mit

dem Fernbild einer glänzenden Landschaft, und bezeichnenderweise, während des Dichters Bewußtsein in der Betrachtung verweilt, sind die Jünglinge voller Bewegung, sie steigen bergan, sind längst schon wo anders, nachdem schon vorher von ihnen gesagt worden war: „Es kam noch durch die Stämme der Bäume ein lustiges Rufen zurück und dann nichts mehr.“

Dieses Beispiel ist ungemein aufschlußreich. Es ist in der That, als ließe es etwas ahnen, das unmittelbar aufs Wesen der Gegenwart abzielt, der Gegenwart an sich, der Gegenwart als Erscheinung. Ihre Naivität wie ihre Spukhaftigkeit kommt darin zum Ausdruck, das Bewegte in ihr wie das Seiende, das Voraneilende, Veränderliche wie das Zurückbleibende, Beständige, das Wirkliche wie das Romantisch-Imaginäre. „Wir müssen hier bemerken“, sagt Stifter denn auch, indem er aus seiner Magie hervortritt, „welch ein rätselhaftes, unbeschreibliches, geheimnisvolles, lockendes Ding ist die Zukunft, wenn wir noch nicht in ihr sind — wie schnell und unbegriffen rauscht sie als Gegenwart davon — und wie klar, verbraucht und wesenlos liegt sie dann als Vergangenheit da!“

So selbstverständlich diese Bemerkung auch anmuten mag, so ist es indessen kein Zufall, daß hier die Gegenwart, die doch die Hauptsache scheint, unversehens und wie ein kindliches Nebenbei zwischen zwei wesentlich dauerhaftere Größen eingeschaltet ist, zwischen zwei Zeitkomplexe, die auf die Gegenwart anscheinend nicht ohne Einwirkung und überdies, was sie selber betrifft, voller Verwandlungsfähigkeit sind, denn wie sollte sonst die

Zukunft zur Gegenwart werden können, um dann als Gegenwart davonzurauschen. Andererseits freilich ist nicht gesagt, daß die Zukunft nun ausschließlich vor, die Vergangenheit aber nur hinter der Gegenwart läge, denn zumindest durch ihre Verlockung und Rätselhaftigkeit, durch ihre Verbrauchtheit und Klarheit stehen beide auch in der Gegenwart selbst, so daß man, dieses Beispiel bis ins letzte verfolgend, in die geradezu märchenhafte Gewißheit gelangt, daß es offenbar zweierlei Gegenwart gibt, und zwar eine Gegenwart dessen, was uns umgibt, und eine Gegenwart dessen, was in uns lebt.

Betrachtet man die Gegenwart, die uns umgibt, so bedarf es keinerlei Wißbarkeit, um zu zeigen, daß überall Gegenwart ist, überall, wo auch wir uns befinden, und selbst, wo wir uns nicht befinden; das Kind hat die Gegenwart vor sich, der Greis desgleichen, das Nächste steht in der Gegenwart wie das Entfernte, und anders als in der Gegenwart ist das Leben nicht denkbar. Fragt man jedoch nach der Gegenwart dessen, was in uns lebt, so ereignet sich plötzlich ein szenisch-romantischer Umbruch, und man erkennt, wie vielfältig und paradox, wie dehnbar und bedingt, wie in der Tat unbegreiflich die Gegenwart ist. Was denn soll Gegenwart sein, wo soll sie beginnen, wo enden? Hat jener alte chinesische Dichter nicht recht, wenn er sagt: „Während ich diese Zeilen schreibe, ist die Zeit, die ich dazu brauchte, bereits fort und verweht.“ Und dann: ist Gegenwart, die nichts als Gegenwart sein will, überhaupt wirksam und lebensfähig, ist sie mehr als ein Affekt, so könnte man fragen, oder steht nicht vielmehr jede Art Gegenwart, wo immer es sei, in geheimem

Bezug zu den anderen Zeiten, zu Vergangenheit und Zukunft, wie das Bild zum Vorbild oder zum Gegenbild? Diese Frage, die schon gestellt worden ist, ist noch erweiterungsfähig, sie erweitert sich schließlich zu dem Verdacht, ob nicht etwa das ganze Dasein, Nietzsches Verdacht entsprechend, ein ununterbrochenes Gewesensein ist und die Gegenwart hinwieder, wie Schopenhauer es ausgeführt hat, nur ein Bruchstück, das jederzeit von uns ergänzt werden muß — wie etwa durch Nietzsches Lebensbegriff. Vor die gleiche, nicht minder romantische Frage sieht sich auch die Geschichte gestellt, und zwar sowohl die Geschichte, die gemacht, als auch die Geschichte, die dargestellt werden soll, indem sie sich selbst als Epoche begreift. „Die Geschichte erzeugt sich selbst“, heißt es zwar bei Novalis, der den Elementarcharakter der Zeiten erkannt hat wie selten einer, aber auch er fährt fort: „Erst durch Verknüpfung der Vergangenheit und Zukunft entsteht sie. Solange jene nicht festgehalten wird durch Schrift und Sägung, kann diese nicht nutzbar und bedeutend werden.“ Im Sinne dieser seltsamen Wechselseitigkeit, dieser magisch-mathematischen Zeitverknüpfung ist schließlich auch zu verstehen, was Novalis in bezug auf die Gegenwart ausgedrückt haben wollte, indem er sie das Differential der Funktion der Zukunft und der Vergangenheit genannt hat.

In der Lat lebt auch der einfachste Mensch, selbst der, der sich dessen niemals bewußt wird, in allen drei Kategorien der Zeit, er trägt in sich ein Koordinatensystem, und es ist, als schickte er unentwegt Sendboten aus, die ihn, wie einst mit den Göttern oder wie durch den Kom-

paß in Richtung des Pols, mit Vergangenheit und Zukunft in Einklang setzen. Die Erinnerung etwa trägt ihn zurück, die Hoffnung dagegen trägt ihn voran, und in beiden ist gleichzeitig ein Entfernungsgewölbe im Spiel, ein Gefühls- und Leidenschaftsecho, kurz: ein Differentialprozeß, der verlockt oder schmerzt, uns zuspricht oder uns mahnt, und dessen Auswirkungskraft den Augenblicks- und Punktcharakter der Gegenwart auf die wunderbarste Weise zeitlich und räumlich umringt und erweitert. „Eine glänzende Landschaft war rings um sie geworfen“, hieß es bei Stifter. Doch was dort nur Bild, was lediglich entrückte Natur war, eine Folie für die Bewegtheit der Jünglinge, ist im Wesen jedes einzelnen Menschen ein sich ständig wiederholender, wechselvoll belichteter Vorgang. Ja, wollte man diesen Ring, der die Gegenwart mit den Zeiten verbindet, mit allerlei Gefühls- und allegorischen Fixsternen besetzen, so stünden auf seiten der Vergangenheitsnacht die Erinnerung, die Reue, die Erfahrung, nicht zuletzt auch der Traum, dieser „boshafte Beginn zur Tradition“, wie ein Syniker ihn genannt hat, auf der Tagesseite aber die Hoffnung, die Sehnsucht, die Verheißung, die Ahnung, und fern an der Grenze, dort, wo der Tag schon versinkt, vielleicht noch Furcht und Verzweiflung, die Furcht, weil sie voll Ahnung eines möglichen Wehs, die Verzweiflung, weil sie nichtsdestoweniger voll Kraft und oft nur eine verschärfte, vom Schatten bedeckte Sehnsucht ist.

Man erkennt schon hier, allein schon in der Gefühls- und Leidenschaftsphäre, daß die Gegenwart durch jeweils signalisierte Entfernungsgrade mit Vergangenheit und

Zukunft verbunden ist, und daß die Entfernung wie schließlich die Zeit überhaupt einen optisch moralischen Raum aufreißt, voller Einwirkungskräfte verschiedener Art, heilender, idealisierender, aufstachelnder, zeretzender und anderer. Wieviel doch von dem, was uns ehemals schamrot gemacht hat, entlockt uns heute ein gegenwartsfrohes Gelächter, als hätte sich eine Spannung entladen, deren Zündschnur bis in die Vergangenheit reicht, und wieviel andererseits von dem, was uns eitel und stolz gemacht hat, erscheint uns heute der Nachsicht bedürftig, wenn nicht der Verzeihung. Die Gegenwart wirkt hier als Filter und Umformungsstation, sie beleuchtet die Zeiten und rückt sie zurecht, und der moralische Raum, der sie umgibt, ist wie mit Stimmen und Lebensgeistern geladen.

Indessen, wovon sie auch umgeben sein mag und wie sehr sie auch selbst in Bewegung ist, so sind doch auch Größen vorhanden, die der Gegenwart unmittelbar und nur ihr allein zustehen, Größen, die absolut, Größen, die wie aus dem Nu gezeugt sind, und deren Gestirn, um im Bilde zu bleiben, senkrecht über dem Mittelpunkt steht. Es sind dies, wie sich von selbst versteht, meist Größen des Glücks, des Zufalls und des Triumphes, Größen, die derart im Brennpunkt stehen, daß ihr Vorher und Nachher sich gleichsam einschmilzt. Man erkennt es am Zufall, diesem Knalleffekt der Kausalität, der trotzdem ein Zufall bleibt, wie sehr auch die Selbstbesinnung uns vorrechnen mag, wieso es dazu kam; am besten jedoch erkennt man ihr Wesen am Glück. Ist nicht das Glück, wie die Antike, wie Nietzsche es kannte, die Gegenwartsgröße

schlechtthin? Es ist ruchlos und ohne Gewissen, es ist selbstvergessen und dennoch ganz Ich, und es fällt, wie der Volksmund sich ausdrückt, vom Himmel. Seine Paradoxie entspricht in der Tat der zeitlichen Gegenwartsparadoxie. Zündend wie der Blitz und hochgradig zauberisch, weshalb auch der Neid der Götter geweckt wird, sind in dem Stich, den es austheilt und bei welchem der Herzschlag beinahe aussetzt, Leben und Tod, sind Freude und Schmerz, Lust und Entsetzen, sind Horizontale und Vertikale vollständig eins. Nirgends wird die Gegenwart wieder so stark, so im Zentrum erlebt, und nirgends wieder so fern, so zeitlos und frei von jeder Bedingtheit.

Daher liegt auch in der Bereitschaft, das Tier als ein glückliches Wesen oder als ein Mysterium zu preisen, wie es durch Philosophen und weisheitsvolle Völker geschieht, ein so tiefer, berechtigter Sinn, denn das Tier, so scheint es, empfindet die Gegenwart instinktiv und nicht als Prozeß, es ist glücklich, weil es vergißt, wohingegen der Mensch mit tausendfach brennender Fühlkraft, hysterisch wie Kundry, jeder Vergessenheit Hohn spricht und als das schlaflose Wesen schlechtthin, das selbst in den Nächten noch Licht brennt, immer erneut aus der Heilsamkeit seines Schlafwandels aufgeschreckt und in tausendfacher Form stündlich und jederzeit aus dem Glücksparadies verjagt und ins Leben der Fragwürdigkeiten hinausgehört wird. Was ihm zur Entschädigung bleibt, ist der Glücksparoxysmus der Tat, dieser männlichsten aller Gegenwartsformen. Hier erobert sich die Gegenwart, opferbereit und schwer, ihre Selbstbehauptung zurück; herabgeholt aus der Fiktion, wird sie ins Erd-

reich gepflanzt, ins Weltbewußtsein, in die Geschichte, und nicht zuletzt ist es die Wirklichkeit dann, die für die Stimme der Gegenwart, mag sie auch einst Vergangenheit sein, geradezustehen, für sie zu zeugen und dazu sein hat. Denn die Gegenwart will sich ihr Denkmal setzen, das ist ihr geheimster Trieb, und durch dieses Denkmal erstrebt sie auch endlich zu sein, was ihr sonst, im Bruchteil ihrer Erscheinung, niemals vergönnt ist: eine unerrückbare Einheit.

## II.

Wenn man dem Wesen der Zeitkomplexe ins Gangwerk blickt, ihrer Art, aufeinander zu wirken, ihrer Reibung und ihrer Entzündbarkeit, ihren Zukunfts- und Vergangenheitschauern, so vernimmt man auch das dramatische Knistern, das in der Gegenwart wie in der Weltgeschichte am Werk ist. Gewiß braucht die Geschichte, um relativ nur wenig zu erreichen, ganz enorme Veranstaltungen und einen ganz unverhältnismäßigen Lärm, doch wie sehr auch diese Ironie Jakob Burckhardts zu Recht besteht, so bestätigt sie nichtsdestoweniger das Wirken eines nunmehr auch äußerlich sicht- und hörbar gemachten, zuinnerst in der Gegenwart schlummernden Drangs, sich jeweils als Einheit zu proklamieren, als Epoche und hochpolitische Zeit.

Veranstaltungen und Lärm! Es ist in der That überraschend zu sehen, mit welcher Beharrlichkeit der Mittel, welcher Aufwand an Zeremoniell, ja geradezu an Beschwörungsformeln dieser Anruf der Zeit vollstatten geht und wie tief, im Geiste des Europäers und

Amerikaners zumal, das Bedürfnis nach Gegenwartsbewußtsein, nach einem oft narkotisierten, oft festlich feierlichen Stillstand sich eingesenkt hat, wie denn andererseits unverkennbar ist, daß für manche Menschen, Stendhal gehörte zu ihnen, zum Beispiel der Sonntag als ein statistisch von der Obrigkeit verordneter Einschnitt lähmend und niederdrückend empfunden wird. Das weltgeschichtliche Ereignis freilich, in seiner Pathetik und Monumentalität, seinem Zeitanspruch und Einsatzverlangen, seiner Explosivität und Einmaligkeit wirkt hierin befreiend. Hier herrscht für alle die gleiche Zeit, die Gegenwart fühlt sich erhöht, und im Akt ihrer Selbsterhebung, die bis zur Selbstvergötterung reicht, erstrebt sie das höchste ihr je erreichbare Ziel, sofort und mit jedem Augenaufschlag Geschichte zu sein. Die Gegenwart gilt dann als Wendepunkt. Dasselbe Schauspiel, vielleicht in noch hemmungsloserer Weise als wie im Krieg, wiederholt sich bei jenen Revolutionen, die mit dem Jahr I beginnen, wobei diese römische I, als ein Zeichen politischer Freiheit, zugleich den Versuch darstellt, den traditionellen Zwischencharakter der Gegenwart umzuwandeln in einen willentlich gesetzten Anfang und sich somit auch noch für später das kürzlich Vergangene als zur bewußten Gegenwart gehörig zu verpflichten. Betrachtet man im Gegensatz zu dieser Einheit, die eine mehr oder weniger heroische ist, die oft gleichzeitig wirkende, schleichend plätschernde Alltagsinheit, so staunt man, sofern man sie wirklich im Alltag aufsucht, also auf Straßen und Plätzen, in Kaufläden und bei Begegnungen, nicht allein über ihren Mangel an Plastizität, sondern mehr noch über das mit

ihr verbundene, gedankenlos pessimistische Achselzucken, Seufzen und Stöhnen. „Was wollen Sie mehr? In diesen Zeiten?“ heißt es dann für gewöhnlich, wobei köstlicherweise der Fall eintritt, daß „diese Zeiten“ immer gleich „schlechte Zeiten“ bedeuten. Es ist, als ob hier das Zeitgefühl schwimme, als ob die Gegenwart lahm oder invalid, der Versuch, sie als Einheit zu fassen, von vornherein zum Scheitern verurteilt und als ob niemand anderes als jener Differentialprozeß, er in der Tat, an der Verflüchtigung und Zermürbung des Gegenwartsgefühls schuld sei.

„Und dennoch lebt man aus Neugier immer weiter: man wartet immer auf etwas Neues“, so spricht Lermontows gelangweilter und vom Spleen befallener „Held unserer Zeit“. Er wäre in der Tat das Gegenteil dessen, was er in Wirklichkeit ist, denn in Wirklichkeit ist er hochgradig keck, voller Gestik und Dämonie, hätte er nicht seine eigene Methode, das Gegenwartsgefühl ins Licht zu rücken und aufzuputtschen. Er tut es, indem er sein Leben aufs Spiel setzt, durch Liebes- oder Duellaffären wie überhaupt durch eine fast intrigant zu nennende, geistvoll experimentelle Verhaltensweise zum Dasein.

Der Gedanke an diesen Petchorin, Lermontows Held, der immer auf etwas Neues wartet und sich selbst Generationen bereitet, ist es denn auch, wodurch sich ein Blick in jenes phantastisch bewegte, großstädtisch neurasthenische Gebiet eröffnet, das dem Verlangen nach Gegenwartsreiz, nach Neuheit und Abwechslung auf die allerumfassendste Weise entspricht. In den Städten, die beinahe nur noch realisierte Mathematik, die gleichsam selber ein magisches

Differential des Lebensprozesses und somit eine der Zeit wenn nicht verwandte, so gleichgestellte, ja bis ins Märchen weisende MachtgröÙe sind, spielt naturgemäß das künstlich geweckte, industriell wie modisch geförderte Zeit- und Gegenwartsbewußtsein und in seinem Schatten die Gegenwartsapathie eine doppelt verschärfte, teils Menschen und Gegenstände beunruhigende, teils sie ordnende und doch wieder zu Paaren treibende Rolle. Mag der Bauer sich nach dem Sonnenstand richten, nach Witterungsschlägen und Jahreszeit, der Seemann sich nach den Gezeiten im weitesten Sinn, der Städter jedoch, in seiner Massenbewegung und unerhört eifigen Einsamkeit, hat vor sich als Hauptanzeiger und Hauptgestirn einzig die Uhr. Diese zwölf oder vierundzwanzig Tageseinheiten, mit ihren fahrplanmäßigen Untereinheiten, verkörpern seine logisch mathematische Gegenwartseinheit, der Zeiger ist sein Damoklesschwert, und das Tanzen zwischen den Zeigern wird zur Alltagsaufgabe seiner Artistik. Da indessen keine Mechanik der Welt den Menschen so restlos beansprucht und erfaßt, daß sie ihn ganz zur Funktion zu verwandeln imstande wäre, ja ihm im Gegenteil das Gegenwartsgefühl durch die fortgesetzte, sich wiederholende Gleichförmigkeit abhanden zu kommen und das eine Extrem ihm unversehens zum Sprungbrett ins andere zu werden droht, so ergibt sich daraus der seltsam verzwickte Fall, daß ihm fortwährend etwas geboten, ihm fortwährend seine Bestimmung, sein Stand und sein Rang, seine Zeit und sein Sinn ins Gedächtnis gerufen und vor aller Welt klargestellt werden muß. Erst dadurch wächst seine Gegenwart aus dem Gespenst wieder zu einer auch

menschlich erlebbaren und menschlich beglückenden Einheit. Welch eine grauſig mumifizierte, ameifengleich durchlöchernte Steinkatakomba wäre anſonſt eine Stadt! Sie wäre ein Grab, in welchem die Gegenwart ſpukhaft dem Irſinn nachrennt, kuliffenhaft verheert und voll eines ſcheintot nickenden, ſcheintot lichernden Maskenſpiels.

Es bleibe hier jedem ſelbſt überlaſſen, den verſchiedenſten Möglichkeiten ſtädtiſch oder techniſch bedingter Gegenwartseinheiten nachzugehen, ihrem beſpielsweiſe durch die Preſſe und durch Schlagzeilen aufgebahnten Tagesereignis, ihren Veranſtaltungen theatraлиſcher und politiſcher Art, ihrer Modesaiſon wie dem Begriff der Saiſon überhaupt, ihren Schlagern, die noch der Radfahrer pfeift, ſolange ſie neu ſind — herausgegriffen, und zwar lediglich um der Sinnfälligkeit ihrer unzweifelhaften Fiktivität willen, ſei hier aber die Gegenwartseinheit des Sportereignisses.

Dieſes, das Hunderttauſende in ſeinen Bann zieht, dient in der Tat im höchſten Grade und in des Wortes wahrer Bedeutung der Gegenwartſpannung, es ſpannt die Zeitlichkeit in ſeinen Rahmen und verſetzt die Zuſchauer in ein Gebiet, wo die Gegenwart ſamt ihren Untereinheiten für jedermann ſichtbar, augenfällig meßbar und dramatiſch erlebbar iſt. Vom Sekundenbruchteil bis zu mehreren Stunden, vom Hundertmeter- bis zum Marathonlauf gliedert ſie ſich. Dabei erſtreckt ihre Wirkung ſich nicht nur auf den Renn- oder Spielverlauf ſelbſt, denn dieſer iſt nur der lei bhaf tig vorgeführte Beweis, vielmehr wird hier erſtmalig wieder der Zwischencharakter der Gegenwart deutlich, jener Raum zwiſchen Vorher und Nachher. Iſt es nicht, als tauchte das Bild

jenes eingangs erwähnten Platzes wieder auf, mit seiner ganz bestimmten Begrenztheit, seinem weiteren Ring einer glänzenden Landschaft, nur daß hier dem Rauschen der Wälder das nicht minder geheimnisträchtige Rauschen der Menschenmassen entspricht, jener vieltausendköpfigen Zuschauerneugier, die gebannt, ja durch Hölle und Himmel gejagt und begeistert sein will. Eingerahmt aber, wie schon erwähnt, ist diese Zeitlichkeit außerdem von zwei Zwiellichtkreisen, einem Zukunfts- und Erwartungsraum, jener glorious uncertainty des Sports, wie die Engländer es nannten, und einem Vergangenheits- und Nachhallraum, einer oft komisch strategischen, kritisch durchsetzten Rückschau, denn nach dem Rennen ist jedermann flüger. Zwischen diesen beiden liegt das Ereignis selbst wie die Gegenwart zwischen Vergangenheit und Zukunft, oder besser: zwischen Zukunft und Vergangenheit, jener Zukunft nämlich, die geheimnisvoll ist, wenn wir noch nicht in ihr sind, und jener Vergangenheit, die sich dereinst über die Gegenwart legt wie ein Zauber und Spuk. Im An- und Abströmen der Zuschauermassen drücken sich Zukunft und Vergangenheit aus und im Jauchzen und Beifallrufen das ins Feurige aufgestachelte Knistern des Differentialprozesses der Gegenwart.

### III.

„Keine Nation“, heißt es bei Goethe, „hat ein Urteil über das, was bei ihr getan und geschrieben ist. Man könnte dies auch von jeder Zeit sagen.“ Und ein Nachfahre variiert diesen Satz, indem er gesteht: „Niemand

von uns weiß, wie, in welchem Rang er vor der Nachwelt stehen, vor der Zeit bestehen wird.“ Noch radikaler und schlechthin exzentrisch erklärte bekanntlich Grillparzer, er käme aus anderen Zeiten und hoffte, in andere zu gehen.

Das sind seltsame Sätze. In Anbetracht der bisher beleuchteten Gegenwartsformen wirkt ihr Tenor wie ein Protest, er schwingt sich gleichsam in Sphären auf, wo die Zeit a priori eine andere ist. Nicht nur, daß hier die Zukunft im Zeichen der Nachwelt steht, was nichtsdestoweniger einen Gegenwartsstandpunkt der Mitwelt voraussetzt, überraschender noch ist die unverhüllte Bedingtheit, unter welcher ein Urteil über den Wert einer Zeit von deren Standort aus als unvollständig gekennzeichnet wird, als ungeschichtlich und vorläufig also, und wenn vielleicht auch als lebensnotwendig oder notwehrhaft, so doch stets als der Wiederaufnahme bedürftig. Wer kennt seine Zeit, wer kennt die tiefere Bedeutung dessen, was in uns lebt? Ja, ist es nicht in der Tat, als erstrecke sich dieses Geheimnis auch auf die Nation, auf den Wachzustand der Kultur und das jeweils als gültig Proklamierte, während sich in der Tiefe auf breitester Basis jener szenisch-romantische Umbruch vollzieht, bei welchem das Schicksal, gewürfelt oder hintangesetzt, die Hauptrolle spielt? Und wofür ist die Gegenwart reif, so lautet die Frage, für welcherlei Irrtum und welcherlei Wahrheit? Wenn Schopenhauer allein schon von der Geschichte gesagt hat, daß, was sie erzähle, nur der lange, schwere und verworrene Traum der Menschheit sei, in dessen es ihre Aufgabe bleibe, das vernünftige Selbstbewußtsein des Menschengeschlechtes zu wecken — um

wiewiel rätselhafter erst und verstrickter, um wiewiel bedrohter entbietet sich nicht die Paradoxie des Gegenwartsraumes, hier, wo die Lebensalter sich wild überschneiden, wo der Anteil dessen, der Zukunft fordert, wie dessen, der Zukunft hat, wo die Frage, was denn als Gegenwart gelte, was nicht, ins Phantastische, ins teils Offenbarte, teils blind Verpuppte und im Augenblick Unabsehbare reicht? Diese Schicksalsfrage reicht über den „Zirkel dieser Welt“, wie die Lyrik des Barock es nannte, hinaus, sie streift die Gebiete von Schuld und Gewissen, Verdienst und Schicksal, Ruhm und Nachruhm und zuletzt das Fundamentalverhältnis von Erkenntnis und Glauben.

Es mag die Grellheit des Gegensatzes sein, was jenen anderen Gestalten, die ganz in der Gegenwart aufgehen, eine so ungemein starke Glück- und Spukhaftigkeit verleiht, eine Daseinsareole von Tatkraft und Trieb, von Zynismus und Gewagtheit, ja von teuflisch sich selbst auszahlendem Gewinn. Andererseits freilich erweist sich auch, daß ihre Dramatik, je näher dem Schicksalsbereich um so tiefer, die Gegenwartsdramatik weit übertrifft und die Zeitkomplexe selbst auf den Schauplatz ruft, wie es beispielsweise im Don Juan der Fall ist.

Don Juan nämlich oder Don Giovanni, uns durch Mozarts Oper als ein *dramma giocoso* geläufig, beleihe nicht als Tragödie, sondern als Tragikomödie, das heißt als ein Zwischen- und Gegenwartsdrama, dieser Don Juan will im Grunde nichts anderes als in unerfättlichster Weise die Gegenwart genießen, er wünscht, sie enthüllt zu sehen, und zwar immer in anderer Gestalt, immer aufs neue; deshalb stürzt er sich, selbst mit Genuß

noch an der Gefahr, von Liebesabenteuer zu Liebesabenteuer. Tausendunddreimal bereits ist dieser Akt ihm in Spanien geglückt, „du hast es begonnen, ich will es vollenden“, spricht er zu Leporello, nun jedoch, als das Drama beginnt, erweckt dieser Frevel endlich auch seine Verfolger: Elvira ist hinter ihm her, anfangs allein, dann in einem Terzett, zu diesem gesellt sich ein Chor von Häfchern und schließlich sogar ein Gespenst, das Gespenst des Komturs. Welch eine Bewegung im Schoß des Vergangenen und welche Verwandlung! Die Keue, von Don Juan verschmäht, verwandelt sich in die Gestalten der Rache, Elviras Trauer wächst in die Empörung, und der steinerne Komtur wird wieder Fleisch. Ist er nicht gleichsam Don Juans unfreiwilliges Gewissen? In Don Juan selbst bleibt es nach wie vor blind, seine Taten jedoch zeugten es außerhalb seiner, in Gestalt einer Doppelgängerenschaft, deren Vollstreckungsamt einer trotzig herausgeforderten Selbstvollstreckung entspricht. Nein, Vergangenheit und Zukunft lassen hier nicht mit sich spaßen, die Vergangenheit schickt ihre Sendboten vor und verbündet sich mit den Schwüren der Zukunft — „hier nehmt die Hand zum Bunde, bald naht der Rache Stunde“ —, und beide fordern sie nun ihrerseits die Gegenwart heraus.

Es macht die Bedeutung, ja die metaphysische Großartigkeit des Don Juan aus, daß er sich dieser Dialektik der Zeitkomplexe bewußt ist, wie er denn mehrmals durch Verstellung und Maskierung im Gewand Leporellos die Vergangenheit irrezuführen und selbst vor dem leibhaft gemeißelten Tod das Sektglas zu schwingen und ihm sein

Recht auf Gegenwartsgenuß entgegenzusetzen sucht. Er, der die Freiheit hat hochleben lassen, den jeder Spaß, den er sich herausnahm, zum Gott erhob, — „der Spaß, bei meinem Leben, soll mich zum Gott erheben!“ — er sieht sich nun plötzlich von einem zum Feuer ausschlagenden Knistern, von der Flamme des Differentialprozesses umringt; doch zynisch, genußreich und frei übergibt er sich ihm, denn wahrlich, er bleibt, was er immer gewesen, er kommt nicht aus anderen Zeiten, er hofft auch nicht, in andere zu gehen, sein letzter Atemzug noch wird das Feuer anfachen, worin sein Gegenwartsgefühl sich verzehrt.

#### IV.

Wollte man dieses Don-Juan-Beispiel, diesen Einblick ins Wirken der Zeitkomplexe, allgemein förderlich und nutzbar machen, so genügte ein Blick auf Don Juans Charakter, um zu erkennen, daß auch ein weibischer Zug in ihm steckt, ein Zug, wie ihn viele Frauen mit ihm gemeinsam haben und den sie, im Verlangen nach Gegenwartbestätigung, mit Vorliebe kultivieren. Auch die Frauen sind meistens bestrebt, ganz Gegenwart zu sein, das heißt ohne Alter; sie sind stets so jung, wie sie sich fühlen, diese Illusionierung ist ihre Rolle wie das Spielen dieser Rolle ihre Komödie, und nicht zu Unrecht heißt es von mancher, sie habe eine glänzende Zukunft hinter sich. Ein Zauber, wie er um jede Frau ist, sagt immer: da bin ich. Das Woher und Wohin, das Wodurch und Womit zu verraten, ist nicht sein Fall; im Gegenteil, wie er erscheint, verschwindet er wieder, und Vergangenheit und

Zukunft sind sein Geheimnis. So verrät sich durch den Zauber, den eine Gegenwart ausübt, auch ihre Verbindung zum Märchen.

Indessen, das Don-Juan-Beispiel mit seinen Rache- und Vollstreckungsgespenslern eröffnet noch eine zweite Region, eine in der That hochromantische, die Zeitkomplexe fixierende, eine Region, in der das Vergangene, wie verwandelt auch immer, nicht nur dämonisiert auftritt, sondern unter beiderlei Form, sowohl in der Form des Richters, Verfolgers und Henkers, wie in der stilleren Form des Nothelfers, des Unregers und Paten.

In Wahrheit nämlich verhält es sich so, daß unsere Vergangenheit lebt, und zwar, wie schon Hebbel festgestellt hat, für viele unter uns tiefer und stärker als unsere Gegenwart oder Zukunft. Denn in Wahrheit blickt uns die Gegenwart mit einem Auge entgegen, das wissender ist als wir selbst, das vielerlei gesehen, vielerlei durchgemacht hat und das zu enträtseln uns freilich nicht immer gegeben ist. Nur in Augenblicken besonderer Bestimmtheit, in Stunden, wo statt der Zeit eine gleichsam stillstehende Wunde brennt, wo der Mensch, wie es heißt, einmal Zeit für sich selbst hat, entpuppt sich auch die Vergangenheit als eine uns inwohnende Größe, die einer draußen stehenden Größe entspricht, ja durch die hindurch wir überhaupt erst begreifen, daß das Vergangene lebt, daß es ein lebendiges Erbteil ist, eine Macht, trostreich wie voller Gefahr und von einer Reichhaltigkeit, die im Kleinsten wie im Größten, im Einzelnen wie im Allgemeinen sich auslebt. Eine seltsam metaphysische Alchimie, die die Zeiten als Elemente begreift, veranlaßt uns dann,

den Gegenwartsanspruch zurückzuweisen, wie die Mystiker es durch die „Gegenwart Gottes“ erfuhren, und den Vergangenheitsraum als mit unendlichen Kräften begabt, als märchenhaft oder verzaubert, ja selbst noch als Explosionsherd einzubeziehen. „Wir tragen die Lasten unserer Väter, wie wir ihr Gutes empfangen haben“, heißt es bei Novalis, „und so leben die Menschen in der Tat in der ganzen Vergangenheit und Zukunft und nirgends weniger als in der Gegenwart.“ Ja, von dem Pilgrim im „Osterdingen“ heißt es sogar: „Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihm berührt und einen innigen Verein geschlossen. Er stand weit außer der Gegenwart.“ Man sollte sich hüten, das Romantische in diesen Sätzen sentimental zu verstehen und es der Weltfremdheit oder Lebensunfähigkeit gleichzusetzen, es wäre ein gleicher Irrtum, wie wenn das Traditionelle als das Verfallte und das jeweils Neueste als das um jeden Preis Echteste angesehen würde.

Es zeigt sich denn auch, daß selbst jene Gestalten, die fest in der Gegenwart stehen und die, nicht zuletzt, um der Zukunft entgegenmarschieren zu können, in erhöhtem Maße des Gegenwartsanspruches bedürfen, fast niemals auf den Appell ans Vergangene, sei es des Ruhms, sei es der Schmach, zu verzichten gewillt sind. Selbst Revolutionen und Atheisten errichten sich Götter. Sie spüren es instinktiv, daß im Schoß des Vergangenen ein Leitstern schimmert wie im Fernbild der Zukunft ein stolzer Komet, wobei es belanglos bleibt, ob die einen als Götzen verfluchen, was den andern ihr Gott und ihr Abgott ist. Denn was immer im Namen einer Sache geschieht, das

geschieht auch im Namen von Vergangenheit und Zukunft. Dieser Anruf der Zeiten ist hochmoralisch. Und wenn auch Goethes Ausspruch, daß der Handelnde immer gewissenlos sei, darauf hinweist, daß der Handelnde also ein Don Juan der Tat ist, so steht seine Ruchlosigkeit, wie bei jenem, doch unter einem Aspekt, der den Augenblick weit überstrahlt. Jenes machiavellistische Widerspiel, das aus Diplomatie das Verbrechen heiligt, jene Forderungen von Opfern an Blut und Leben, jener Blick aufs Ganze über den Einzelnen weg — wie sollte dies zu verantworten sein und vor wem, wenn nicht vor der Instanz einer höheren und späteren Gerichtsbarkeit. So ist es kein Wunder, daß sich auch in diesem Fall der Krieg, wie er schon imstande war, die Gegenwart als Epoche und Einheit zu umreißen, als ein gleichfalls fundamentaler Vergangenheits- und Zukunftserreger erweist, daß er nicht nur die Gegenwart mobilisiert, sondern mit ihr die ganze leibhaftige Dreieinigkeit der Zeit, ganze Jahrhunderte und Geschichtskomplexe, ganze Bestätigungs- und Verheißungsgebiete. Auf satirische, köstlich gebrochene Art enthüllt sich das Gleiche bei einem Streit. Hier geschieht es für gewöhnlich sehr bald, daß die streitenden Partner es juckt, sich endlich einmal die Wahrheit zu sagen; dabei wird diese Wahrheit insofern bemerkenswert sein, als es stets eine ausgekramte Wahrheit sein wird, eine Wahrheit, die längst vergangene Dinge ans Tageslicht zerrt, deren Glanz indessen so fiebrisch erregt ist wie ein propagandistischer Weckruf. Denn Wahrheiten dieser Art sind nicht Wahrheiten um der Wahrheit willen, ihre Einstellung ist politisch, politisch von Natur, nicht von

Gefinnung, und deshalb stehen sie auch dem Verrat so ungemein nahe. Wie manches unaufgeklärte Verbrechen kommt so nicht zutage! Wie mancher anscheinend harmlose Ort enthüllt sich nicht plötzlich als tiefdunkler Tatort! Als ob die Vergangenheit Lust verspürte, der Gegenwart den Prozeß zu machen, wie Swifts Gulliver es bei den Magiern in Glubbudrib erlebt, steigt sie aus der Versenkung empor oder vom Sockel. Zur Ehre der Gegenwart sei gesagt, daß sie oft selbst es ist, die das Vergangene zum Zweck ihrer Selbstüberwindung polemisch herbeiruft.

Eine um so größere Aufgabe für die Geschichtsbetrachtung wäre es daher, zu zeigen, in welchem korrespondierenden oder dialektischen Verhältnis die Gegenwart einer Epoche zur magischen Größe einer wiedererweckten Vergangenheit steht, und es wäre ein Entschluß von märchenhaftem Rang, zu ergründen, inwiefern und warum ein lange versunkener Zeitraum sich plötzlich erschließt, in ihm schlummernde Kräfte freigibt und aus der archäologischen Hexe, wie durch Zaubermacht berührt, eine strahlende Jungfrau hervorgehen läßt. Denn daß es Vergangenheiten gibt, die erlöst sein wollen, steht außer Zweifel, genau wie die Gegenwart sich, persönlich oder insgesamt, vor der Aufgabe sieht, die Furcht vor der Mumie zu überwinden, in die Grabkammern zu dringen und dort, bei aller Verehrung, den Geist der Toten zu beschwören und ihn, mit einem Schuß Don Juan im Blut, zu Gaste zu laden. „Es gibt nichts Entzückenderes zur Gesellschaft als Männer von Geist, die tot sind“, hat Hofmannsthal gesagt, es gibt aber auch in Rück-

wirkung auf die Geschichte keinen besseren Gradmesser für den Kulturstand der Gegenwart.

Allein schon die Frage, wie, unter welchen Formen und Zeichen das Vergangene jeweils in der Gegenwart lebt, ist aufschlußreich für die Bedeutung dieser Gegenwart selbst, für ihre Kraft, für ihr schöpferisch intuitives Vermögen. Dabei ist es ein großes entscheidendes Faktum, ob die Vergangenheit, dieses „Buch mit sieben Siegeln“, wie es im Faust heißt, nur ein „Rehrichtfaß und eine Kumpelkammer ist“, nur

„... der Herren eigener Geist,  
in dem die Zeiten sich bespiegeln“,

oder eine von keinerlei vorgefaßter Maxime verhärtete, sondern vielmehr organisch erblühte, berücksichtigungsstarke, auf-rufbare und zu beschwörende Größe. Der Geschichte sind beide Formen bekannt, die schwächlich eklektizistische wie die schöpferisch berückte, die Kumpelkammer wie der magische Quell, und sie hat es mehr als einmal bewiesen, daß, einen Gegenwartsprozeß zur Einheit zu gestalten und einen Vergangenheitsraum zum Leben zu erwecken, zwei Aufgaben von gleich großer Schwierigkeit sind. Es bedarf hierbei durchaus des Schlüssels, der Einmaligkeit des Griffs wie der Genialität der Konstellation. Die Gegenwart kennt die Gefahr und die Säuren des Lebens, die Vergangenheitsräume sind aber gleichfalls nicht harmlos, keinesfalls aber sind sie gewillt, sich mißbrauchen oder durch eine Art von musealem Gelegenheitsspaziergang aufschließen zu lassen. Stieg nicht schon mancher verkalkter aus diesem Brunnen hervor, verkalkter denn je, und sind es nicht, der Zeiten wie der Menschen, im Grunde nur sehr, sehr

wenige, die dieses Bad mit Feuer im Herzen und im Stand der Verjüngung wieder verließen?

Die Vergangenheit also ist auch ein Prüfstein. Ihre Märchenhaftigkeit birgt den Zauber des Verzierten und der Verkalkung wie den Zauber des Enthüllten und der Verjüngung. Und solange es zweierlei Wissen gibt, ein gelehrtes und ein gewitztes, ein befrachtetes und ein beschwingtes, eines vor der Statistik und eines vor dem Erlebnis, kurz: ein Wissen, das Last, und ein Wissen, das Macht ist, solange wird es auch zwei Vergangenheitsgrade geben, den philologisch-antiquarischen und den märchenhaft-magischen. Nietzsche, in seiner zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung, die bezeichnenderweise nach einem Krieg, um 1873, entstand, unterscheidet bekanntlich dreierlei Arten Historie, die monumentalische, die antiquarische und die kritische. Unter diesen ist ihm die letzte die liebste, sie ist, wie fast alles bei ihm, eine Notwehraktion, mittels welcher sich die Gegenwart von der Vergangenheit abstößt oder sich selbst eine andere Vergangenheit gibt. Aber ist das nicht schon Kulturpolitik? Die reine Geschichte indessen wird immer auch märchenhaft sein. Wie märchenhaft hat Herodot, um ein äußerstes Beispiel zu nennen, Geschichte geschrieben, wie ungemein lebendig für jede Zeit! Wie märchen- und sagenhaft selbst wandelt durch ein Schloß die ihm geschichtlich verhaftete Ahnfrau! Wie kläglich dagegen, um auch hier ein äußerstes Beispiel zu nennen, hat das Bürgertum um die Jahrhundertwende ins Vergangene geblickt, war man doch kaum imstande gewesen, es anders denn als Vererbung zu sehen, sogar meist nur im Zeichen der Erbkrankheit, bemitleidenswert

und unabwendbar. Freilich, auch hier waren unter dem öffentlich gültigen Lack längst Männer am Werk, die Zukunftschauer verspürten, sobald sie ins Vergangene blickten, und vor denen aus der Vergangenheit heraus sich eine Art historischer Riesenschaukel erhob, die ihnen gestattete, die Dinge von unten und oben, von hinten und auf den Kopf gestellt zu sehen. Die Vergangenheit brach ihren Blick und warf ihn zurück auf die Netzhaut ihrer Ahnungen und Kombinationen, sie standen, wie jener Pilgrim, weit außer der Gegenwart, denn Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihnen berührt, sie hatten jene Hellsicht und Weißglut erzeugt, jene Temperatur, in welcher die großen Werke geschmiedet zu werden pflegen, die zugleich große Taten sind.

## V.

Es ist seltsam genug, daß ein Blick auf jene Vergangenheitsgärten, deren Keimlinge sich als fruchtbar erwiesen, auch den Blick für die unumstößliche Tatsache schärft, daß die Gegenwart in ihrer Tiefenschicht nie ganz erkennbar, sondern mehrfach verdeckt, prismatisch und labyrinthisch ist. Die wahren Kräfte liegen nicht bloß, sie liegen nicht auf der Hand, denn die Gegenwart selbst steht unter dem Gesetz von Polaritäten, zeitgemäßen wie unzeitgemäßen, und das allgemein übliche Glimmern und Knistern erzeugt eine Blendungserrscheinung, die erst behandelt sein will. Hinzu kommt außerdem noch, daß sich selbst das Echte unter oft recht seltsamen Begleiterscheinungen Bahn zu brechen pflegt, wobei es Gefahr läuft,

durch übertriebene Jünger- oder Gegnerschaft abermals überdeckt und zersplittert zu werden. Demgegenüber steht das Vergangene unzweideutig im Vorteil, es hat, sofern es Magie ist, als das Gesiebte und das Geleistete, als das Überlebende und Bewährte den zauberisch unausdenkbaren Glanz, jenen Glanz, der von jenseits der Grenze, ja noch von jenseits des Todes hereinstrahlt und dem noch wirren, schlackendurchsetzten Leben den reineren Spiegel vorhält. Hölderlins Genien, die droben im Lichte wandeln, Luthers feste, ins Herz des Glaubens gemauerte Burg, aber auch all jene Lieblingsgötter literarischer Art, die dem Einzelgeschmack entsprechen, sie alle, ob panisch, ob religiös, legen Zeugnis dafür ab, daß das Vergangenheitsreich noch über den Tod hinaus reicht.

Vielleicht ist hier zum Schluß, wo der Blick noch einmal zurückwinkt, der richtige Ort, um diesen erstaunlichen Gang durch die Todesregion, den jede Zeit antritt, kurz zu beleuchten, wie auch Hofmannsthal es im Geleitwort zum „Nachsommer“ getan hat. Sieht doch auch er, beim Gedanken an Stifters Stellung zu seiner Zeit, sich veranlaßt, auf das romantische Widerspiel zwischen den Zeiten zu achten, auf die maskenreiche Rolle von Vergangenheit und Gegenwart wie auf das Schicksal jener Verfasser, die, im Stolz auf ihre vermeintliche Gegenwartsnase, den geheimen Wunsch ihrer Epoche erfüllen, während diese bereits einen neuen, noch geheimen ausgebildet habe. So hat die Erfüllung des letzteren es mit sich gebracht, daß Stifters Roman bei seinem Erscheinen dem Tode am nächsten war, da sich die Gegenwart damals außerstande erwies, ihn zu wür-

digen. Ihr schien eine Totgeburt, was in Wahrheit voll ewigen Lebens war. Nun pflegt zwar an jedes Dichtwerk ein Augenblick heranzutreten, in welchem es stirbt, wo es jenen Übergang durch die Todesregion erleidet, der dem Tod eines lebenden Wesens gleicht, und es wird dann die Frage sein, ob es nach diesem Tod, dessen Dauer nicht feststeht, sich wieder zu neuem Leben erhebt; der Fall jedoch, daß Tod und Geburt, Gegenwartsgröße und Todesregion so zusammentreffen können wie hier, ist ein schlagender, ungemein nachdenklich stimmender Beweis für den Ausnahmegrad von Verzauberungs- und Verherungszuständen, denen eine Gegenwart ausgeliefert sein kann. Indessen, diese Blindheit vor sich selbst ist gleichsam nur eine Scheuklappenblindheit. Durchdrungen vom Bewußtsein ihrer Differential- und Zwischenzwangslage, ist die Gegenwart offenbar gern bestrebt, das unmittelbar Vergangene am tiefsten von sich zu weisen, selbst auf die Gefahr, sich damit einem Akt zu unterziehen, der eher einer Amputation gleicht. Es ist ein dynamischer Vorgang, bei welchem das Vergangene als Widerstand gilt und seine Überwindung als Lebenstriumph, dennoch wird hier die Todesregion, oft über Jahrhunderte weg, am deutlichsten sichtbar.

Ist's vorbei, so ist's gewesen,  
 doch kein Mensch erschöpft dies Reich.  
 Manches wird die Welt einst lesen,  
 Wenigen offenbart sich's gleich.

In der That, es fehlt nicht an Tragik und Romik, nicht an Dramatik und Elegie, es ist ein Schauspiel, schicksalswürdig und hochbedeutsam, einem metaphysischen Schlacht-

feld gleich, wo Lebendiges und Totes untereinander Zwie-  
sprache hält, geisterhaft sowohl wie tief ironisch. Das fast  
sterbend Geborene vermag sich dabei als zu größter Wir-  
kung berufen entpuppen, und im vermeintlich lebendig  
Gepriesenen geistert ein Glanz, der das Totengerippe  
durchscheinen läßt. Wo immer aber das Schicksal uns  
hingestellt hat, ob zu Freude und Schmerz, zu Prüfung  
und Glück, ob ins Martyrium, ob in den Sieg, in der  
Tiefe der Zeiten schlummert ein Quell, der mit pracht-  
vollem Aufschwung ins Tagreich emporbricht, sofern nur  
die Kraft, die die Zeiten berührt hat, voll Zauberkraft  
war. Mit Flügen besät und mit Gespenstern, mit Hoch-  
bildern und mit den Wundern der Götter, harret die Ver-  
gangenheit unserer Bereitschaft, harret sie der Stunde,  
wo unser Geist, berückt und erstaunt, die Todesregion  
durchstößt. „Denn sieh nur, Bruder Toby“ — heißt es  
nicht so, die Gesamtheit des sterblich-unsterblichen Lebens  
bedenkend, im „Tristram Shandy“? — „Wenn wir  
sind, so ist der Tod nicht — und ist der Tod, so sind wir  
nicht.“ Jenseits aber schimmert ein Märchenreich auf,  
eine Ewigkeitswelt, von deren Gestalten vor Kindern wie  
vor Erwachsenen, vor der Gegenwart dessen, was uns um-  
gibt, wie der Gegenwart dessen, was in uns lebt, gesagt  
werden könnte: und wenn sie nicht gestorben sind, so leben  
sie heute noch.

## Aphoristischer Anhang

### Das romantische Beispiel

Wer die Erkenntnis bis ans Ende verfolgt, steht plötzlich vor einem Spiegel. Dort ist die Erkenntnis verschwunden, und er selber steht da als Bild, als sein eigener Verfolger. Er erkennt sich als Doppelgänger. Damit beginnt die Magie der Romantik.

Das Deutsch-Romantische tritt stets dort auf, wo das Leben als Elementarprozeß gilt, als ein Ereignis, das, dauernd gesprengt, dauernd neue Verbindungen eingeht. Das Deutsch-Romantische zielt auf die Mächte des Lebens, es ist magisch oder dämonisch, es erfüllt sich im Heil und in der Verführung.

Zweimal ist eine Sache, besonders eine chemisch-technische, am schönsten: wenn man gar nichts davon versteht, und wenn man alles versteht. Wer gar nichts davon versteht, sieht sie als Phänomen und als Märchen, wer alles versteht, sieht den Prozeß. Ob ein Auto dahinfährt, in der Tat wie von selbst, ob sich aus Blau und Gelb Grün ergibt, in der Tat Zauberei — es wird jedesmal bedeuten: die Wirklichkeit träumt. Ein Wachtraum oder ein Tagtraum ist es. Die Einsicht indessen in die Funktion, das Bescheidwissen um den Vorgang der Sache ist schon politisch, es weckt das menschliche Macht-

gefühl, führt in den Pakt und ins Experiment, und es fordert den Menschen zum Zweikampf heraus, zum Kampf mit der Sache und ihrer Erprobung.

Übrigens muß man verstehen, daß der Laie sowohl wie der Fachmann hierbei nur witzig-ironische Nebenerscheinungen sind.

Man vergift nur zu leicht, wieviel in unseren Städten von Zwergen geleistet wird, und was an Leistungen nicht alles da ist — ohne unser Mittun und Wissen. Auf dem Land ist alles Natur, in der Stadt alles Märchen. Dort blüht und gedeiht, wächst und reift es, jeder einzelne Vorgang ist sichtbar; in der Stadt jedoch wird gehegt. Hier ist alles nur da, um bewegt und verwandelt zu werden, es ist die Mumie und die Konserve. Es ist aber auch ein Märchenzustand, nämlich die tägliche Wiedererweckung durch Heinzelmännchen und Zwerge.

Die romantische Schönheit ist harmonisch, weil sie vergaß. Sie ist ein Gesang von sich selbst aufhebenden Dissonanzen. Nur an einzelnen Anbetern, Liebhabern und Narren wird wieder sichtbar, daß sie eigentlich voller Erzentrik steckt, voller Drang teils über sich zurück, teils über sich hinaus, in den Leib, in den Tod. Ihre Magie hält die Zeit in Schweben, ihre Gegenwart scheint so ewig wie je — doch im Augenblick, wo die Schönheit erschrickt, offenbart sich ihr dissonanter Charakter: die Hexe.

Von hier aus gibt es nur einen Weg in die Schönheit: Liebe und Glauben — nämlich das Verhegte trotzdem lieben, so entsetzlich oder eklig es sei, und dem Zauber-

wort trotzdem glauben, wie weit auch immer es wahnsinnig scheint. Es ist der romantische Weg ins Vergessen und auch in die Schönheit.

Der Ausruf: „Der ist übergeshnapp!“ erfährt im Romantischen seine Vertiefung. Sobald das Bekannteste fremd erscheint, sei es eine Gegend, sei es ein Wort; sobald das Traurige lächerlich wirkt, das Erhabene krankhaft wie im Falle des Don Quixote; sobald sich der Schmerz mit Gelächter betäubt, oder gelacht wird, damit nicht geweint werden muß, wie bei der Satire; sobald, wie bei E. T. A. Hoffmann, das Gute, das einer leistet, als von einem „Klein Zaches“ getan gilt; sobald einer „ja“ sagen wollte, es aber schon „nein“ zurückschallt — in all diesen Fällen schnappt etwas über. Die Grenze ist erreicht, und der Sprung hinüber, der nicht nur ein Todesprung ist, ja im Gegenteil einer der Selbsterhaltung, ist romantisch. Es ist der erzentrische Akt der Romantik.

Wer an der Grenze der Welten wandelt, an der Grenze des Verschmähten und trotzdem Geglaubten, wird notwendigermaßen zum Zyniker. Nur so erträgt er den Pol, nur so das Ende. Die Gedanken, die er denkt, sind Totenkopfgedanken, deshalb sind sie auch meistens romantisch, die Gefühle, die ihn bestürmen, sind hinabgeschluckte Gefühle, deshalb zittern sie bis ins Zwerchfell. So wirft auch das Licht seinen Schatten, es verzerrt ihn bis zum Äquator. — Der Ironiker hingegen steht lediglich abseits, und zwar, um desto besser vermitteln zu können. Er liebt das Leben und ist ständig verliebt, weshalb er uns

oft auf die Nerven geht, und so nähert er sich der Mitte des Lebens oder vielmehr den mittleren Vegetationen. Es bedarf nicht des Schutzes wie dort, nicht der Notwehrmaske und der Erstarrung, es genügt das Verierspiel.

Der Irrtum ist der Kreuzweg zur Komik, die Verirrung führt in die Phantastik.

Irrwege sind stets voller Vision. Der gewöhnliche Weg steht im Dienste der Sache, seine Marksteine sind Stationen zum Ziel. Auf Irrwegen aber enthüllt sich das Dasein in seiner wirklichen, von Mächten beherrschten Gestalt. Daher ist der Irrweg der eigentlich geniale und unwiederholbare Weg, der einzige und erste, der Weg mit den Fallgruben und tausend Gespenstern, mit den Lockrufen und Täuschungen, mit der Großartigkeit der Gefahr und des Glaubens an den Stern. Der Irrweg mitsamt seiner Anfangs- und Endlosigkeit ist daher der romantische Weg an sich.

Was ist es denn, weshalb Werke entstehen? Weil es uns nach menschlichen Zeichen verlangt inmitten des Irrwegs.

Eines der reizendsten romantischen Spiele — ich nenne es reizend, in Wirklichkeit grenzt seine Anmut schon ans Bedenkliche — ist das Sich-tot-oder-schlafend-Stellen. Wieviel Liebreiz und List, wieviel Maske und Schein, wieviel Lust an der Schauspielerei und der Nasführung anderer! Und doch, welch ein Trieb, schon in dieser Welt einmal im Jenseits zu wohnen!

Die Zwiesprache des Einsamen ist grenzenlos. Er belebt das Tote, redet mit Gegenständen und jedem Ding, er trauert den Wolken nach, er verträgt sich mit seinem Schatten. Aus der Stille der Welt sucht er nach seinem Stern.

Leute, die alles ganz genau wissen wollen, und in allem, was sie tun, nach Grundsätzen handeln, sind meist nicht die Lebendigsten, sie wirken eher lähmend, weil strafend und selbstgerecht. Das Ungefähr im Leben ist sein romantischer Spielraum. Das schöne Ungefähr — darin erblüht unser aller Entzücken.

o daß es herrlich sein kann, dem Verhängnis entgegenzufahren!

## Deutsche Wahrheiten

### I.

Das Wort „deutsch“ erschöpft sich nicht im Akzent, es profiliert nicht nur, es verbirgt und umschließt auch. Im Grunde ist es ein Sammelbegriff für vielerlei Verwünschenes, mehrfach Durchkreuztes, und darin, daß es das Herzliche mit dem Verständigen bindet, das Sinnige mit dem Spekulativen, das Gemütvolle mit dem Geforderten, ist es romantisch.

Audere Nationen finden in ihrem Nationalwort ihre Haupteigenschaften umgestülpt, nach außen verlegt ins Signalement, ins eindeutig Programmatische, in die glänzende Linie. Deutsch aber ist schillernd, ist jederzeit vieldeutig und prismatisch. Bei anderen Völkern deckt

sich das Politisch-Nationale fast nahtlos mit dem Weltgültig-Kulturellen, das heißt mit ihrer Sendung — im Deutschen nicht immer. Deutsch im Politischen hat einen unerkennbar preußischen Beigeschmack, wie das Griechische den des Spartanischen; im Kulturellen hat es leicht einen süddeutsch-musikalischen. Hier ist es ein Zentrum mit stammbetont gefärbtem Spektrum, und erst wenn dieser Kreis durchs Außergewöhnliche oder durchs Katastrophale gereizt wird, wenn seine Skala gleichsam rotiert, wird auch die Einheit in der Mannigfaltigkeit sichtbar. „Deutsch“ bedeutet dann eine Hochstimmung wie das Rauschen über den Einsiedeleien der Wälder.

## II.

Welches Giland ist es, das der Deutsche als Dichter wirklich beherrscht? Alle diese großen Söhne meist einfacher Eltern — Luther, Lessing, Schiller, Nietzsche, mit Goethe als grundbürgerlich-patrizischer Ausnahme — lebten vom Glanz ihrer Vorstellungswelten. Stiftszöglinge, überhaupt im tieferen Sinne Schößlinge und Zöglinge sind es. Ihr Besitz ist erworben, es ist ein Geschichtsbesitz, ein Götterbesitz, ein Bildungsbesitz. Daraufhin geht ihr Ehrgeiz, wie denn der Zögling ein kategorisches Wesen ist, angefeuert von eigenen Maximen, verzückt und besessen. Sie züchteten ihre Gestirne, da der Boden, auf dem sie standen, heiß und bewegt war; ihr Heim ist die Schule, die Akademie, obwohl sie von diesen oft abgelehnt werden, ihr Feld ist wesentlich das ihrer Sehnsucht.

Nur bei den Russen, etwa bei Tolstoi, findet sich das wirkliche Gut, bei den Franzosen der Kreis, der gesellige

Salon, bei den Engländern die Firma oder das Schiff – und bei Shakespeare das Zeitalter.

### III.

Das Sittengemälde offenbart sich bei den Franzosen im Roman, bei den Deutschen weit eher im Märchen.

### IV.

Der englische Roman ist charakterfest. Der Charakter führt zur Rolle, die Rolle zur Pose und Heuchelei. Sein Reich ist die Firma und die Gesellschaft, seine Gefahr die Sentimentalität. – Der deutsche Roman hat Meister- und Zöglingstendenzen, er liebt märchenhafte Bewährungs- und Rätselstationen. Sein Reich ist das Volk und der Mensch, seine Gefahr sind Lehrhaftigkeit und Sinnbildnerei.

### V.

Das Märchenhafte im Deutschen hat deshalb für explosive Epochen eine so große Bedeutung, weil es, im Gegensatz zur Erkenntnis und zur Naschhaftigkeit der Psychologie, mit Mächten und exzentrischen Grundkräften rechnet. Die Geschehnisse sind hier wirkliche Zeichen, es eignet ihnen etwas Beispielhaftes.

Das Märchen ist elementarisch, es ist einfältig und tief, es steckt voller Prüfung, ja voller Verschlagenheit. Und niemals ist es beredt, nie advokatorisch, nie dialektisch beflissen. Denn das Wort im Märchen hat magische Kraft, es ist so viel wert wie ein Mann, und es gilt so viel wie eine Sache, wie ein Edelstein gleichsam, der

Glück verheißt oder Pech. Das Wort im Märchen ist nie ein Beweis, nie ein Bonmot, immer aber ein Spruch und ein Schlüssel. Man muß eingeweiht sein, um das Wort zu behandeln.

Die Märchenwelt ist eine sinnreich verteilte, sinnreich zugeordnete und, in der Öffentlichkeit, sinnreich zeremoniöse. Die Prinzessin ist keine Standesprinzessin — vielmehr lautet der Wahlspruch: jedem seine Prinzessin! Allerdings zeigt sich zuweilen, daß die wahre Prinzessin das Aschenbrödel ist, während andere nur angemaßte Prinzessinnen sind. Hierdurch verrät das Märchen seinen Sinn für inneren Rang.

Im Märchen wird Staat gemacht, nämlich mit Kleibern, und Staat ausgeübt, hier durchs Verhältnis der Menschen zu Riesen, Geistern und Zwergen. Das Weibliche hat seine Politik wie das Männliche. Die Zwerge aber sind dienstwillig nur kraft eigenen Gehorsams. Wer sie verlegt oder mißbraucht, erlebt, daß sie streifen.

## VI.

Daß die Zeiten, in welchen der Deutsche lebt, märchenhaft sind, voller Glanz und voller Gespenster, und daß die jeweilige Gegenwart gleichsam ein Rätsel darstellt, eine Aufgabe, die er erst sich zu stellen und dann zu lösen verurteilt ist — diese romantische Schwierigkeit besteht.

## VII.

Vorausgeschickt selbst, daß die wahre Quelle ein ewiger Anfang ist, so bleibt doch im Deutschen oft das Gefühl, als stünde es ewig im Anfang. Der Anfang ist hier kein

Start, sondern ein Zustand. Und so viel auch der Begriff der Entwicklung gilt, des Werdens, des Bildungsprozesses, so ist doch nicht aus der Welt geschafft, daß hier jeder am liebsten für sich, und erst recht das Genie, von vorn anfängt. Das ist sein Verhältnis zum Ursprung. Der Versuch aber zu bewußter Pflege der Tradition, geschweige der von Schulmeistern diktierte, gerät nur allzu leicht ins Verrenkte, ins Gewaltsame oder ins Nachgeäffte.

Keine glänzende, keine logische, leicht sichtbare Kette bestimmt das Kulturbild, es sind Inseln und Dunstkreise; kein selbstverständliches, offen zutage liegendes Nacheinander ist wirksam, sondern Sprünge sind da, Einsiedeleien und intuitive Willkürlichkeiten. Dadurch entsteht jener zerklüftet sporadische Eindruck auf Seiten des Logischen, das übrigens bei Dichtern (trotz Lessing) wenig geliebt wird, und andernteils jener wuchernd begeisterte, innig wuchernde, fast märchenhafte im rein Organischen. Es kann oft ein halbes Jahrhundert dauern, bis der Zusammenhang offenbar wird.

### VIII.

Man darf nicht vergessen, was Deutschland seinen Fiktionen verdankt, mit deren Firnis es aufgefritscht wird. Es hat zwar seine Instinkte, primitive Lebensinstinkte nicht minder als heimlich raunende, sehnsüchtig geniale, daneben aber, als pathetisches Korsett, stehen lauter bewußte, gesetzte Größen: die Pflicht, die Zucht, der Rang, das Volksganze (bekanntlich das Ergebnis eines politischen Willensaktes), die Weltanschauung, das Vaterland. Alle

diese Größen sind aufrufbar, sind gesetzte Größen. Innerhalb ihrer ist alles in Fluß, ist die Mathematik, wenn man so sagen will, durch  $x$  verzaubert — am schönsten und vielfältigsten in der Musik, am gefährlichsten und unberechenbarsten in reformatorisch-protestantischen, zutiefst politischen Naturen. In diesen dirigiert das Politische sich selbst, und das eigene Gewissen wird oft zum Schauplatz der Welt.

## IX.

Der Deutsche glaubt seinem Stern, auch wenn er nicht jede Nacht sichtbar ist. Manch einer wartet, manch einer hofft, andere wieder reisen ihm nach — auf Nimmerwieder.

### Kunst und Künstler

Jedes große Werk wird ins Unbekannte getan, das ist sein romantischer Trieb.

Die Kunst hat mit der Realität nur dies gemein, daß sie selber eine zu sein hat — auf welche Weise, das ist ihre Freiheit.

Die Kunst ist imaginär plastisch; sie erlaubt den Rundgang, sie erlaubt aber auch das Eindringen. Nur eine direkte Antwort hält sie nicht bereit. Wer in ein Kunstwerk eindringt, ist von ihm gefesselt.

Das läßt mich folgern, daß eine Dichtung nicht Sätze duldet, in denen es zieht. Alle Sätze und Grundsätze der Kunst sind geschlossene Sätze. Nicht ein Wort darin leidet an Halsweh wie so viele Worte der Wissenschaft,

die dann wohl oder übel von einer darauffolgenden Wissenschaft kuriert werden müssen. Das Kunstwerk, gleichgültig welcher Gattung, stellt nicht eine Teilwelt dar, sondern eine Welt für sich. Es gestattet dann lediglich Ausblicke. Noch in folgendem Witz Lichtenbergs steckt solch ein die Welt umfassender Ausblick: „Ich habe Leute gekannt, die haben heimlich getrunken und sind öffentlich besoffen gewesen.“ — Welch eine phantastische Spanne! Welch eine Welt für sich!

Die Kunst liegt ein gutes Stück hinter der Wahrheit, sie will nichts beweisen, der Beweis liegt in ihr. Die Kunst ist fluktuierend, faszinierend, vieldeutig, während die Wahrheit blendet, eindeutig ist und den, der sie anstarrt, blind macht.

Sich den Wahrheiten indirekt nähern ist der Weg der Kunst. Sie vermittelt.

In aller Kunst steckt ungemein viel Verschlagenheit. Während der Künstler arbeitet, waltet in ihm ein gespaltenes Bewußtsein. Er ist verschlagen, und er wird verschlagen. Er ist es, weil er erstens genau weiß, was er will, zweitens, weil er den Leser oder Betrachter führt, und er wird es, weil er dauernd in Gebiete gerät, die den tollsten Entdeckungen gleichen. Darin besteht das Abenteuer und das Wagnis.

Ein künstlerisches Abenteuer und Wagnis ist aber noch nicht gestaltet, indem man sich hineinbegibt; es gilt auch,

den Rückzug zu sichern. Widrigenfalls ist der Künstler jenem Bergsteiger gleich, der auf dem Gipfel sitzt und dort erfriert, weil er nicht mehr herunter kann, oder jenem Missionar, der bei den Wilden sitzt und nicht mehr fort kann, weil sie ihn inzwischen zum Halbgott erklärten.

Es ist immer ein schlechtes Zeichen für die Kunst, wenn das Publikum Worte zu hören wünscht, die als besonders poetisch gelten. Die starke Kunst rückt das Bekannte ins Außergewöhnliche und das Verschämte ins nackt Natürliche, gerade das scheinbar Unpoetische ist ihr Gebiet. Die Kunst muß Eroberungen machen. Wenn sie wirklich bei Kraft ist, begnügt sie sich nicht mit dem Anschein und der *Fata morgana*.

Das Leben hat den Wert, den wir ihm beimessen, die Kunst aber den Wert, dessen wir würdig sind.

Ein Kunstwerk, auch das gelungenste, ist hilflos insofern, als es durch Einwände leicht lächerlich gemacht werden kann. Das Theater des Herrn Faust um sein Gretchen, die Himmelfahrt in den Schnürboden des Ewig-Weiblichen, Herrn Lohengrins Waden und der Bahnhof von Busen, den Frau Marke, Tristans Isolde, schaukelt — all dies kann auch lächerlich sein, für den ersten, uneingeweihten Blick der Zeitgenossen zumal, die schon zu Goethes Zeiten nicht einsehen wollten, wieso denn ein goldener Baum grün sein könne. Außerdem treten oft Epochen ein, die zu fragen beginnen, wer denn einen Genuß davon habe.

Es soll damit gesagt sein, daß ein Kunstwerk durchaus des Wohlwollens bedarf, um wirken zu können, der Einsicht, des Entgegenkommens, der Atmosphäre und Pflege. Seine Macht, im Gegensatz zur öffentlichen Meinung, ist nicht diktatorisch, sie beruht auf Wechselseitigkeit. So kommt es, daß manche Epoche für in ihr aufgestellte Leistungen taub ist; diese irren dann heimatlos umher, Unterschlupf und Gutwilligkeit suchend. Ich erinnere an Kleists und Hölderlins Schicksal, nicht zuletzt an das Mißverständnis, dem Wedekind ausgesetzt war, trotz der klassischen Dialektik des „Marquis von Keith“.

Ein Problem ist oft ein Masochist; es will nicht gelöst, nicht errätselt sein, sondern zerhauen. Freilich kleidet es sich auch gern in die Frage, um dort zu verharren, als sei die unbeantwortbare Frage am Ende unser aller Melodie. Eines aber in bezug auf die Künste ist sicher: man sagt, geteilter Schmerz ist halber Schmerz; ein geteiltes Problem jedoch, das wäre nur eine Fachsimpelei.

Das Einfache setzt alles voraus, sonst ist es nur simpel.

\*

Der Künstler liegt im Gesetz wie die Bälle des Artisten.

Ein Künstler hat sehr viele Doppelgänger in sich selbst. Darauf beruht sein utromantischer Auftrag, nämlich die Welt und das Widerspiel der Welt mit den Augen dieser schmerzhaft-freudvollen Doppelgänger zu sehen.

Das Verhältnis des Künstlers zum Leben wird immer sehr wechselvoll sein und immer ein Schauspiel bewegt romantischer, sich anziehender und abstoßender Wechselbeziehung. Das Sich-Aufgeben und Sich-Wiederfinden ist sein Problem, es ist sein Thema schlechthin, und so ist auch die Wiedererkennungsszene die eigentlich fundamentale Szene des Künstlers. Die Antike wußte darum.

Das Leben des Künstlers ist der Umweg zu seinem Werk. Deshalb ist es auch denkbar, daß sein Leben ein sträflicher Irrtum ist, sein Werk jedoch eine um so glanzvollere Wahrheit.

Der Gedanke entläßt mich nicht mehr, daß der Künstler, wenn er wirklich zu leben versuchte, ein Gemisch von Heiliger und Verbrecher sein müßte — wie Goethe bekanntlich erklärt hat, daß er sich jeden Verbrechens für fähig hielt. Was den Künstler vom Leben trennt, ist seine zweite Naivität. Er hat das Leben verloren, das ist seine tiefste Ahnung, und er erlangt es nur wieder, indem er es gestaltet — dafür aber gibt er sein Leben.

Der Komödiantische Dichter erzielt beim Publikum Beifall, indem er es ohrfeigt.

Ausschlaggebend an einem Dichter ist vor allem das Vorhandensein einer Geistesverfassung. Ich will wissen, was an ihm symptomatisch ist, wie er auf die Dinge reagiert und wie sie bei ihm zu Hause sind. Von diesem Dressurakt der Elemente gehen die wahren Wirkungen aus, nicht von Stimmungen.

Manche Dinge müssen schon deshalb gesagt und ausgesprochen werden, weil sie sonst aus Mangel an Lüftung ersticken und einen Bakterienherd bilden; — manchmal muß ein Künstler auch sein Privatgesicht zeigen, wie der Clown Grock es zu tun pflegte, indem er, nach der Vorstellung an die Rampe tretend, die Maske abnahm. Es ist dies das beste Beispiel, nicht zu vergessen, hinter welchem Vorhang die Kunst beginnt.

### C h a r a k t e r e

Es gibt Leute, die laufen mit Blicken umeinander herum, als ob sie herausfinden wollten, wer von ihnen der Wolf sei.

Es gibt Leute, die klagen sich immerfort an, aber nicht aus Gerechtigkeit, sondern aus Bedürfnis nach Rechtfertigung, aus Lust an Schauspielerei und Verteidigungsparade.

Es gibt Leute, die nicht nur vergaßen, was sie einst lernten, sie vergaßen leider auch, wenigstens etwas daraus zu lernen. Es sind unentwegte Verbraucher.

Es gibt Leute, rechte Liebhaberdenker unter den Leuten, die sind der spendablen Ansicht, man entkräfte ein unvorhergesehenes Ereignis am besten durch eine rückläufige Toppel-tappel-tour von Erklärungen, und deshalb verleugnen sie beispielsweise den Zufall. Hängt nicht alles zusammen? Kommt nicht alles von irgendwoher? „Aber“,

dürfte der Weise in diesem Fall fragen, „was gelten hier sämtliche Kausalitäten, wenn der vom Dach sich lösende Ziegelstein zufällig mir auf den Kopf fällt?“

Manchmal beschleicht mich, ich kann es nicht wehren, der wahnwitzige Argwohn, als bedienten sich die Leute ihres Verstandes nur, um Unsinn zu reden, und als verteidigten sie eine Albernheit oft nur deshalb bis aufs Messer, weil es die einzige ist, zu der sie auf eigene Faust gelangt sind.

Gewiß zeugt es von Einsicht zu sagen: ich weiß, daß ich nichts weiß. Ich habe es aber schon sagen hören, und da war es die reinste Selbstüberhebung. Ich weiß, daß ich nichts weiß — bravo!

Ein Bekannter sagte gestern in aller Harmlosigkeit, man müßte doch schon ein gutes Stück verrückt sein, um einen eigenen Gedanken haben, geschweige ihn durchführen zu können. Ist das nicht glänzend? Umreißt das nicht sämtliche Grenzen der Herkömmlichkeit? Einen eigenen Gedanken entdecken — Welch eine Gefahr!

Im engsten Umkreis sämtliche Zeremonien, Eigenarten und Besitztümer der Welt unterzubringen, ist das Werk des Phantasten. Auf der Nähmaschine Weltrekord fahren; auf dem Pulverfaß Rumpsteaks braten; Zahlen schreiben aus Lust am Ornament; Häuser, Schlösser, Denkmäler bauen auf einer Schaukel . . . Überschrift: ich und die Welt.

Er benahm sich wie ein genialer Klavierspieler, ohne zu bedenken, daß ein genialer Klavierspieler sich nicht so benommen hätte.

Wer irrsinnig ist und noch für normal gilt, ist ein Phantast; er ist von der Freiheit gefangen. Sache und Person verschmelzen dabei, denn das Ich ist sein König und sein Reich. Bezeichnenderweise stand auf einer Brücke, von der sich ein Irrer hinabgestürzt hatte, nichts als in riesiger Inschrift zu lesen: Ich.

Der Zuschauer: entsetzensvolle Dual dessen, der ewig ans Ufer, an die Schranke, in die Illusion verbannt ist, und dem, außer der Phantastik des Überblicks und seiner strategischen Lust, nichts bleibt, als sich aufzuregen, wo andere handeln!

Wenn meine Frau kocht, hat sie etwas derart Verstärktes von Wildheit und Begeisterung im Blick, wie es in Europa sonst nirgends zu finden sein dürfte. Man hat das Gefühl: sie kann jede Minute zugrunde gehn.

Sie war eine ganz besonders gebildete Dame, sie besaß das Gehör einer Blinden und die Weitsichtigkeit einer völlig Ertaubten. Und in diesem Sinn operierte sie auch: gegen Einwände war sie taub, gegen Unannehmlichkeiten stockblind.

Manche Dame sieht angezogen viel nackter aus.

Es gibt seltsame Glaubensgenossen, namentlich unter den Weibern: sie versteifen sich so lange auf eine Behauptung, bis sie sie glauben.

Von einem schreibenden Weibe: eine Fuhre Mist, im Fingerhut dargereicht.

„Und das ist Ihr Gatte? Aber sagen Sie, seit wann ist er denn blind?“ — „Man hat ihm gewaltsam die Augen geöffnet.“

Er: „Guck mal!“ — Sie: „Keine Zeit.“ — Er: „Wann hast du denn Zeit?“ — Sie: „Immer.“ —  
Überschrift: Weiberlogik.

Ein Neurastheniker ist romantisch insofern, als er vor lauter Gewißheit, daß es auch ohne ihn geht, nicht zum Einschlafen kommt. Er ist das traumlose, schlechte Gewissen in Form von Schlaflosigkeit. Überdies hängt ihm die eigene Krawatte als Strick und Galgenfrist um den Hals.

Was kann denn der? Der kann doch nicht einmal tun, was er nicht lassen kann. Ein Psychopath!

Stets tut er das Gegenteil dessen, wozu seine Wünsche ihn drängen. Und das nennt er dann Selbsterziehung.

Er ist sehr zart veranlagt. Er fürchtet sich meist vor der Scheu, die andere vor ihm haben könnten.

Er ist nicht größer als seine Gedanken. Das macht ihn hysterisch.

Es ist sehr amüſant, daß der Zweifel nur für denjenigen Früchte trägt, der an den komischen Wert alles dessen, was menschlich ist, glaubt. Der Skeptiker als der Gläubige seiner selbst — ſieh an, ſieh an!

Das Angewandte verziert den Blick für das Wesen. Daher die Stupidität der eingefleischten Fachleute.

Dieser Künstler ist köstlich! Er betrachtet die oft peinlichen Zwischenfälle seines Lebens als Vorschuß auf seine Eingebung.

Das ist es, was die Maler so romantisch macht: sie können sich selber als Gauner malen und auch noch stolz darauf sein.

Mit Narren muß man närrisch reden.

### K e g e r e i e n

Der christliche Teufel konnte nicht erwarten, bis es an ihm gewesen wäre, der Heiland zu sein, und darum eben ist er der Teufel.

Der Teufel ist immer zweierlei: zurückhaltend und vor-eilig. Er ist niemals die Sache selbst, sondern immer nur deren Begleiter.

Im Teufel ist die Schönheit ins Glitzern geraten.

Wo der Teufel auftritt, betreibt er etwas.

Es ist immer sehr vorteilhaft, sich des Teufels zu bedienen, die Frage ist nur, wie man ihn wieder loswird. Das Märchen gibt hierauf folgende Antwort: Wenn du den Teufel wieder loswerden willst, mußt du ihn dumm und dämlich machen.

Das ist der Witz ihrer Nächstenliebe: nie den zu lieben, der da ist, sondern immer nur den Nächsten, der kommen soll.

Man spricht, vorzüglich auf Bräute berechnet, von ehrbaren Absichten. Jedoch, können Absichten überhaupt ehrbar sein? Eine Absicht ist eine verlorene Unschuld.

Man sagt neuerdings, die Welt sei endlich. Was wird dann aber an ihr unendlich sein? Ihre Beschränktheit.

Ich habe die Erfahrung gemacht, daß geistig überbeanspruchte Menschen den Ausdruck von Affen nachahmen, als verstünden sie nichts mehr vom Leben. Vielleicht gloßen sie von sich aus so in die Praxis wie hinter ihrem Gitter die Affen ins unerfindliche Dasein der Menschen?

Wie soll ich nur meinen ehrenwerten Mitmenschen die fundamentale Erfahrung klarmachen, daß höchste Geistigkeit durchaus der Verblödung am nächsten steht?

Es ist die romantische Tragikomödie des Intellektuellen, ja seine Erbschleicherei, daß er immer wieder versucht, mit Worten in den Arsch der Taten zu kriechen.

Mein Urgroßvater war seit je davon überzeugt, ja er huldigte dieser Ansicht, daß der Mensch nicht vom Affen abstamme, sondern vom Papagei. Interessiert daran hat ihn lediglich, wie die Naturhistoriker sich damit abfinden würden.

In der Tat, das ist neu, daß man sich auch an Stroh den Schädel einrennen kann. O wunderbare Erkenntnis: ehern wie Stroh!

Tatsachen werden eingeseift, Ideen rasiert.

Schema für eine Buchanzeige: Manzoni schrieb die „Verlobten“, Theobald Qualmhuber wird von nun an der Dichter der „Verheirateten“ sein. Meredith schrieb den „Egoisten“, Theobald Qualmhuber setzte ihm seinen „Altruisten“ entgegen. Theobald Qualmhuber schrieb den Gedichtband „Finstere Minuten“, nach mehrfacher Umarbeitung ließ er ihn als „Leuchtende Stunden“ hinausgehen.

Ich denke, also bin ich. Manchmal aber kann es auch heißen: ich denke, und schon bin ich nicht mehr – denn nur das Sein entscheidet den Menschen.

Das Denken ist die metaphysische Krankheit des Menschen.

Der Gedanke ist ein Punkt, der im Menschen wie ein Niteffer sitzt und allmählich, wie Wollust und Schmerz, jedes Gefühl für die Plastizität des Körpers aufsaugt.

### Moralistisch = Romantisches

Eine Sache behandeln heißt, sie politisieren. Deshalb herrscht auch so viel Politik zwischen Schwieger söhnen und Schwiegermüttern, zwischen Tanten und Jungfern, zwischen Eltern in Gegenwart der Kinder, zwischen zwei Kollegen, zwischen Richtern und Zeugen, zwischen Arzt und Patienten, zwischen Mietsparteien, zwischen zwei Staaten. Aus jeder Sache eine Angelegenheit machen heißt gleichfalls, sie politisieren.

Nichts verdächtigt einen Menschen so sehr wie seine Beteuerungen. Man erlebt es vor Gericht. Seine Impulse, seine Tonart, all seine Sinne verraten ihn und sind echt, bei seiner Rechtfertigung aber beginnt auch die Fragwürdigkeit. Deshalb sind auch Verteidigungsakte und Zeugenvernehmungen, selbst wenn sie nur Lappalien betreffen, immer politisch.

Politisches Entgegenkommen schließt vielerlei aus, so zum Beispiel den Kuß — weshalb ein politischer Kuß immer auch etwas Verräterisches an sich hat.

Der Staatsmann bedient sich des Drucks, den das Schicksal ausübt, als Prägestempel.

Der hat Freiheit, wer die richtige Wahl seiner Grenzen zu treffen versteht.

Es gibt eine Grenze, über die hinaus alles Gesagte, alles Formulirte, so oder so, richtig und unrichtig ist, falsch und wahr, dumm und weise. Es ist jener kritische Punkt, wo das Wort versagt und die endlose Reihe der Auslegung beginnt, und wo nichts gilt, wenn nicht ein Mensch dasteht und sein Lebenseinsatz.

Manches Gesagte ist derart richtig und derart wahr, daß es nur noch innerhalb seiner Grammatik zutrifft. Es ist das Gebiet der Professoren der Logik. Wird dort, wie auch bei Stimmfang-Rhetoren, nicht manches nur gesagt, weil die Sprache es erlaubt?

Die Begrenztheit der Worte, hinter denen kein Mensch und kein Lebensverhältnis steht, zeigt sich auch daran, daß ich zu jemandem „Herr“ oder „Sie“ sagen kann — und ich habe ihn beleidigt.

Es gibt so wundervoll pathetische Kurven, daß sich angesichts ihrer die Frage nach der Wahrheit einfach in nichts auflöst, zum Beispiel: „Keine Wanze sitzt mit so wenig Anstand in der Tapete, wie solch ein verworfener Hund an der Spitze der Tafel“ . . . Oder: „Lieber bin ich bereit, mich vierteilen zu lassen, als daß ich jemals

zugeben könnte, daß . . ." Oder: „Sie können mir hundertmal vorwerfen, daß . . ., Tatsache bleibt . . .“

Stets beginnt das Stumme zu reden, wenn diejenigen, die von Berufs wegen reden, plötzlich nichts mehr zu sagen haben.

Macht ist deshalb ein so schwieriger, politisch romantischer Faktor, weil sich alles, was auf sie zukommt, verwandelt: die Unschuld in Schuldlosigkeit, die Lauheit in Fahrlässigkeit, das zu Begehende ins zu Berechnende, das Natürliche ins Symbol – und weil sie in allem, was vorgebracht wird, Absichten wittert. In welchem Spiegel auch immer die Macht sich erblickt, stets schimmert durch ihr eigenes Gesicht das romantische Widerspiel ihrer selbst, ihr Doppelgänger, die Gegenmacht.

Manchmal packt mich die Lust zu fragen, ob nicht der Schmutz das einzig Glänzende in mancher Zeit ist.

Das ist klar: totgeheßte Gedanken wurden zu weit verfolgt.

Das Störende ist selten rein physiologisch bedingt, weit öfters moralisch. In diesem Punkt hindert die Moral ausnahmsweise einmal die Gewohnheit. Beispiel: Ich höre einen Vormittag lang durch die Wand das Gehaspel eines Klavierspiels. Es stört mich wenig, ja ich wäre bereit, es lächerlich zu finden oder unterstützungsbedürftig durch mein Wohlwollen. In Augenblicken jedoch, wo es rücksichtslos wirkt, wird's ärgerlich.

Es gibt auch Gefahren mit einschläfernder Wirkung.

Die Geschwindigkeit ist das Opium der Technik, dadurch gerät sie ins Träumen.

Der Dreck macht's nicht. Ich habe schon Leute mit wahrer Begeisterung an ihren dreckigen Fingern herum-lutschen sehen.

Das hab ich noch nie gesehen, daß einer einen Bliß mit dem Zeigefinger herangewinkt hätte.

Der Stein ist gestorbenes Licht, der Kristall lebendig bewahrtes.

Das Licht ist niemals grotesk, grotesk ist der Schatten.

Der Punkt ist das Ideal eines Knotens, die Null das Zöval einer Schlinge.

Wenn gelacht wird, wird auch ein Galto mortale über einer Null ausgeführt: eine Ebene wurde bodenlos, eine Größe nichtig.

Wer einfach nur anfängt, der hört bald auf. Den Anfang mobilisieren — das ist der Witz.

Zukunft? Lörcht, etwas im Hinblick oder mit Rücksicht auf die Zukunft zu tun. Zukunft muß man haben; das ist alles.

## Rings um den Leser

### Der Leser

Unter all den Gestalten, zu denen man gleichfalls zählt, ohne sich dessen jeweils bewußt zu sein, ist die Gestalt des Lesers eine der geheimnisvollsten. Es beruht dies einestheils auf der Stille, die ihn umgibt, einer Stille, die, so schmal sie auch sein mag, das Draußenliegende von sich weist, es liegt aber auch an einem romantischen Umstand, nämlich daran, daß dem Leser, solange er liest und nicht aufblickt, sein Spiegelbild fehlt. Ein Leser ist nicht imstande, sich selbst zu betrachten, es sei denn, der Weg seiner Selbstbetrachtung führe durchs Medium des Buches und spreche aus einer Figur oder irgendwelchen Gedanken. Darin liegt für den, der den Leser betrachtet, ein besonderer Reiz. Ist es doch, als erblickte man vor sich in Leser und Buch eine abgezielte Welt, deren Vorhandensein sichtbar, deren Wirklichkeit aber unsichtbar ist. Noch im Zeitungsleser der Untergrundbahn wiederholt sich dies Schauspiel. Was ist es, das hier hinüberfliehet? fragt dann die Neugier. Ist es ein Fremdes, kennst du es auch? Entspräche, was dort erlebt wird, auch deinen Wünschen, oder ist es vielleicht nur belächelnswert?

Das Antlitz des Lesers wirkt nahezu scheinbar. Es ist, als empfinde es Meldung von irgendwoher, es lebt außer der Zeit, die die geläufige ist, doch innerhalb eines Wandels, in dem die Dinge so kostbar und katastrophal sind, daß sie, berührte man sie von außen, sofort zerfielen. Beim Lesen unmittelbar finden Vorgänge statt, die auszumitteln kaum möglich ist, denn die Wirkung ist sehr

verteilt und verschieden. Oft ist sie nicht sogleich feststellbar, oft bleibt es bei einer bloßen Bestandsaufnahme, es kommt auch vor, daß die Hauptsache wieder versinkt und nur kleine verteuflerte Irrlichter bleiben. Man versteht dann, daß das Gedächtnis ein Sumpf ist, in dem die Vergangenheit spukt. Überall aber herrscht Alchimie, und wie immer es sei, es ist ein Geheimnis um jeden Leser.

### Nachfolgerschaften

Es ergeben sich Zeichen besonderer Art, sobald man verfolgt, wie ein Dichter im Gedächtnis der Nachwelt lebt, wie er geliebt, wie er verstanden und wie er mißbraucht wird. Gab es nicht schon Epochen, in denen so mancher, Schiller zum Beispiel, zu Tode gefeiert, Zwi-licht- und Verzerrungszustände, in denen ein Schlagwort, der Übermensch Nietzsches zum Beispiel, fälschlicherweise zur Altrappe erhoben und ausgemünzt wurde? Das Verhältnis der Jugend zu einem Dichter ist gleichfalls beachtenswert. Die Jugend steht weniger im Bann eines Werkes als vielmehr, mit Ausnahme etwa des „Faust“ oder des „Zarathustra“, im Bann der Schicksalsgestalt eines Dichters, im Bann teils seiner Verruchtheit, teils seiner sphärischen Idealität.

So wurde von Novalis sehr schön gesagt, daß die Griechen ihn zur Nythe oder zum Sternbild erkoren hätten, und von Grabbe könnte man sagen, daß seine Gesten und Glendsgrimmassen auf ewig ein Unterwelts-Echo beschwören.

Merkwürdig aber und oft leidenschaftsbewegt sind die Formen, unter denen sich Kenner und Liebhaber gewisser mehr irdisch gebundener Dichter begegnen oder begrüßen. So hat man von Lesern, die Wedekind schätzen, zuweilen den Eindruck, als verkehrten sie mit ihm im Jenseits persönlich, als wüßte ein jeder von ihm einen Tick. Daneben gibt es dann die Klubbisten, erkenntlich am Stendhal-Klub — wobei zu bedauern bleibt, daß die Geister aus Stedensons „Selbstmörderklub“ sich noch nicht geregt und um der Verherrlichung der Angst willen, die das stärkste Gefühl und der größte Genuß sei, sich in neuer Verkörperung eingefunden haben. Ein Mittelding zwischen den Genannten, durchaus erwähnenswert, gesellig und geheim zugleich, sind die Shandyisten. Ich erlebte es mehrmals, in Gesellschaft von Menschen wie bei Zitaten, welch ein Glanz doch entsteht, sobald Verfassername oder Titel des „Tristram Shandy“ auftauchen. Man beginnt dann zu shandyisieren. Jene ganz und gar schwarze wie jene bunte, marmorierte Seite taucht auf, über die die Kritik nichts aussagen kann, weil nichts darauf steht . . .

Die Welt des Lesers steckt voller Zeichen, und wie immer die Würfel fallen, bei welcher Begegnung immer, diesseits wie jenseits der Grenzen, stets, fällt erst das entsprechende Zeichen, herrscht innigster Bescheid und innigstes Einverständnis.

### R o m a n t i s i e r e n , s h a n d y s i e r e n

Da ich einmal dabei bin, soll auch dies noch gesagt sein: man kann romantisieren, und man kann shandyisieren.

Shandyisieren heißt, sich seine Geschichte und seine Meinung, denn jedes Ding geht mit Kurzweil schwanger, so vor sich hin in den nicht vorhandenen Bart murmeln, quecksilbrig sein wie der Quell, auch wie der Quell des Lebens, die Steine und Widerstände umhüpfen, Umwege machen, um beinahe wieder, aber nicht ganz, an den Ausgangspunkt zurückzugelangen, die Fahrt unterbrechen und eine Station zu Fuß gehen. Ist man Liebhaber den Dingen gegenüber, Liebhaber auch der Weisheit, so shandyisiert man. Vor allem shandyisiert man in Unbetracht eines Schicksalschlages. Nach und nach, dies ohne Skepsis, jedoch mit Wit, erlebt man so die Mannigfaltigkeit und chaotisch durchwirkte Querverbindung des Daseins.

Romantisieren dagegen ist die Suche nach dem Sinn, nach den Hieroglyphen des Ursprungs, es führt in den Quell hinab, in die Höhle des Brunnens, und nicht die Dinge sind hier Gestalt, Gestalt sind die Kräfte. Felsen anschauen wie abgehackte Fäuste von Riesen, im Gewoge des Hügels den Busen entdecken, Musik in der Linie des Horizontes, oder die Wälder durchstreifen in schaurig süßer Belebtheit und die geistigen Labyrinth; in der Verzweiflung jäh das Gelächter entdecken, im Lachen den explosiven Befreiungsschrei, das Profil erkennen an allen Dingen, im Bruchstück den Traum des Gesetzes, Holz in Papier verwandeln, Tabak in Rauch, Liebe in Haß, Haß in Diplomatie — all dies heißt romantisieren. Wer romantisiert, lebt zwischen Masken und Spiegeln, und er geht durch die Welt wie durch Signale.

## U n l ä ß l i c h M o n t a i g n e s

Ein Mensch wie Montaigne, ein Geist, allseits offen, mit einem starken Gefühl für das Wirken von Grundkräften, von Gewalten, die durch die Namen, womit man sie ruft, mehr verschleiert und verrückt, mehr verfemt und verfragt werden, als dem Leben und der Einsicht ins Leben gut tut, ein Mensch dieser Art hat Skepsis von Natur. Gerade mittels der Skepsis wagt er sich in Gefahr, einzig durch sie erkennt er die Vielfalt der Widerspruchskräfte, die Augen des Daseins, die Masken der großen Verwandlung.

Es gibt eine Weise der Ironie, die ein Gefühl ins Außerste treibt, im Gegensatz zu jener meist billigen Alltagsironie, die mit Gefühlen spielt, sie zum Schluß aufhebt oder erniedrigt. Die gesunde Ironie indessen ist panisch, sie führt in die Stummheit, in die gleichsam sich ringelnde, die Antwort in sich bergende Frage. In diesem Bereich, einem hochgradig pantomimischen, zittert die Ironie als Signal, sie ist es, die die Grenze anzeigt, bis wohin der Mensch sich verlaufen kann, ohne heimatlos zu werden. Seine Ironie gemahnt ihn daran.

## D a s M ä r c h e n

Seit einigen Tagen lese ich Märchen. Ich lese sie wieder und, überrascht wie ich bin, mit größtem, steigendem Genuß. Es ist nicht das Kind in mir, das nach Wundern verlangt, vielmehr lese ich sie wie einer, der wieder die

Stadt seiner Kindheit betritt und nun ihr wahres, mag sein auch ihr angemastetes Gesicht entdeckt, ihre Verhältnisse und Abhängigkeiten, das dauernd in ihr stattfindende Würfel- und Schicksalspiel, also ihre Geschichte, die sich nach Schopenhauers Worten durch die Identität der Vorgänge auszeichnet.

Märchen, in der Tat, sind hochgradig kanonisch, sie sind ganz Gesetz, das in Sinnbildern spricht — deshalb auch die Bedeutung der Zahl, der Drei, der Sieben, der Zwölf und anderer. Man könnte an der Hand von Märchen geradezu eine Grammatik der Verhaltensweisen, der Lebensmethoden, der Schicksalswenden und des konsequenten Charakters aufstellen. Die „Kluger Else“ zum Beispiel ist derart klug, daß über ihrer wörtlich gefaßten Klugheit jede praktische Lebensbeziehung vernachlässigt wird, und da sie, wie so mancher aus unserem Bekanntenkreis, nichts als klug und nichts als geschickt ist, richtet sie nichts als Unheil an. Ihre Klugheit ergreift von ihr Besitz, sie genießt sich selbst auf Kosten des menschlichen Wertes, sie ist schematisiert, und daher erreicht sie am Ende, den unwägbaren Ironien des Lebens zufolge, den Lächerlichkeitsgrad der Torheit.

Das Märchen hat also ein Verhältnis zur Abstraktion, seine Weisheit und Mathematik sind lebensfähig gemachter Begriff, wobei hier, um der Verwandtschaft des Gegenspiels willen, an Parzivals berühmte Begriffstutzigkeit vor lebenswichtigen Fragen erinnert sei.

Die Magie des Märchens gleicht dem Kristall. In diesem, der gleichfalls ganz ausgereiftes Gesetz ist, spiegelt sich die Welt dennoch auf die phantastischste Weise. Es ist

daselbe Erlebnis, das eine Großstadtstraße im Lichterglanz der Nacht in uns wachruft, wo gleichfalls die großen Abstraktionen der Organisation mitsprechen, des Kalküls, der Energie, und wo sich die Mathematik verwandelt oder sich ausdrückt in einem Lohwabohu scheinbar verrückter, in Wahrheit teils nüchterner, teils hieroglyphisch bedeutsamer Zeichen. Beruht nicht zuletzt auf eben diesem Verhältnis auch der Märchencharakter und das (vorderhand freilich meist filmisch genährte) Schicksals- und Märchenbedürfnis der großen Städte?

Aber wie dem auch sei! Es ist ein Glück, daß das Schrifttum Gebiete beherbergt, die, sobald man sie wieder betritt, den Träumen der Kindheit eine ungeahnt neue, erwachsene Dimension hinzugesellen, Gebiete uralten Spiels, uralter Weisheit, und doch plötzlich so nah, wie es nur die verwegenste Gegenwart sein kann.