



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

J., C.: Zur Ästhetik des Tragischen

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Zur Ästhetik des Tragischen



at es einen Sinn, im heutigen Lärm des Geschäfts, der Politik, des Sports, der niedern Komik, der Niesenunglücksfälle und Massenmorde, die als angenehme Sensation genossen werden, noch von ästhetischen Dingen, zumal vom Tragischen *) zu sprechen? Nun, einige tausend Stille im Lande gibt es wohl noch, denen tiefes Versenken in ein tragisches Menschenchicksal eine heilige Festfeier ist, und deren Blick sich lieber auf das Schöne als auf das Häßliche, Schmutzige, Wüste und Verworrene richtet, und denen wird Volkelt ein lieber Führer werden, soweit er es nicht schon geworden ist. Was er sagt über das Tragische im Leben und in allen Künsten, über die Größe des tragischen Menschen, über den schicksalsmäßigen Charakter und die pessimistische Grundstimmung des Tragischen, über die tragische Schuld, das Tragische des Verbrechenens, über die den Helden bekämpfende Gegenmacht, die erhebenden Augenblicke im tragischen Untergang, über das Tragische der befreienden und das der niederdrückenden Art, über die tragische Situation, über das notwendig, das organisch und das zufällig Tragische, das wird den Freunden der tragischen Muse zu einem tiefen Verständnis ihrer alten Lieblinge verhelfen und ihren Genuß im Umgange mit ihnen erhöhen. Volkelt erkennt die Verdienste der spekulativen Ästhetik eines Hegel, Vischer, Hartmann um die Lösung des Problems des Tragischen voll an, verwirft aber ihre Methode, die Forderungen, die man an den Dichter zu stellen hat, aus vermeintlichen apriorischen Begriffen oder Ideen abzuleiten, die beim Lichte besehen weiter nichts seien als Abstraktionen von Mustern, zum Beispiel von den Tragödien der Alten, für die der Philosoph voreingenommen ist. Volkelt will seine Theorie des Tragischen aus der Erfahrung schöpfen, die Erfahrungstatsachen aber, von denen die Ästhetik auszugehen habe, seien seelischer Natur, darum müsse auch bei der Untersuchung des Tragischen psychologisch verfahren werden. Es komme hauptsächlich darauf an, möglichst bedeutungsvolle ästhetische Gefühlstypen zu gewinnen. „Man wird unter den mannigfaltigen Äußerungsweisen des ästhetisch erregten Gemüts Umschau zu halten und dabei darauf zu achten haben, welche charakteristisch

*) Ästhetik des Tragischen von Johannes Volkelt, Professor der Philosophie an der Universität Leipzig. Zweite, umgearbeitete Auflage. München, C. S. Beck, 1906. — Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus von Ernst August Georgy. Berlin, Albert Köhler, 1905.

ausgeprägten Formen sich darin als gruppenbildend und zwar als eine möglichst große Anzahl von Arten und Nebenarten in sich schließend entdecken lassen.“ Die psychologische Behandlungsweise ist um so dringender zu fordern, weil kein ästhetischer Gegenstand die Seele näher angeht, tiefer ergreift und durch die Annäherung an den Urgrund alles Seins höher erhebt als das Tragische. Reicher und stärker als irgendeine andre Art des Ästhetischen offenbart das Tragische das „Menschlich-Bedeutungsvolle“, den bedeutenden, den wertvollen Inhalt der Menschenseele und des Menschenlebens. „Das Tragische gestaltet sich unter Aufgebot der tiefsten und innerlichsten Kräfte der menschlichen Natur, unter Aufwühlung der ganzen Seele, unter Zutagetreten der großen wie der gemeinen, der gesunden wie der kranken Seiten des Menschlichen, unter Offenbarwerden dessen, was für den Sinn des menschlichen Daseins, für Wert und Unwert menschlichen Strebens entscheidend ist. Vor allem sind an der Entwicklung des Tragischen die schwersten und letzten Widersprüche der menschlichen Natur beteiligt. So entläßt uns daher auch jede gute Tragödie mit dem Eindruck: wir sind in dem Bewußtsein dessen, was es heiße, ein Mensch zu sein, reifer geworden.“

Soll sich im Tragischen das volle und reiche Menschenleben offenbaren, so darf sein Begriff nicht zu eng gefaßt werden. Volkelt bekämpft deswegen alle einschränkenden Bestimmungen, zum Beispiel daß der tragische Held sterben, daß er seinen Untergang verschuldet haben müsse, wodurch eine Menge gute Dramen von entschieden tragischem Charakter aus der Gattung Tragödie ausgeschlossen werden. Es ist darum auch nicht zu verwundern, daß er die bekannte Definition des Aristoteles ungenügend, dürftig findet. „Vor allem kommt die ganze Masse der zuständlich persönlichen Gefühle [wie Beklemmung, Kontrastgefühl] bei ihm nicht vor; die ganze Stufenleiter der niederdrückenden und erhebenden Gefühle bleibt unbeachtet. Aber auch die teilnehmenden Gefühle sind nur sehr unvollständig berücksichtigt. Weder das tapfere Mit-Leiden noch das Mitleidsgrausen lassen sich einfach unter den Begriff des Mitleids bringen. Ebensovienig aber lassen sich die Gefühle des sittlichen Abscheus, ohne künstlich zu werden, einfach als Furcht hinstellen. Ferner fehlt jedwede Berücksichtigung der Gefühle der Anerkennung, der Bewunderung, des Vertrauens, und endlich sind die tragischen Weltgefühle in keiner Weise erwähnt.“ Weltgefühle nennt Volkelt die von der Tragödie erweckten Gefühle, sofern die damit verbundene Betrachtung bei dem Einzelfall nicht stehn bleibt. „Indem die tragischen Gestalten und Entwicklungen an uns vorüberziehen, erscheint uns das Weltgetriebe gemäß der Grundstimmung des Tragischen als etwas Banges, Unruhe, Angst und Grausen Einflößendes, zugleich aber, insoweit erhebende Augenblicke fühlbar werden, als ein Geschehen, das uns zu Vertrauen, zu mutiger Zustimmung auffordert.“

Was Volkelt dann weiter von der Aristotelischen Katharsis sagt, veranlaßt mich, meine Ansicht über eine Grundfrage der Ästhetik, eigentlich die Grund-

frage, auszusprechen. Volkelt spricht davon, daß der Dichter eines tragischen Epos, Dramas oder Romans darin seine Weltanschauung zugrunde lege oder wenigstens verrate, und daß sich auch die Theorie des Tragischen von Welt- und Lebensanschauung nicht gänzlich loslösen lasse; manche Ästhetiker versuchten es trotzdem; wer freilich auf dem Boden der ästhetischen Prinzipien Herbart's steht, der müsse folgerichtig zur gänzlichen Abtrennung des Tragischen von der Weltanschauung kommen. Ich halte nun die Herbart'sche Ästhetik — wenigstens ihre Grundsätze, nicht alles, was daraus hergeleitet werden oder darauf gebaut werden kann — für richtig und für unentbehrlich, wenn man die ästhetischen Gefühle als eine besondere Art von Gefühlen von den andern unterscheiden will. Was ästhetisch angenehm wirkt, das sind gewisse arithmetische Verhältnisse. Bekanntlich ist das zuerst bei der Musik herausgefunden worden von den Pythagoreern, und die neuere Physik hat diese Erkenntnis durch die Berechnung der Schwingungszahlen exakt gemacht. Ob die Schwingungszahlen des Lichtäthers schon auf ihre Beziehung zu Farbenharmonien hin untersucht worden sind, weiß ich nicht, jedenfalls aber beruht auch die ästhetische Wirkung der Farben und der Farbenzusammenstellungen auf arithmetischen Verhältnissen. Daß solche für die Schönheit einer geometrischen Figur ausschlaggebend sind, bezweifelt kein Mensch, und dasselbe gilt natürlich von der Schönheit aller Gestalten: der Kristalle, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, der Bauwerke, der Gefäße und Geräte. Es kommt auf dasselbe heraus, wenn Adolf Göller schreibt: „Das Gefühl des Schönen ist nichts andres als das Gefühl aus einer hochgesteigerten und störungslos hinströmenden Vorstellungstätigkeit.“ Wenn wir ein regelmäßiges Polygon mit dem Blick umkreisen — der Kreis ist ein Polygon mit unendlich vielen Seiten —, so läuft unsre Vorstellungreihe ungestört ab, weil die durch die erste Seite und den ersten Winkel erregte Erwartung an keiner Ecke getäuscht wird. Dagegen versetzt eine ganz unregelmäßige Figur unsrer Erwartung so viel unangenehme Stöße, als sie Ecken hat. (Das Werk des verstorbenen Professors der Architektur an der Technischen Hochschule in Stuttgart, Adolf Göller: „Das ästhetische Gefühl, eine Erklärung der Schönheit und Zergliederung ihres Erfassens auf psychologischer Grundlage“, hat sein Sohn in der königlichen Hofbuchdruckerei von Zeller und Schmidt 1905 herausgegeben.) Die Schönheit einer Handlung besteht in ihrer Angemessenheit, in ihrem richtigen Verhältnis zu den Umständen, die Schönheit eines Charakters in seiner Harmonie, die nichts andres ist, als ein gewisses Verhältnis der Triebe, Kräfte und Lebensäußerungen zueinander. Nun hat es zwar der Philosophie Herbart's, die das ganze Seelenleben in eine Mechanik der Vorstellungen auflöste, nahe gelegen, diese ganze Mechanik samt den Vorstellungsrängen, die ästhetisch wirken, auf sich selbst zu stellen und vom Weltgrunde abzutrennen. Aber notwendig ist das nicht; im Gegenteil! Wenn wir erkennen, daß alles, was den beruhigenden und erfreuenden Eindruck der Schönheit auf uns macht,

auf festen arithmetischen Verhältnissen beruht, so geht uns damit der Gedanke der das Weltall durchwaltenden Gesetzmäßigkeit auf, die uns den Mut verleiht, zu hoffen, es werde sich dereinst die gleiche Gesetzmäßigkeit in der Gestalt einer vollkommenen Gerechtigkeit auch im Menschenleben und Menschen-schicksal enthüllen, sodaß also gerade die Herbartische Ästhetik zu einer befriedigenden Weltanschauung hinleitet.

Und dann: es muß ja im Drama nicht alles ästhetisch sein, ja in keinem Drama ist alles ästhetisch; es ist ein gemischtes Gebilde, sodaß sich in ihm außer der ästhetischen Form auch noch vielerlei Stoff finden kann, der eine Weltanschauung offenbart oder an eine solche anknüpft. Volkelt läßt es dahingestellt sein, ob Aristoteles mit der Katharsis die Entladung der Seele von Furcht und Mitleid oder, wie andre wollen, die Läuterung dieser Gefühle gemeint habe. Im zweiten Falle stehe die Aristotelische Theorie auf dem Boden der Ästhetik, denn jede ästhetische Wirkung reinige das Gefühlsleben. Im ersten Falle dagegen sei zunächst zu bemerken, daß die Seele meist gar kein Bedürfnis fühle, ihr Mitleid los zu werden, dann aber, was die Furcht und die dieser verwandten Gefühle des Schmerzes, der Angst, der Beklemmung, der Niedergeschlagenheit betrifft, daß die Befreiung von diesen gar kein ästhetischer Vorgang sei; es handle sich dabei „um eine grobstoffliche, aber psychologisch interessante Wirkung, die in manchen Fällen der tragischen Dichtung zukommt“. Also „in manchen Fällen“ bringt das Tragische Wirkungen hervor, die außerhalb des ästhetischen Gebiets liegen! Wirklich bloß in manchen Fällen? Wenn ich mit Iphigenie für Freiheit schwärme, mit den Rütlimännern den Tyrannen hasse, mit Tell ihn morde, mit den Wallensteinischen mich an einem frischen, wilden, lustigen Soldatenleben ergöße, mit Wallenstein und seinen Feinden Intriguen spinne, die Größe einer Antigone bewundere, Richards des Dritten Schandtaten verabscheue, mit Romeo in Zärtlichkeit zerfließe, an Hamlet und Tasso Seelenanalyse übe — sind das alles ästhetische, rein ästhetische Tätigkeiten oder Genüsse? Sind die beim Lesen oder Schauen und Hören der Dramen erregten Gefühle nicht größtenteils sittlicher oder sinnlicher Art, und tritt nicht oft auch der Genuß hinzu, den die Befriedigung der intellektuellen Triebe gewährt, zum Beispiel wenn wir eine sinnreiche Intrigue einfädeln und gelingen oder mißlingen sehen? Ein Hochmoderner schrieb vor ein paar Jahren einmal, die ganze Ästhetik sei leeres Geschwätz; was an schönen Menschen und an Bildern von solchen gefalle und erfreue, das sei — das Erotische. Das ist nun zwar Unfug, aber dem Unfug liegt ein Fug zugrunde. Wir sind nicht allein berechtigt, sondern wenn wir einer Menge von Unklarheiten und Streitigkeiten ein Ende machen wollen, genötigt, anzuerkennen, daß bei allen Kunstwerken, die den Menschen zum Gegenstande haben, außer den ästhetischen Gefühlen noch viele andre erweckt werden, und daß im Drama, das den Menschen am vollständigsten darstellt, die Masse dieser andern Gefühle die rein ästhetischen weit überwiegt und manchmal ganz

in den Hintergrund drängt. Der Klassizist, der strenge Ästhetiker (was man heute einen Ästheten nennt, das ist etwas ganz anderes) muß sich schon für befriedigt erklären, wenn in einem modernen Drama der Wust von Laster, Verbrechen, Häßlichkeit und Schmutz nicht gar zu unförmlich über die Schönheitslinie hinausquillt. Damit ist zugleich die Streitfrage entschieden, ob die Polizei das Recht habe, Kunstwerke zu zensurieren und ihre Aufführung oder Verbreitung zu verbieten. Wenn alle Kunstwerke so wie die Arabesken, die Landschaften, die Stillleben, die Bauwerke bloß ästhetisch wirkten, dann hätte die Polizei selbstverständlich in Kunstangelegenheiten nichts zu sagen, würde auch gar kein Verlangen danach tragen, sich einzumischen. Aber einen Menschen, sei es ein wirklicher oder ein abgebildeter, nur als ästhetische Figur anzusehen, das ist uns ganz unmöglich; darum wirken Kunstwerke, in denen Menschen vorkommen, niemals rein ästhetisch, sondern zugleich durch Weckung von Sympathien und Antipathien, Trieben und Leidenschaften, und in vielen, wahrscheinlich in den meisten Fällen überbönt diese Wirkung die ästhetische. Das Premierenpublikum, das einer sogenannten neuen Moral zujauchzt, der Volkshäufel, der sich durch ein Revolutionsstück zu wilden Taten aufgestachelt fühlt, der Knabe, in dem eine pikante Photographie vorzeitige Lüsterheit weckt, die fragen nicht nach dem ästhetischen Werte des Kunstwerks; darum soll auch die Obrigkeit nicht danach fragen. Damit ist natürlich noch kein Urteil über den einzelnen Fall gesprochen. Es kann sein, daß die Moral der „Intellektuellen“ höher steht als die der Polizei, wozu in Rußland nicht viel gehören würde, daß das Verbot eines Theaterstücks aus politischen Gründen eine große politische Dummheit, und daß frühzeitige Gewöhnung der Jugend an den Anblick des Nackten die beste sexuelle Pädagogik ist. Es soll nur konstatiert werden, daß die Künstler und die Kunstfreunde nicht berechtigt sind, im Namen der Ästhetik zu entscheiden, in Dingen, die mit der Ästhetik gar nichts zu schaffen haben. Was ist denn Ästhetisches an den häßlichen Fragen des Simplicissimus und an den noch häßlicheren Ausbrüchen seines Hasses gegen Stände, Personen und Institutionen?

Das Ästhetische bedeutet uns zweierlei. Erstens eine Erscheinung, die durch gewisse Verhältnisse im Beschauer oder Hörer angenehme Empfindungen hervorruft; das ist das Ästhetische in dem bisher erörterten Sinne, und die Ästhetik, die sich darauf bezieht, ist die Wissenschaft vom Schönen. Zweitens rechnen wir zum Ästhetischen alles, was nicht Ernst sondern Spiel ist und dadurch ergötzt, also das, was Schiller seiner Ästhetik zugrunde gelegt hat. Es ist aber ein Irrtum, das Wohlgefallen am Schönen und die Freude am Spiel für zwei Seiten derselben Sache anzusehen, und aus diesem Irrtum entspringen, wie mir scheint, die meisten Streitigkeiten über das Ästhetische. Wir haben es vielmehr mit zwei verschiedenen Gebieten zu tun, die einander auf mehrfache Weise berühren und durchdringen und darum von den Theoretikern in einem und demselben Kessel untereinander gerührt worden sind,

dem man die Etikette: „Ästhetik“ aufgeklebt hat. Das Ästhetische im ursprünglichen Sinne ist das Schöne; Spiel aber ist das Gegenteil von Ernst und von Arbeit: ist Bewegung oder Tätigkeit bloß um der Bewegung und der Tätigkeit willen, ohne einen sittlichen, wissenschaftlichen oder wirtschaftlichen Zweck. Das Schöne ist nun keineswegs immer ein Spielzeug, und ein Spielzeug oder ein Spiel braucht nicht schön zu sein, das gehört nicht zu seinem Wesen. Schöne Kirschen sind geradezu zum Essen da wie die unscheinbare oder häßliche Kartoffel, und eine schöne Arbeitstube, eine geschmackvoll tapezierte und möblierte geräumige Stube von guten Proportionen ist ein nicht weniger ernsthaftes und sogar noch nützlicheres Ding als eine häßliche Stube, in der man schlecht arbeiten kann, weil man sich nicht wohl darin fühlt. Ein Mensch hört darum, weil er schön ist, noch nicht auf, ein wirkliches und leibhaftiges Wesen zu sein, ein Wesen von inhaltlichem und sachlichem Wert, wenn ihn auch allerdings die Gabe der Schönheit manchmal in Gefahr bringt, von andern als Spielzeug gemißbraucht zu werden. Andererseits: was ist denn Schönes am Fuhrmann Henschel? Niemand und nichts ist schön darin, aber gespielt wird er, und es gibt auch Leute, die Vergnügen daran finden, darum gehört er ohne Zweifel in das Gebiet, das hergebrachterweise das ästhetische genannt wird. Ein Spiel von Gassenjungen kann schön aussehen oder auch nicht, ein Spiel geübter Sportsmen und Sportsladies sieht meist schön aus. Ein Ballett ist schön, ein Kriegstanz maskierter Wilder schon weniger. Die Verwandtschaft der beiden Gebiete besteht darin, daß ein unverdorbnener Geschmack zu Spielzeugen am liebsten schöne Gegenstände erwählt, und daß gesunde, junge und kräftige Menschen im Spiel anmutige Bewegungen machen, die Schönheit ihrer Glieder und ihres ganzen Körperbaus zur Geltung bringen. Das alles gilt nun auch vom Bühnenspiel. Es ist Spiel, denn die Personen und Ereignisse, die dargestellt werden, sind keine wirklichen Personen und Ereignisse, und der Genuß der Zuschauer besteht darin, daß sie im Geiste mitspielen. Können sie es, als Mitglieder eines Liebhabertheaters, körperlich tun, die Rollen selbst übernehmen, so steigert sich ihr Genuß, der im Einleben besteht, ohne daß der Genuß des Schauens und Hörens ganz verloren ginge, denn der Spielende sieht und hört ja die Mitspielenden, wenn diese vielleicht auch keine großen Künstler sind. Beim Tanz liegen aktiver und passiver Genuß weiter auseinander. Wer ein Ballett sieht, fühlt sich wohl auch, wenn er nicht gar zu korpulent oder zu alt ist, ein wenig angeregt, die Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen innerlich mitzumachen, aber das Lustgefühl dieser nur vorgestellten Motion ist verschwindend klein im Vergleich zu der Freude, die der schöne Anblick gewährt; die Teilnehmer an einem Ball dagegen sehen, solange sie selbst tanzen, nur wenig von dem graziösen Fluge der Frackschöne und der Schleppen der Mittanzenden. Gemeinsam aber ist allen solchen menschlichen Ergößlichkeiten, daß dabei zwei Arten von Genuß: die Freude am Schönen und die Freude an der Bewegung um der Bewegung willen, ge-

mischt sein können, jedoch nicht müssen, sodaß entweder das Schöne oder die Bewegung ganz ausfallen kann. Die Zusammengehörigkeit beider ist keineswegs bloß äußerliche und zufällige Verknüpfung, sondern sie hängt mit dem tiefsten Sehnen des Menschenherzens zusammen. Alle utopischen Träume und alle höchsten Ideale wie der christliche Himmel, Dantes Paradies enthalten beides: eine Welt absolut schöner Gestalten, aus der alles Häßliche ausgeschlossen ist, und ein Leben in völlig freier Tätigkeit, die eben dadurch, daß sie völlig frei wäre, zum Spiel werden würde. Im gesunden Kinde, das schön, und dessen Tätigkeit Spiel ist, sieht der Mensch die Verwirklichung seines Ideals gesinnbildet und verheißen. Aus dem Paradies der Kindheit wird er ins Leben hineingestoßen, gezogen, gezerzt, das voll von Häßlichem ist und ihn zu harter Arbeit zwingt, die einem freien und fröhlichen Spiel meist sehr unähnlich sieht, und durch die Kunst, die ihm bald das Schöne vor Augen stellt, bald ihn mit seinen Gliedern oder mit Gedanken, Leidenschaften, Leiden, Kämpfen und Erfolgen nur eben spielen läßt, hält er die Hoffnung auf den Idealzustand in sich aufrecht. In den Anfängen der Kultur pflegt die Religion diese Aufgabe der großen Menschentröstung zu übernehmen und sich zu diesem Zwecke mit der Kunst zu verbünden; vielen Millionen leistet sie diesen Dienst noch heute, und an der geistlichen Dichtkunst wie an der Kirchenmusik sehen wir wieder, wie das Schöne keineswegs an sich ein Spielzeug und dem Ernst des Lebens entgegengesetzt ist: im Gottesdienst betreibt die Gemeinde, obwohl er ihr eine Feier bereitet, das allerernsthafte Geschäft.

Mit dieser ganzen Betrachtung ist nun auch schon die alte Frage beantwortet, wie das Anhören, Schauen und Lesen der traurigen und schrecklichen Dinge, die in der Tragödie vorkommen, Genuß bereiten könne, und da kommen wir wieder mit Volkelt zusammen. „Das Tragische, schreibt er, stellt sich stets an menschlich bedeutungsvollem Inhalt dar; und zwar ist gerade das Tragische ein Boden, auf dem sich das Menschliche nach seinen tiefsten und mächtigsten Kräften, nach seinen schwersten und entscheidungsvollsten Kämpfen, nach seinen gefährlichsten und zugleich segensreichsten Entwicklungen mehr als irgend anderswo verwirklicht. Das Menschlich-Bedeutungsvolle ist hier zum Menschheitlich-Bedeutungsvollen gesteigert. Nun wirkt das Menschlich-Bedeutungsvolle überall, wo es uns entgegentritt, lusterregend. Es ist stets unmittelbar ein Genuß, Leben und Welt nach bedeutungsvollen Zügen dargestellt, in ihren Triebkräften und Tiefen offenbart zu sehen. Um wie viel mehr muß dies der Fall sein, wo, wie im Tragischen, jene Steigerung des menschlich-bedeutungsvollen Charakters vorliegt. Und diese Genußquelle wird auch durch erschreckenden, grauenhaften Inhalt nicht ganz verschüttet. Sie kann auch in solchen Fällen das Überwiegende bilden. Es kommt nur darauf an, daß die dichterische Darstellung die bedeutungsvollen Seiten des tragischen Gegenstandes vollkommen zur Geltung bringe. Dann kann der Erfolg eintreten, daß auch dort, wo uns

die Herrschaft des Gemeinen, Wüsten und Sinnlosen geschildert wird, dennoch die von der Besonderheit des Inhalts ausgehende Unlust durch die vom Menschlich-Bedeutungsvollen erregte Lust überwogen wird.“ Da, wie gesagt worden ist, der Dichter des Tragischen sein Werk nicht schaffen kann, ohne dabei von seiner Weltanschauung beeinflusst zu werden und sie einigermaßen zu verraten, so fragt es sich, welche Weltanschauung der Darstellung des Tragischen am günstigsten sei. Ausgeschlossen bleibt selbstverständlich als gänzlich unverträglich mit dem Tragischen jede frivole und gemeine, auch die philisterhaft moralische. „Eine frivol gewonnene Lebensanschauung ist nicht menschlich gewichtvoll genug. Außerdem wird durch eine Lebensanschauung, die ihre Freude daran hat, den Leser mit sich in den Not zu ziehn, die Grundlage jeder künstlerischen Stimmung gröblich verletzt. Sobald sinnliche Begierden aufgestachelt werden oder der Leser auch nur spürt, daß der Dichter auf solche Aufstachelung loszielt, hört die Möglichkeit künstlerischen Genießens auf. Der Leser [leider nicht jeder] fühlt sich erniedrigt, angeekelt, geärgert, empört. Gefühle dieser Art drängen sich beim Lesen zahlreicher moderner Schriftsteller auf, z. B. Conrads und Bahrs.“ Die antike und die des orthodoxen Christentums hält Volkelt für wenig günstig, weil in beiden das Schicksal transzendent, die im Hintergrunde bestimmende und entscheidend eingreifende höhere Macht als eine dem Menschen fremd gegenüberstehende gedacht wird. Den christlichen Glauben nennt Volkelt noch außerdem seiner optimistischen Grundstimmung wegen untragisch. Der christliche Dichter werde, wenn er schon so kühn ist, seinen Helden in den Tod zu führen, ihm die Aussicht auf die ewige Seligkeit eröffnen und dadurch die Tragik abschwächen. Auch seien die Tugenden, die das unverfälschte Christentum vorzugsweise empfiehlt und pflegt: Demut, Sanftmut, Bereitwilligkeit zum geduldigen Leiden, der Entfaltung straffer Männlichkeit, wie sie den tragischen Helden und seinen Gegnern ziemt, wenig günstig. Es gibt zwar, muß man hinzufügen, ein Christentum, das gerade diese Eigenschaft pflegt, und das sich ebenfalls für das unverfälschte hält, das kalvinische, aber dieses verbietet, wo es sich seine puritanische Reinheit bewahrt hat, das Theater und auch jede den Theatergenuß ersetzende Lektüre und ist, nebenbei bemerkt, mit seiner Prädestination nicht bloß nicht optimistisch, sondern mehr als tragisch, gräßlich. Die moderne Weltanschauung erklärt Volkelt für das Element, in dem allein das Tragische seine ungehemmt kraftvolle und folgerichtige Entwicklung finden könne, denn hier sei das Schicksal das Ergebnis des Zusammenwirkens des Einzelnen mit der gesetzmäßig geordneten Umwelt, es sei immanenter Natur. Demnach hätten wir von unsern Modernen, die sich zum Monismus bekennen, die allervollkommensten Dramen, einen Shakespeares zu erwarten. Ganz so meint es nun wohl Volkelt nicht; er sagt ausdrücklich, daß die Immanenz nicht in einem dem Christentum feindlichen Sinne gedacht zu werden brauche, daß der Geist des Christentums in die moderne Weltanschauung aufgenommen werden könne. Und da er an einer

andern Stelle bemerkt, der Dichter sei durchaus nicht verpflichtet, seinen Schöpfungen eine bestimmte einheitliche Philosophie zugrunde zu legen, eine abschließende Lösung der darin auftauchenden philosophischen Probleme zu leisten, so darf man wohl sagen, daß christlicher Glaube überhaupt kein Hindernis sei für die Schaffung tragischer Dichtungen. Die mit dem Christentum vollen Ernst machen, verlegen sich nicht aufs Dichten; sie haben gar keine Zeit dazu. Sie werden Heidenbefehrer oder Krankenpfleger oder puritanische Bußprediger oder Mitglieder der Heilsarmee. Die gewöhnlichen Christen aber — ich meine nicht heuchlerische oder bloße Namenschristen, sondern aufrichtige —, für die das Christentum nicht ein und alles, sondern nur Würze oder Stütze oder beides ist, tun täglich hunderterlei Dinge, die ziemlich oder sehr unchristlich sind, warum sollten sie nicht, wenn sie das Zeug dazu haben, auch trotzige oder frevelhafte oder verliebte Helden dichten und sie auf eine schreckliche Weise untergehn lassen? Und was das transzendente Schicksal betrifft — Rettung einer Seele durch die geweihte Benediktusmedaille können wir Heutigen freilich ebensowenig brauchen wie den kindischen Deus ex machina der sonst so großen Alten (obwohl Goethe im Faust Wunder über Wunder passieren läßt). Aber auch der orthodoxeste Glaube fordert das Wunder nicht. Er verbietet bloß, die Möglichkeit des Wunders zu leugnen, und daß sich in der Vergangenheit tatsächlich Wunder ereignet haben. Und gerade der Wunderbegriff hat das Naturgesetz zur Voraussetzung, denn wo dieses nicht waltet, wo alles regellos und willkürlich geschieht, da kann man von Ausnahmen, die Wunder genannt werden, nicht sprechen. Der christliche Glaube ist also durchaus kein Hindernis für den Dichter, in seinem Drama alles natürlich verlaufen zu lassen und das Schicksal seines Helden als das natürliche Ergebnis des Zusammenwirkens der in dem Stück auftretenden Personen darzustellen. Die Frage des Philosophen, ob die Gesetzmäßigkeit des Naturgeschehens in einem bewußten göttlichen Willen wurzle oder in der nicht weiter zu erklärenden Beschaffenheit der Materie, der Atome, oder wie man sonst die Grundbestandteile der Welt nennen will, diese Frage geht den Dichter nichts an, sofern er nicht gerade ein philosophisches Gedicht schreiben will.

Der letzte Abschnitt des Buches ist der Metaphysik des Tragischen gewidmet. Die Welt könnte, meint Volkelt, das Tragische nicht enthalten, wenn seine Wurzel nicht bis in den Weltgrund hinabreichte, wenn dieser Weltgrund als ein ungebrochen Einiges, als ein friedlich Gegensatzloses vorgestellt werden müßte. Ganz abgesehen von allen auffälligen Unvollkommenheiten, von allen auffälligen Schmerzen, Zerrüttungen, Irrtümern, Verschuldungen sei schon die Endlichkeit an sich ein Widerspruch, seien die Formen der Endlichkeit, Zeit und Raum, voller Widersprüche, was sehr hübsch durchgeführt wird. „Wäre der Weltgrund nichts als lauter, gegensatzloses Sein, das ruhig und befriedigt in sich ruht, so wäre es nicht zu verstehen, wie aus ihm die Endlichkeit, dieses irrationale, sich selbst aufhebende Sein, entspringen sollte.“ Aus einem

solchen Sein hätte unsre wilde und grausame Wirklichkeit mit ihrem Gemisch von Unvernunft, Gewalttätigkeit und tölpelhaften zerstörenden Zufällen nicht hervorgehn können. (Daß das Weltweh in der Gottheit seinen Ursprung hat, symbolisiert die naive Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit, die dem himmlischen Vater den Leichnam des geliebten Sohnes in den Schoß legt.) Dennoch lehnt Volkelt den Pessimismus ebenso ab wie den plumpen und geistlosen Monismus der Darwinianer und ist gleich mir überzeugt, daß die Welt trotz allen ihren Schrecken und Widersprüchen die Vernünftigkeit und Güte des Weltgrundes offenbare. Die Welttragik bleibt demnach ein Mysterium, dessen Inhalt sich nur ahnen läßt. Volkelt drückt die Ahnung in drei Sätzen aus: „Erstens, der ewige Weltgrund ist beides: vernünftig und doch in Vernunft nicht aufgehend, sein sollend, positiv und negativ. Zweitens: das Vernünftige, Gute, Positive ist das umfassende, übergeordnete, siegende Prinzip; das Negative besteht nur als ein- und untergeordnetes, ewig waches und ewig überwundnes Moment im Positiven. Drittens: das Positive bedarf der Negation, kann sich nur dadurch verwirklichen, daß es sich ewig an seinem Gegenseite belebt, entzündet und ihn überwindet.“

Georgy verwirft in dem eingangs genannten Buche ganz entschieden die psychologische Behandlung des Tragischen und polemisiert darum viel gegen Volkelt, den er übrigens hochschätzt. Diesem ist, wie uns, das Tragische vor allem, wo nicht ausschließlich, etwas Menschliches, Persönliches; um Menschen-schicksale handelt es sich ja darin und um nichts sonst. Georgy erklärt es für Unmaßung, wenn der Mensch sein Empfinden zum Maßstabe nimmt bei der Beurteilung des Weltgeschehens, von dem das Tragische eben eine Seite sei. Der Mensch dürfe sich nur als ein Glied des Weltganzen betrachten, dieses Weltganze, die Natur, habe es auf Gestalten abgesehen, und darum bestehe die Aufgabe des Menschen darin, zu gestalten und selbst Gestalt zu werden. Daß er nicht mühelos Gestalt wird wie die Blume, daß er sich und andres nur in mühevoller Arbeit gestalten kann, daß er dabei furchtbare Hindernisse zu überwinden hat, daß er dabei schuldig wird — denn nicht jeden Augenblick seine Aufgabe lösen, und wer kann sich rühmen, daß er ihr in jedem Augenblick gerecht werde, ist Verschuldung —, daß er mitten im Werk, vor dessen Vollendung, untergeht, daß statt der Gestalt oft eine Mißgestalt herauskommt, daß alles dieses leidvoll ist, darin besteht die Tragik des Daseins. Aber der Mensch hat kein Recht, darüber zu klagen, noch weniger ein Recht, sich sein Leid und seine Leistungen als Verdienst anzurechnen. Es gibt keine Helden, keine Größe; alles, was geschieht, ist notwendiges Naturereignis, ist nur ein Abschnitt des Prozesses, der, sofern Tod, Untergang und Leid unentbehrliche Bedingungen des Daseins, Werdens und Gestaltens sind, ein tragischer Prozeß ist. In der Einsicht der Notwendigkeit des Leids liegt die Versöhnung und Erlösung; eine andre gibt es nicht. Wir haben demnach das Leid, den Tod und die Schuld, diese unumgänglichen Durchgangsstadien des ewigen Gestaltwerdens, gar nicht als Übel anzusehen.

Sa, wenn sich das nur so leicht machte für uns, die wir nicht als Götter auf das Leid, von ihm unberührt, herabschauen, sondern als seine fühlenden Opfer es empfinden!

Das alles ist nun zwar Philosophie und Biologie, aber doch eigentlich nicht Ästhetik. Für Ästhetik hält es Georgy, weil er dem Kunstwerk die Aufgabe stellt, die Sprache der Natur zu verdeutlichen, d. h. noch deutlicher als die Natur es auszusprechen, daß Gestaltwerden das Grundgesetz des Universums ist. Nun hat es zwar mit diesem Gesetz seine Wichtigkeit, auch kommt im Ästhetischen auf die Gestalt alles an, aber das Dasein, das Universum erschöpft sich nicht in Gestalten. Es enthält noch vielerlei andres: Anziehung und Abstoßung, Liebe und Haß, Polarität, Ruhe und Bewegung, Entstehen und Vergehen, Schein und Sein, Äußeres und Inneres. Alle diese Formen, Vorgänge und Kräfte sind beim Gestalten tätig, können auch im Drama verwandt werden, kommen aber nicht zur Geltung, wenn man das Gestaltwerden als die einzige Seite des Daseins hervorhebt. Eine so einseitige Theorie wird demnach weder dem Leben noch der Kunst gerecht. Übrigens würden sich der Monist Georgy und der fromme Kanonikus Lämmer wundern, wenn sie miteinander bekannt würden und erführen, daß sie beide denselben Gedanken haben. Lämmer hat nämlich einmal einen sehr schönen Kommentar zum Kirchweihhymnus geschrieben, in dem auch das Menschendasein und das Gotteswerk als ein ineinander eingreifendes Gestalten erscheint, nur daß dies in einem nicht dem organischen Leben, sondern dem künstlerischen Schaffen entnommenen Bilde geschieht, und daß es sich bei einem Bilde von selbst versteht, daß dieses den Gegenstand nur einseitig, nicht erschöpfend, darstellt. Die beiden hier in Betracht kommenden Strophen — zwischen ihnen ist von den Qualen der Märtyrer die Rede — lauten:

Coelestis urbs Jerusalem,	Scalpri salubris ictibus
Beata pacis visio,	Et tunsione plurima
Quae celsa de viventibus	Fabri polita malleo
Saxis ad astra tolleris,	Hanc saxa molem construunt,
Sponsaeque ritu cingeris	Aptisque juncta nexibus
Mille angelorum millibus . . .	Locantur in fastigio.

Das Poliertwerden ist eben das Tragische für die lebendigen Steine. Nach Georgy soll zwar das Kunstwerk die Natur erklären helfen, aber es ist samt dem Menschen, der es schafft, selbst nur ein Stück Natur.

Durch ein Erfühlen (wir müssen gewaltige Naturvorgänge eben in unsrer Sprache bezeichnen), Hintasten, Aus- und Aufeinanderbezogensein schied sich das Chaos und blieben beieinander und schossen zusammen die kleinen und allerkleinsten Besonderungen zu größern oder mieden sich und prallten feindselig aufeinander. Dort fühlte die Monere sich zur Monere gezogen, da sehnte die Zelle sich zur Zelle, lauter physisch-chemische Vorgänge und Ereignisse, die ihre große Entwicklung und Geschichte haben. Daher auch unsre Fähigkeit, zu scheiden, ein Ganzes zu bilden und zu schauen, durch die fortgesetzte natürliche Entwicklung der Dinge unser Bewußt-

sein zu steigern, unser Fühlen und Vorstellen auszuweiten und durch unsre beziehende Tätigkeit eine Welt als organische Einheit in uns aufzunehmen. Da ist es nicht erst nötig, nachträglich eine Brücke von Subjekt zu Objekt zu schlagen, wie die psychologische Ästhetik tut, indem sie den Gegenständen der Natur und Kunst gerade die ästhetischen Normen abpreßt, die gewissen Tatsachen [Forderungen?] der menschlichen Seele entsprechen. Vielmehr jene Gegenstände und diese Psyche haben das ihrige an demselben Orte zusammen empfangen. Sie können ohne nachträgliche Konstruktion zueinander gelangen. Denn sie waren und sind beieinander, solange die physisch-chemischen Prozesse der Natur das Substrat unsrer Triebe, unsre Triebe und Leidenschaften aber das Substrat unsrer geistigen Prozesse sind. Aber! Nicht zu vergessen: die Eigenschaften des ästhetisch Wirksamen, des Gestaltmächtigen waren in Folge chemisch-physischer Vorgänge an gewissen Gegenständen Jahrmillionen für [vor?] den Menschen da! Denn: kann sich der Sohn der Natur eine Feierstunde durch Schauen und Bilden machen, so muß dies der großen Mutter, an deren Brüsten er seine Kräfte einsog, erst recht zugetraut werden. Nun: wir sehen und spüren die Herrlichkeit ihrer Erscheinung! Aber ich meine, wir müssen ihr zutrauen, etwas zu entwickeln, das über das nackte oder kahle Lebensbedürfnis hinausgeht, oder des Lebens Notdurft so reich und doch gemessen zu geben, daß ein Überflüssiges vorhanden ist, das trotzdem das Gepräge der Notwendigkeit keinen Augenblick verliert.

O diese große Mutter, was wird ihr nicht alles zugetraut! Sonderbare Leute, diese Monisten. Zuerst schlagen sie unsern Herrgott tot, und dann konstruieren sie sich eine große Mutter, die gleich der ephesischen Diana viele Brüste hat, an denen sie ihre Kindlein säugt, eine Natur, die vor den Moneren und wahrscheinlich auch vor den Atomen da war und die Atome, Zellen, Moneren mit den wunderbarsten Fähigkeiten ausgestattet hat; eine Künstlerin, die schöne Gebilde hervorbringt, um sich damit Feierstunden des ästhetischen Genusses zu bereiten, ungefähr so wie der Gott Dantes. Was nützt es nun, den himmlischen Vater totzuschlagen, wenn man dafür die alte Mutter wieder kriegt, die seit beinahe 1900 Jahren tot und begraben ist? S. 116 hat der Druckfehlerteufel aus Otto Ludwigs Erbfürster einen Erbfürsten gemacht. C. J.



Das türkische Schattentheater

Von Herm. S. Rehm



In seinen Schattenspielen hat sich der Orient ein höchst eigenartig entwickeltes volkstümliches Unterhaltungsmittel geschaffen, das im Geistesleben der Kulturvölker des Ostens bis auf den heutigen Tag eine große Bedeutung hat. Wo die anmutige, aus phantastischen und realistischen Zügen seltsam gemischte Kunst des Silhouettenspiels ihre Heimat hat, ob in Indien oder in einem andern der großen asiatischen Reiche, darüber wird die Forschung wohl niemals zu völliger