Die Aesthetik der „Romance"

Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Dramas

~~Das~~ Problem I. Das Problem

Die Aesthetik des Dramas steht, ~~seit~~ je tiefer sie in ~~die~~ metaphysische hinuntergreift, immer im Banne des unlösbaren Zusammenhanges von Drama und Tragödie. Es scheint als ob einerseits die wichtigsten ~~Forderungen~~ ~~Forde~~ Postulate der Technik des Dramas die Tragödie geradezu als ihre Befreiung aus dem Zustand der abstrakten Forderung, als ihre wahre Realisation bedeuten würden, und andererseits als ob es für die Tragödie – in der Sphäre des Aesthetischen – nur ~~die~~ eine adaequate Erscheinungsform gebe, die des Dramas.* ~~Historische Gestaltung~~ Geschichte, Technik und ~~für~~ ~~für~~ ~~die~~ Kunstphilosophische ~~Begründung~~ des Dramas scheinen alle auf diese unlösbare Verwachsenheit mit der Tragödie hinzuweisen; so sehr, dass es uns beinahe selbstverständlich scheint alle grossen Werke des nicht kultspielartig gestalteten Dramas einfach dem Begriff „Tragödie?" ~~zu~~ zuzuordnen (Calderon). Und auch ~~das~~ das rein praktische Geschmacksurteil scheint diese Zusammenstellung zu rechtfertigen: die künstlerische Minderwertigkeit des sogenannten „Schauspiels"

Die Opposition gegen diese Alleinherrschaft der Tragödie war ~~also~~ deshalb immer mehr philosophisch als aesthetisch: ein Kampf gegen den Begriff des Tragischen als oberster Kategorie von Leben und Weltanschauung, wohin es ~~von~~ durch seine ~~&~~ künstlerische Bedeutung erhoben wurde. Schon Platons Einwand gegen das Drama geht im Wesentlichen darauf hinaus, dass der menschlich Höchststehende, der Weise ~~für~~ in der Tragödie ~~die~~ nicht darstellbar ~~ist~~ sei, dass diese deshalb die Minderwertigen zu Helden erhebe.** Eine christliche Philosophie ~~muss vollends~~ kann mit ihrem Begriffen der „Gnade" und der „Erlösung" das Tragische durchaus nicht als obersten Begriff dulden; und müsste auch in ihrer Aesthetik ~~trachten~~ darüber ~~&~~ hinweg zu kommen. ~~Und heute~~ In unseren Tagen sprechen merkwürdigerweise die Dichter am meisten und am lautesten in diesem Sinne; in erster Reihe wohl Maeterlinck, Shaw und Dehmel. Die verstreute Opposition gegen die Tragödie hat aber noch ~~keine~~ nichts positiv-Begriffliches hervorgebracht: weder eine ~~keine~~ Umgestaltung ~~und~~ noch eine theoretische Bestimmung ~~&~~ ihres Dramas; eines untragischen Dramas, das aber bewusst auf dieses ~~Ziel~~ Ziel hin, aus dieser Weltanschauung heraus stilisiert ist, und deshalb ~~das also~~ keine abgeschwächte (also minderwertige) Tragödie ist, wie das sogenannte Schauspiel. Eine Theorie dieses Dramas versuchen diese Blätter zu skizzieren. Und um das polemisch-negative der Bezeichnung „untragisch" zu vermeiden, werden wir dieses Drama von nun an „Romance" nennen, wie den ~~den~~ historischen Namen, den die Dramen dieser Gattung in der Zeit von Shakespeares Greene und ~~Bea~~ Beaumont-Fletchers trafen, auf die ganze Kunstform ausdehnen. Hierbei können wir unmöglich geschichtlich verfahren. Selbst ~~In der Welt der „Romance"~~ bei Kunstformen, wo die Daseinsfähigkeit der einzelnen Werke pragmatisch ~~fest~~ bestimmt ist, muss ~~diese~~ ~~die neue, die wirkliche~~ eine kunstphilosophische Einheit, ~~die ästhetische Einheit~~ unabhängig von der Geschichte begrifflich festgelegt werden. Umso mehr

* In meinem Aufsatz ~~über die~~ „Metaphysik der Tragödie" (Logos II 1.) habe ich eine Ableitung verschiedener technischer Probleme des Dramas z. B. Gerüst des Ortes und der Zeit aus dem metaphysischen Wesen der Tragödie versucht.

** Staat. Buch V

MTA FIL. 107.
Egzemplarz

hier, wo wir erst durch die kunstphilosophische Bestimmung des Wesens der „Romance" überhaupt in die Lage kommen Dramen die in den verschiedensten Zeiten unter den verschiedensten Bezeichnungen entstanden sind ~~unter~~ in diese Kategorie einzuordnen. Also nur um das konkrete Substrat der nachfolgenden Auseinandersetzungen ~~zu~~ hier zu berechnen zählen wir hier die wichtigsten „Romance"-Dichtungen auf: das indische Drama; der größte Teil der Dramen des Euripides; Calderon; Shakespeares letzte Periode und die Dramatiker dieser Jahre (vor allem Beaumont-Fletcher); die Märtyrer-Dramen Corneilles und Racines; einzelne moderne Dramen (Faust, Peer Gynt, Hebbels Genoveva, Hauptmanns letzte Dramen etc.)

I. Die Welt der „Romance"

Unser Ausgangspunkt kann nur das unmittelbar und unzweifelhaft gegebene sein: das notwendige untragische „gute" Ende ~~dieser Dr~~ der „Romance". ~~Durch~~ Durch das Ende ist aber jedes ~~wirkliche Kunstwerk~~ Dichtung determiniert: ~~sein ganzes Ganze~~ ~~seine~~ ihre ganze Entfaltung und die Atmosphäre dieses Ganzes muss so gestaltet sein, dass das Ende eine Krönung ~~des Ganzen~~, eine wenn auch unbewusst erwartete Erfüllung des Ganzen sei. In der Dichtung kann es keine Überraschung geben, nichts „Neues" ins eigentlichste Sinn des Wortes ~~geben~~; selbst die Pointe der Novelle ist blos die Entladung einer langsam wachgerufenen und wachgehaltenen Spannung, die Novelle kann nur deshalb als ~~Schluss~~ eine Überraschung **als Abschluss bringen**, weil sich alles in ihr ausschliesslich in der Atmosphäre der erwarteten Überraschung abspielt. ~~Im „Romance" muss also~~ ~~Jedes~~ Geschehnisse und ~~jede~~ Gestalt der „Romance" müssen in eine solche Weltordnung eingefügt werden, in der sie ihre höchste Weise und eigentliche Wesenheit gerade durch das vorbestimmte untragische Ende erhalten. Wir wissen: dies ist nicht so ~~schwer~~ leicht möglich, wie es vielleicht scheinen mag. Für die Helden der Tragödien ist ~~eine~~ das Tragisch-werden ihres äusseren und inneren Geschickes die einzig mögliche wahre Bestätigung ihrer tiefsten und wertvollsten Menschlichkeit: ihres Tragisch-Seins; sie haben ein Recht auf ihre Tragödie, und man würde sie verraten und entwürdigen, wenn man ihnen ihre Tragödie vorenthalten würde. Es ist eine Steigerung sui generis von Werten, welches ermöglicht, dass Menschenschicksale ohne der sinnlich stärksten und innerlich wertvollsten Anspannung ins Äusserste, die die Tragödie leistet, durch ihr Gewicht und ihre Größe bewahren. Das Problem der „Romance" beginnt also mit dieser Frage: wie mag eine solche (dramatisch-dichterische) Welt beschaffen sein, wo dies möglich ist? Die weiteren: mit welchen Mitteln sie zu gestalten ist und ob diese Gestaltung möglich und gerechtfertigt ist?

II. Die Welt der Romance

~~Das epische Gegenstück dieser Form ist das Märchen~~ ~~Diese Form~~

Es ist kein Zufall dass diese Form die durch ihr notwendig gegebenes „gutes Ende" bedingt ist, ein episches Gegenstück hat: das Märchen. Im Märchen entsteht durch das tiefe und ins letzten Grunde immer ungetrübte Geborgenheitsgefühl, das die von der Form ingenierte Gewissheit des guten Ausgangs aller

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

Frühe scheinendes, festliches ausstrahlt, ein neues Land der kindlichen Freude am Leben, ein ~~dekorativ gewordenes~~ Abbild des goldenen Zeitalters. Der tiefste und unwahrscheinlichste Traum vom Glück ist im Märchen nur handgreiflichen, empirisch-irdischen Wirklichkeit geworden; es lebt hier ein so alles durchglänzendes, zauberhaftes Glück, dass jedes Unglücksgeschick, jede Untat oder Verbrechen von ihm umgewertet, zu ~~ein~~ einem Vorläufigen, zu einer naturwüchsigen Stufe der Letzten verklärten Harmonie herabgesetzt wird. Dadurch wird aber die heiligste Sehnsucht der Menschen entheiligt ~~sie ist aus einer Sphäre die~~ hoch über Kunst und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit liegt. ~~Die~~ Phantastik und ~~das~~ Unwahrscheinlichkeit der Märchens bedeuten eben in seiner absolut irdischen Art alles zu sehen, in seiner nicht mehr zu überbietenden Lebensnähe; im Märchen ist alles reell und alles ~~ist~~ hat die gleiche feste und solide Realität. ~~Dadurch ist~~ Das Wunder ist blos eine inhaltlich unverbindende Erfüllung eines ~~selbstverständlichen~~ natürlichen (nur in wieder inhaltlich absurden) Wunsches; die übersinnlichen Mächte sind auch nur Menschen, wenn auch solche für die die Grenzen der empirischen Handlungsmöglichkeiten des menschlichen Daseins nicht mehr gelten; ~~die Welt~~, der Zusammenhang der Geschehnisse hat dieselbe unerschütterliche Sinnlosigkeit wie das gewöhnliche Leben, nur dass es von Sinnlosigkeit zu Sinnlosigkeit schreitend durch ~~und~~ eine strahlend sinnlosen und selbstverständlichen Erfüllung der tiefst allgemeinen, ~~und empirischen~~ indisch-menschlichen Sehnsucht, der Sehnsucht nach ~~dem~~ Lebensglück endet. Im Märchen wird alles empirisch und lebenshaft. Es ~~ist~~ gestaltet die rein dekorativ gewordene Metaphysik des goldenen Zeitalters; in ihm wird die heiligste Sehnsucht erfüllt, ~~erstarrt~~ durch finalet die als irdische Wirklichkeit eine irdische Erfüllung: sie wird entheiligt. Das Märchen ~~ist~~ kürzeste man es (eine) secularisierte Mythologie nennen. ~~Es~~ Sein Inhalt ist aus dem Heiligsten, aus einer Sphäre, die hoch über Kunst und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit liegt, herabgestiegen, ist unheilig, rein weltlich geworden und reine meine Erfüllung Schönheit zu werden; im Märchen wird die tiefste Lebensgestaltung auf die Oberfläche gebracht und wird so, eben weil seine Quellen und sein Wesen die tiefsten sind und seine Gestaltung ganz rein ist, (nur Farbe) Oberfläche. Das Märchen ~~Es ist~~ als vollendete Form ist par excellence antimetaphysisch, unhaft, rein dekorativ. Es ist eine allegorische Arabeske deren Sinn für immer verloren ist, deren Transparenz dadurch nur Lohnfarbe geworden ist und deren ~~ihr hinweisen~~ über sich selbst hinausweisen nur phantastisch-grotesken Ornament geworden ist.

Das „gute Ende" als Parallelität der Form ~~ist~~ schafft immer eine Märchenatmosphäre: die tiefste Sicherheit in der völligen Sinnlosigkeit des umgebenden Lebens, in dem absoluten Ausgeborgtsein an innere und äusserste Mächte, die gütigste Nähe zum Quell des ~~Lebens~~ Seins, zu den faktischen Tatsachen (oder wegen) der ~~e~~ gänzlich irdischen Beschaffenheit dieses Lebens sind seine notwendigen Folgen. ~~Und~~ Die dramatische Form ist aber immer metaphysischer als die epische: Die dramatische Gestaltung des Märchenerlebnisses ~~führt~~ führt dieses Märchen – in einer bewussteren, philosophischen Weise – in das Metaphysische zurück: aus dem Tatbestand des Lebens wird hier eine neue Kosmologie, aus den Märchenmächten werden Lebensschicksale: das ~~schwebende~~ nur Farbe gewordene ~~Glanz~~ Licht der Transzendenz fängt wieder zu ~~tod~~ leuchten an. Dieser Rückschritt ist durch den ausgesprochenen Unterschied der beiden Formen gesetzt. Im Märchen ist alles

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

*x Die grosse Stilsicherheit Shaws besteht eben darin, dass in seinen Dramen tragische Konflikte immer unvermittelte untragische Lösungen finden. Dieses Überschlagen ist zwar manchmal recht witzig gestaltet, die tragische orientierten Gestalten werden aber dadurch zu Narren, der Konflikt und Albertsteil und die Lösung verliert jede Wirkung und jedes Gewicht; sie ist nicht mehr als eine Pointe, für deren Erreichen der grosse Aufwand eines ganzen Dramas immer zu angemessen erscheinen muss.

nur Fläche und Oberfläche gewinnen: diese gestalten sind keine Menschen, blos dekorative Möglichkeiten zu marionettenhaften Gebärden. Durch die formelle Notwendigkeit des Dramas abgerundete, nicht mehr flächenhafte Menschen zu gestalten, entsteht, beinahe als blos technische Folge, die „Vertiefung"; die räumliche Tiefe, der Schaffen einer dritten Dimension bedingt eine geistige Vertiefung. Das Märchen konnte eine schöne Oberfläche bleiben, weil seine Gestalten in den Geschehnissen nur figurierten, aber sie nicht erlebten; die „Romance" hingegen ~~schafft~~ gestaltet Menschen, muss aber – um ihnen ~~ein~~ Leben möglich zu machen – um sie und in ihnen einen Raum schaffen und ~~mit~~ diesen Raum mit Leben erfüllen: sie muss eine Psychologie, eine Kosmologie, eine Ethik etc. haben.

Die Psychologie der Menschen in einer Form der Dichtung ist durch die ~~furchtbare~~ Schrecknisse, die sie erleben müssen, ~~und~~ d.h. durch die Art ~~der~~ der Zusammenfügung ~~dieser~~ der Geschehnisse (die sie erleben) bedingt. Der Streit von ~~der~~ der Priorität der Handlung oder des Charakters ist ein müssiger Wortstreit: sie sind absolut existent; die Handlung ist die Grenze und die Lebenskraft des Charakters, und der Charakter das Herausbrechen der blos abstrakt-möglichen Handlung in die konkrete Wirklichkeit. Wenn wir also hier die Welt der „Romance" beschreiben, ~~ist~~ und somit die ihr innewohnenden ~~Hand~~ Handlungen und Charaktere näher bestimmen wollen, müssen wir von ~~dem~~ vorläufig blos abstrakt-allgemeinen bestimmten ~~Charakter~~ Handlung ausgehen, an ihr deren Charaktermöglichkeiten konkret bestimmen, um dadurch zu der ~~hier~~ ~~so jetzt~~ dann schon konkretisierten Handlung und zu ihrem Sinn vorzudringen. Das Wesentliche ~~des~~ und allgemeinste Kennzeichen der Handlung der „Romance" ist ihre Irrationalität und (wir können es schon hinzufügen: scheinbare) Sinnlosigkeit. Denn die Rationalität, wenn sie ~~eine~~ wirklich, tief und folgenreich, also eine für das Schaffen einer dreidimensionalen Wirklichkeit brauchbares Prinzip ist, und keine flache Vernünftigkeit des Gewöhnlichen Lebens, muss alles bis ins Äusserste, bis zu den ~~grossen~~ letzten Gründen in den Tod und in die Tragödie treiben. ~~Das~~ Dass unser notwendig gegebenes ~~unter~~ „letztes Ende" keine ~~schlechte~~ richtige Abschwächung, ~~keine~~ der Hindrängens zur Tragödie, kein Herausfallen aus der dreidimensional-tragischen Welt in die ~~der~~ Lebensempirie sei, kann, muss der Weg zu ihm ~~s~~ niemals der der Rationalisierung der Geschehnisse sein.[x] Der aber ein wahrhaftes Schlusse, eine Krönung und keine (bestenfalls blos witzige Pointe) ernste Konflikt ~~drängt~~ treibt der Tragödie entgegen ~~wo~~ – wenn er nur der eigenen immanenten Gesetzlichkeit unterworfen ist, unter ~~die Führung der Handlung ausser also~~. Die Handlung muss also ~~von~~ hier noch ein anderes konstituierendes Element enthalten: die Irrationalität, das Märchenhafte, den Zufall und das Wunder. Eine Handlung deren ~~ab~~ beabsichtigte Wirkung ein tiefes Sicherheitsgefühl in der grössten Spannung ist, wird ~~verursacht~~ welche durch grosse und drohende Gefahren ~~ist~~, kann nur ~~phänomenhaft~~, ~~von~~ von Überraschung zu Überraschung eilend, die schwersten Konflikte mit dem Machtwort des Wunders oder des Zufalls zerschneidend sein.** ~~Hier das~~ Daraus ist ersichtlich, dass die Handlung hier nicht das absolut Einheitliche und in sich Geschlossene der Tragödienhandlung haben kann: ihre Elemente werden von verschiedenen artigen Kontinuitäten verknüpft und bewegt, und das wirre Gewebe der Geschehnisse, das dadurch entsteht, ist in sich brüchig, zusammenhanglos und sinnlos ~~ist nur~~. Ja aber die zufällige gefällige Lösung in-

** Ich verweise hier auf Beaumont-Fletchers „A King and no King" wo der Incest-Konflikt in dieser Weise technisch vorbildlich gestaltet ist

MTA FIL. INT. H
Lukács Arc.

fällig entstandener Konflikte), wenn der Sinne ~~nicht~~ Blick auf die dekorative Schönheit der äusseren Ornamente ~~bezieht~~ ausgeht, was ~~im Drama formell unmöglich~~ jedoch ~~durch~~ das Wesen der dramatischen Form ~~unmöglich gar~~ nicht gestattet, muss die Gesamtheit der Sinnlosigkeiten und Zufälle einen über das Gegebene hinausweisenden ~~Transcendenten~~ Sinn haben. Einen Sinn der so ~~so~~ weit über jedes Einzelereignis thront, dass im Vergleich zu seiner Würde der Unterschied von Zufall und Notwendigkeit, von Lebensempirie und Wunder, von (irdisch) Sinnreich und Sinnlos seine Bedeutung verliert. Die Ereignisse sind zugleich empirisch-irdisch und metaphysisch-überirdisch, und die Stimmen der Erscheinungen sind eine Sprache, ~~der Wechsel~~ von Sicherheit und Bangen die durch das Schwanken ~~der Gerüchte~~ zwischen Verborgensein und ~~der~~ Offenbarwerden der letzten Sinnes ~~hervorgebracht wird~~ entsteht. Mit einem Wort: die Handlung der dramatischen Tragödie ist immer Zufall und Notwendig (wie immer auch Sinn und Notwendigkeit beschaffen sein mögen) und ihre Lösung ist immer ~~eine~~ immanent. Das principium stilisationis der zufälligen ~~und~~, sinnlosen und inkohärent erscheinenden Handlung der „Romance" wird hingegen die Transcendenz sein. Die Tragödie* ist mithin eine in sich einheitliche, eine symbolische ~~Form~~, die „Romance" eine über sich hinausweisende, eine allegorische Form.

Durch diese vorläufig abstrakt-allgemeine Bestimmung der Handlung kommen wir zu einer weiteren Frage: wie müssen die Menschen der „Romance" beschaffen sein? Wie muss die Struktur ihrer Seele sein, damit eine solche Welt ihr natürliches und notwendiges Lebenselement sei? Damit solche Handlungen wie selbstverständliche Bedingungen ihres Lebens auf sie einwirken oder als spontane Äusserungen ihres Wesens von ihnen ausströmen können? Wenn wir nun die in der Handlung gefundene Inkohärenz und Irrationalität psychologisch ausdrücken wollen, so müssen wir sagen: ~~das~~ ~~Erste~~ Wesen der Psychologie der ~~der~~ „Romance"-Menschen ist die Durchbrechung des Ichs, der Verlust ~~der~~ seiner Einheit. Dies ~~folgt aus~~ ist eine notwendige Folge der Handlung, ihr psychologisches Äquivalent: die Schicksalslinie dieser abenteuerlichen Handlung geht in so scharfen und unvermittelten Kurven, dass ihr Erleben selbst ein festgefügtes Zentrum sprengen müsste. Um also demnach eine Einheit zu Werk zu bringen, was eben diese Unmöglichkeit, das Verschwimmen und das Verwischen der Grenzen des Ichs zum ~~Mittelpunkt~~ Ausgangspunkt und Ziel des Stilisierens werden. Dramatische und epische Formen sind vielleicht durch ihre Conceptionen vom Charakter am schärfsten getrennt. In der Epik wird der vom ~~Vorleben~~ Leben gegebene Charakter des Menschen, sein empirisches Ich zur Form (* Epos, Roman) oder die Handlung ist so kohärent, dass für ihre Zwecke eine symbolische Abbreviatur ~~dieses Charakters~~ des empirischen Ichs genügend und notwendig ist (Novelle, Märchen). Das Drama dagegen ist eine Form der Form: sein Ausgangspunkt und sein Material, sein Instituierendes ist die ~~tiefste~~ und konkretste Form des Charakters, seine Idee: das intelligible Ich. Die Tragödie gestaltet diese Form der Form, dieses ins Absolute gesteigerte Prinzip ~~wird in der~~ ~~die~~ Grundlage ihrer Wirklichkeit; die „Romance" steht. Der dramatische Charakter ist die Hypostase des nur postulativ ~~erlebten~~ gesetzten, nur ekstatisch erlebbaren Wesens ~~zu~~ vom menschlichen

* Über meine Auffassung der Tragödie siehe der

Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass die Komik der dramatischen Komödie aus dem zum Schielsehen-Erleben (d.h. dramatisch Schauen) des empirischen Ichs entspringt; was Weinrichs Definition der Komischen sehr nahe kommt

5 MTA FIL. INT. Lukács Arc.

Charakter; seine Ver-Dichtung und sein Wesentlichwerden, sein „wesen"; nicht aber seine Abstraktion wie etwa die Vorliebe die Tragödie gestaltet dieses Wesen; diese Form der Form, dieses ins Absolute gespannte Prinzip ist die Grundlage ihrer Wirklichkeit; die „Romance" steht dem Leben näher, denn in ihr erst Wesen und Erscheinung vereinzelt sich im Welt selbst, getrennt, und ihre zusammengehörende Fragmentierung, ihre Einheit trotz aller Widersprüche, ihre Unbehaenen und Inadaequatheit wird zur selbstständigen Substanz, zum Ausgangspunkt der Weltgestaltung erhoben.

Für das Drama ist die Auffassung und Gestaltung der Leidenschaft entscheidend. Für die Auffassung der Leidenschaft in der Tragödie ist das Element die Rationalisierung des bereichernden: die Leidenschaft erhält in ihr eine kosmische Bedeutung, einen metaphysischen Sinn: sie wird der einzig mögliche Weg zum wahren Leben, zur Vollendung, zur Selbstheit. So ist die Leidenschaft des tragischen Menschen eine reine Flamme, die sein Leben verbrennt, auf dass seine Seele geläutert und schlackenlos in den ewigen Himmel der erfüllten Selbstheit fliege. Durch die Leidenschaft, in der Leidenschaft kommt der tragische Mensch zu sich, findet aus dem Verworrenen zur Einheit, die Leidenschaft bedeutet für ihn eine Steigerung seines Lebens, eine Konzentrierung seines wesentlichen Inhaltes. Die blonde Wut der Leidenschaft hat hier eine tiefe (wenn auch unbewusste) Weisheit: das Wissen und die Vision des Schicksals. Und ihre Weisheit sieht mit blinden Augen den wahren Weg zur letzten Einheit der Welt, zur Einheit von Mensch und Schicksal; die tragischen Leidenschaft ist des Menschen ist ein Ringen und ein Gericht, und die Frucht, die sie bringt, ist die Vollendung, die Selbstentwicklung, das Sich-finden in der Erkenntnis des Wesens im Schicksal des wesentlich gewordenen Menschen. Die Leidenschaft in der „Romance" – um den Gegensatz ganz kurz zu bezeichnen – ist ohne jede metaphysische Verklärung, sie ist Leidenschaft schlechthin, sie ist in ihrem Wesen und nicht blos scheinbar etwas Dumpfes und Bohrendes, Wildes und Sinnloses, sie ist eine Überschwemmung, deren frühere Fluten die Menschen zu ertrinken drohen. Sie ist die empirische Leidenschaft des Lebens, deren Sinn, das Sich-Bewähren und Sich-Finden des Menschen, deshalb nur außerhalb ihres Reiches ihr fremd und als ein strenger, auszehrender Gegensatz zu suchen ist. ~~Deshalb also der tragische Mensch mit dem Schicksal~~ deshalb nur außerhalb ihres Reiches zu suchen ist; der Sinn der Leidenschaft ist etwas ewig Fremdes, ein absolutes, auszehrendes Gegenüber. Das Schicksal aber, das im Drama immer in der Maske der Leidenschaft erscheint, erhält hier im Verhältnis zum Menschen eine neue Bedeutung: während der tragische Mensch mit dem Schicksal ringt, kämpft der Mensch der „Romance" gegen das Schicksal; dort will er es, sucht er auf, um sich im Ringen mit ihm zu finden, hier stürzt es sich auf ihn und er muss gegen das Fremde und Feindliche kämpfen; dort kommt es aus dem Innersten des Innern, hier von außen; ~~dort kommt der Held durch Schicksal und Leidenschaft zu sich, hier indem er ihnen Trotz bietet~~; dort ist das Steigerung des Lebs, hier seine Spaltung das entscheidende psychologische Moment; in der Tragödie ist die Krönung des Werks, die Weihe die das Schicksal dem Menschen gibt, eine gerade Fortsetzung des Weges, den die Leidenschaft zeigt; in der „Romance" ist das Ende ein Abbruch dieses Weges. Das Sichbewähren des Helden, das unter seinem Sich-finden (in der Leidenschaft) (Tragischen)

MTA FIL. INT. Lukács Arc.

lich ist, kann hier bloß aus der äußersten Spaltung des Menschen hervorgehen: das ganze Leben wird zu einem furchtbaren, mystischen Paradoxon, dessen Sinn sich hinter allen Gefühlen und Geschehnissen verborgen hält und nur durch den heftigsten Kampf gegen alles, was Leidenschaft und Leben auf dem Menschen mit zörnen lassen (oder durch göttliche Gnade) kann dieser Sinn wieder gefunden werden: die Leidenschaft hält hier; sie ist nur eine Gelegenheit zum Geprüftwerden.

(empirisch-psychologische Wirklichkeit und Hoch ungleich allgemeinerer Bedeutung)

Dadurch entsteht hier eine merkwürdige und paradoxe Einheit der Gottesnähe und der Lebensnähe. Der Lebensnerv, die Leidenschaft selbst, hat keinen immanenten inneren Sinn. In Wirklichkeit ist freilich diese Grenze zwischen der Leidenschaft in der Tragödie und der in der „Romance" oft flimmernd, wodurch selbstverständlich auch die Grenze zwischen den beiden Betrachtungsweisen flimmernd wird. Denn der Rationalisierungsprozess der Leidenschaft in der Tragödie bezieht sich bloß auf die Auffassung, nicht aber auf die Gestaltung der Leidenschaft; der Wesen erhält einen metaphysischen Sinn; ihre Erscheinungsform aber, die Art, wie sie sich im Menschen und in der Einwirkung auf menschliche Verhältnisse äußert, kann und darf niemals rationalisiert werden. Die gleich blinden und gleich wütenden Leidenschaften eines Othello und eines Leontes können, wenn man nur deren Äußerungen und deren Gestaltung betrachtet, auf den ersten Blick kaum zu unterscheiden, geschweige denn, sie verschiedenen Kategorien unterordnen. Freilich wer Augen und Ohren für den Gang der Schicksale im Menschen hat wird schon den Unterschied wahrnehmen: dass der Rhythmus der Bilder und der Gebärden des Othello immer weiter, erdferner und weltumspannender wird bis der naiv-heroische Held der ersten Szenen in der furchtbaren Wesenhaftigkeit des Satzes: „die Sache will's" dasteht, dass aber die Leidenschaft des Leontes von seiner Leidenschaft keine Erweiterung und keine Verdichtung seines Wesens erhält, dass sie vielmehr wie eine tierische Krankheit ihn befällt und er nach ihrem Verschwinden derselbe bleibt, der er vor ihrem Erscheinen war; auch hat diese Leidenschaft keine innere Entwicklung oder Steigerung, sie ist ein genau umgrenzter Abschnitt ins Leben eines Menschen, den man (abstrahiert gesprochen) aus diesem Leben wegdenken könnte, sie bewegt sich in einem Kreis und ist unfruchtbar. Die Stellungnahme, die der mit der gesehlagene Mensch zu ihr nimmt, kann nur eine heftige Abwehr oder ein resignierendes Sich-ins-Unvermeidliche-fügen sein.* Dadurch können wir zu dem dramatisch-dramatischen Begriff der Pathologie kommen. Wenn man im Leben solche Prozesse pathologisch nennt, die der inneren immanenten Teleologie des mit ihnen heimgesuchten Organismus entgegenarbeiten und sie gefährden, so kann man, wenn die von der Form bedingte Teleologie der dramatisch-dramatischen Menschen festgestellt ist, diese Definition auch hier anwenden. Jede Dichtung vor-dichtet eine Gestaltung, wenn auch Zweck und Ziel dieses Stilisierens in den verschiedenen Formen verschiedene sind, jeder psychologische Prozess aber, der zu diesem Ziele führt, der die Gestaltung wesenhaft und ihrer Idee adäquat macht, ist ein normaler, eine der Formen entsprechender; pathologisch müssen wir hingegen alles in sich und für sich Sinnlose und Unfruchtbare nennen. (Es leuchtet hier beiläufig bemerkt) ohne Weiteres ein, dass der dramatische Naturalismus erforderlich nur pathologische Gestaltung hervorbringen kann)

* Ich verweise hier nur auf einige Beispiele auf den Herakles und Orestes des Euripides, auf Calderon, auf Werners Fluch im „Templer", auf den Herzogsohn Ulrich in Hauptmanns „Griselda"

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

MTA FIL. INT.
Lukács-Arc.

Die Grenze zwischen der Leidenschaft in der Tragödie und der in der „Romance" ist die Pathologie, denn in ~~dem~~ unserem Sinne der Worte können wir behaupten: eine pathologische Leidenschaft kann nicht für sich ruhen. Eine Leidenschaft ~~dieser Begriff der Pathologischen hat mit dem (der Krankhaftigkeit nichts zu tun~~ Dieses Pathologische der Leidenschaft, das ~~mit Krankhaftigkeit~~ immer nichts zu tun hat, ist hier die Grenze zwischen Tragödie und „Romance". ~~Aber~~ ~~die Leidenschaft der Tragödie könnte~~ ~~muß~~ man normal nennen, ~~wenn~~ ~~aber nur dort~~ ~~der~~ ~~im~~ ~~Wort dort~~ ~~(nur die Bedeutung „der Normen entsprechend") hätte.~~ Kohn. Am deutlichsten ist dieser Unterschied beim Erscheinen und ~~der~~ Verschwinden der Leidenschaft sichtbar: ~~die~~ Liebe der „Romance" wird von ~~ihrem~~ seiner Leidenschaft ~~der~~ angefallen und wenn ~~es~~ der Fall zu Ende ist, ~~fällt~~ fällt sie von ihr ~~ab~~ unvermittelt und ohne inneren Grund ab; sie ist nicht aus dem Wesen der Charaktere ~~nicht~~ ~~ableitbar~~ gewachsen. Darum scheint es mir oberflächlich in dem deus ex machina des Euripides, der für Griechenland der typische Dichter der „Romance" ist, ein ~~f~~ bloß technisches Hilfsmittel zum gefälligen Zerhauen unlösbarer Konflikte zu sehen. Die auf die Bühne niederschwebenden Gottheiten des Euripides verkörpern den transzendenten Sinn Grund und Sinn der immanenten grundlosen und sinnlosen Leidenschaften und Geschicke*; das furchtbare „es war nicht dasselbe" des rasenden Herakles ist wohl die stärkste Gestaltung der plötzlich blind und wahnartig ~~gewaltsam~~ hervorbrechenden Leidenschaft. Die Gestaltung des Euripides betont die absolute Irrationalität der Leidenschaft ganz scharf ~~so~~ und mit ~~schärfster~~ stärkster Sinnfälligkeit, denn die Gottheit als Ursache hebt ~~sie~~ die Leidenschaft aus jeder irdischen Kausalität heraus, macht sie völlig grundlos, nimmt ihr aber zugleich das Quälende und Niederdrückende ~~oder eine Gemeinheit~~ ~~das~~ der absoluten Sinnlosigkeit, die jede im Wesen ~~so gestaltete~~ nach denselben Prinzipien aber ~~&~~ mit bloß erdisch-psychologischen Ausdrucksmitteln gestaltete pathologische Leidenschaft haben muß (Leontes und ~~&~~ Angelo bei Shakespeare)** Die moderne Dramatik verwechselt hier die ~~dichterische~~ Pathologie ~~mit Krankheit~~ der Seelen mit der Krankheit, sie glaubt das Sinnlose begründen zu können, wenn sie ihm physiologische Motive unterschiebt; aber das Niederdrückende, Gefühl der Sinnlosigkeit kann dadurch nicht aufgehoben werden. ~~Denn~~ Eine solche Begründung muß immer kunstpsychologisch bleiben. Denn ~~&~~ daß seelische Processe sich in den Formen der Psychologie und Physiologie abspielen ist selbstverständlich, dichterisch kommt es darauf an was sie bedeuten ~~&~~ und diese Motivation widerstreitet ~~bei~~ den Bedingungen der Motivierung: sie hebt scheinbar die Sinnlosigkeit auf, wo die immanente Sinnlosigkeit scharf betont werden müßte, und ist unfähig einen Übergang zur Transzendenz, zum wahren Sinn und ~~Wahrheit~~ Aufhebung der Irrationalität zu finden ~~vermitteln~~. (Wir sind dadurch in dem entstehenden Dichterproblem der „Romance" gekommen: zur persönlichen Einheit der Lebensnöte ~~und der Gottesnöte~~ ~~Im~~ deus ex machina wird der Widerstreit und die Einheit der irdisch Irrationellen und der transzendent Vernünftigen zur Form. Es zeigt sich ~~daß eine~~ direkte Berührung mit der Gottheit, ein direktes Ergreifen der transzendenten Mächte ins Leben sich im Menschen nur als Wahnsinn äußern kann, der ~~das Reich dieser Berührungen~~ Der deus ex machina ~~betont~~ gestaltet ist die stilisierte Möglichkeit sowohl die psychologische wie die ~~kosmische~~ metaphysische Seite der Leidenschaft in der „Romance" ~~mit der gleichen Kraft~~. ~~Die Spaltung der Welt, der Zerreißen neuer Formen~~ gleich rein zu gestalten; dadurch wird aber ~~in ihr~~ gerade für die prägnante Stilparadoxie der „Romance",

8

* Man denke an Ariadne und Aphrodite in „Hippolytos" an Hypsipyle in „Herakles", an Dionysos in den „Bakchantinnen" etc.

** ~~Ganz ähnlich ist das Unmaßvolle~~ ** Dies hat wenn auch nicht in Bezug auf Euripides Schaffen klar gesehen, als er über die Schiffe an Jacobi schrieb: Orest selbst ist der Bedrängtheiten im Ganzen; ohne Furien kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, so scheint es ihm Demut zu sein, er ist seinen Zustand eine zu lange und in gleichförmige Qual ohne Gegenstand (22/I 1802)

xx Phaidra, Traum ~~ein Leben~~ das Leben ein Traum, Angelo, der Orestes Faustus ~~etc~~, Gold etc. Selbstverständlich gibt es auch hier Zwischenformen: eine blind wütende, aus transcendenten Abgründen aufsteigende Leidenschaft muss nicht Wahnsinn werden, und der reine Rausch der Bewusstheit kann nicht unmittelbar auf die Leidenschaft folgen, kann ein Bewusstwerden sein. z. B. der Wunderthätigen Hagar.

am klarsten sieht hier: der Widersatz und die Einheit der irdisch Irrationellen und der transcendent Notwendigen, das Distanzproblem der Vereinigung von Gottesnähe und Lebensnähe. Denn die unvermittelte Berührung zwischen Gottheit und Mensch, das direkte Eingreifen der transcendenten Mächte ins Leben kann sich psychologisch (menschlich-causal gesprochen) nur als ~~das~~ das Abtrennende äußern, als ~~die~~ tiefste Spaltung des menschlichen Sehens, als Zerreißen seiner Grenzen, als Wahnsinn. Andererseits ist aber dieser Wahnsinn anderer und mehr als ~~ein~~ sein psychologische Erscheinungsform, gerade weil diese Erscheinungsform in sich nichts Sinnvolles oder über sich selbst hinaus ~~zu~~ auf einen höheren Sinn Hinweisendes enthält: ~~sie~~ der Wahnsinn, ~~die~~ samt der Verblendung die er bringt, und der ~~die~~ Verbrechen in die er die Menschen führt, ~~all~~ dies ist blos Vernichtung; und die Auflösung, das Aufdecken des Sinnes, ~~die Rehabilitation der Irrenhaften~~, die Erlösung vom Bedrängnis ~~des Bedrängten wird von dem~~, das Ende, die Krönung wird von den gleichen transcendenten Mächten gebracht wie der Wahnsinn selbst. Durch den deus ex machina wird der transcendente Sinn des immanent Irrationellen gestaltet, und wenn diese Lösungen bei Euripides nicht immer ganz reine so sind, so liegt es ~~nicht~~ nicht an einem Mangel des Stilprinzips, sondern vielmehr daran, dass ~~der~~ Dichter es oft rein ästhetisch, nur dekorativ und theatralisch anwendet*, weil er ~~ihm~~ ~~durchaus glaubte, an~~ ~~gilt~~ ~~der~~ ~~wahre Glauben~~ daran ~~das~~, wodurch sein Stilprinzip richtig begründet wird und verteidigt werden könnte, ~~kann, nicht mehr hat~~* nicht mehr wirklich glaubt*. Wenn aber ~~die~~ die pathologische Leidenschaft nicht alle Dämone zerreißt, nicht ganz ~~zum~~ Wahnsinn wird, sondern blos den Menschen gegen seinen Willen und seine Einsicht ~~den~~ deren, dem verhassten Ziele entgegen schleppt, ~~verbleibt~~ wenn in dem Helden ein Punkt seiner Seele sein eigen bleibt, so ist die eigentliche Spaltung des Sehens eingetreten. Dann entsteht eine ~~die~~ ebenso paradoxe ~~wie~~ Lösung wie die frühere war, die von Besessenheit und Bewusstheit der Menschen. Der Held steht unter seiner Leidenschaft, denn er erliegt ihr, sie zwingt ihm Gefühle und Taten auf die seinem Wesen fremd und verhasst sind, er steht aber zugleich über ihr, denn er durchschaut sie, er sieht dass sie ihm fremd und feindlich ist xx Auch hier ist die ~~Macht~~ Leidenschaft eine Vernichtung und der Sinn ihres Wütens ist auch hier transcendent, nur ~~ist~~ liegt hier der ~~die~~ Schauplatz der letzten Entscheidung nicht so augenfällig außerhalb der Seele des Helden; Auch hier kann er nur durch Gnade gerettet werden, ~~sein~~, ~~der~~ den Kräften gegen die er kämpft kann er ~~es~~ sie ~~nicht~~ gemachten sein, er würde ihnen erliegen (ein Vorgleich der in der Tragödie gar nicht erörtert), aber die rettende Gnade ist hier nicht ~~so~~ so ausschließlich wie früher die gratia irresistibilis, ~~sondern~~ eher eine ~~mehr~~ gratia cooperans. Diese Bewusstheit, die ganz allgemein gesprochen ~~es~~ nur soviel bedeutet dass der Mensch (intellektuell) die Leidenschaft die ihn beherrscht durchschaut, bringt eine eigentümliche Dichtheit und Zerrissenheit in die Figuren dieser Gestalten. Man könnte sagen: ~~nicht~~ diese Menschen sind nicht mehr die Träger ihrer ~~dieser~~ Leidenschaften, sondern ihre Seele ist blos der Schauplatz für ihr Tun, der ganze Mensch wird von seiner Leidenschaft getragen, er ist nur Schauspieler in einem Stück, dessen Text ihm von fremden und feindlichen Mächten vorgeschrieben wird. Es ist ein Sich-überschlagen der Leidenschaft: die größte Bewusstheit wird ~~blos~~ kalt-grübelnd, (deshalb zerreißend) sich selbst, schauspielerisch. Die Helden die ihre Leidenschaft erleiden und in ihr nur gezwungen agieren, fangen an einen gewissen Punkt an sie und sich selbst als ein Schauspiel zu ~~Text~~ betrachten, ihr Betragen wird bewusst,

* Man vergleiche blos die Rolle der Schattenkönigen in „Schattenkönigen" mit der in „Helena": Man vergleiche aber auch die „Andacht zum Kreuze" mit dem „Wundermärchen" um die stilistische Überlegenheit Calderons zu sehen, die ihm aus der bewusst angewendeten Transcendenz erhält; durch deren Fehlen, der Schluss des wunderbaren Shakespeare Werkes, brüchig, wirklich und sinnlos wird: ein Tragödie mit sutem Ende.

höfisch, zeremoniell, die Lebensheitsgesetze der Bühne streng einhaltend; sie sehen ihr Schicksal wie eine Rolle an und ihre Pflicht besteht darin sie folgerichtig und in Schönheit zu Ende zu führen. Jede ganz wilde, durch keines irdisches Hemmnis gebändigte Leidenschaft muss sie umschaffen; nur wird dieses Umschlagen, wo es unbewusst, nicht aus den Lebensprinzipien des Werkes heraus entstanden ist nur Willkür und Raserei (Marlowe, Klinger) während hier hohe Schönheit und eine tiefe Schicksalsbezogenheit daraus entsteht*

Diese Zerrissenheit und Dualität der inneren wie äusseren Welt der „Romance" bestimmt ihre ~~auch anderen Typen~~ ~~gestalten~~ ~~nicht~~ nicht nur die Psychologie der von dieser Leidenschaft besessenen Helden sondern auch die der anderen Typen gestalten dieser Form: die des Weisen, des Märtyrers und der mulier salvatrix. Dass der Weise eine Zwittergestalt der „Romance" sein muss, folgt schon aus der oben skizzierten Auffassung der Leidenschaft. Machorek sagt einmal in seiner Polemik gegen die Tragödie, dass ~~eine so~~ das Erscheinen des Weisen auf der Bühne die Tragödie unmöglich machen würde, „dass die Gegenwart des Weisen das Schicksal lähmt" dass er deshalb „vielleicht kein einziges Drama giebt, in dem ein wahrer Weiser auftritt; und wo ein solcher auftritt, macht das Ereignis vor ihm Halt, als es Blut und Thränen giebt"** Diese Sätze sind wahr solange man vom Standpunkt des Lebens oder der Philosophie gegen die Tragödie streitet und ihre ganz eigenartige, von eigenen Gesetzen beherrschte Welt nicht ~~an~~ kennt oder nicht anerkennen will. Der Typus des Weisen kann in der Tragödie nicht leben, denn ~~dort~~ in ihr hat die Leidenschaft der Helden die höchste Weisheit (dort mögliche und notwendige ~~der Welt der Tragödie~~), der Held wenn er in der Leidenschaft ist ist die Weisheit, seine Leidenschaft ist sie. Gegensatzpaare wie Glück und Unglück, wie Optimismus und Pessimismus sind wie Illusion und Wirklichkeit für die Welt der Tragödie ganz sinnlos, und auch die Erlösung ~~an~~ ist in ihr nur das Ende eines stets ~~fortgesetzten~~ in sich vollendeten, inneren Processes. Diese Einheit von Weisheit und Leidenschaft, deren Grund die Einheit von Schicksal und Leidenschaft ist, hat die „Romance" nicht, die Dualität dieser Prinzipien polarisiert sich in ihr ~~in~~ in den ~~beiden~~ Typen des Weisen und des Besessenen. ~~Es handelt sich hier um die Kraft der Besonnenheit und um die Fruchtbarkeit der Resignation~~ Die Elemente der Seele des Weisen sind dieselben wie die des Besessenen, nur ihre Kräfteverhältnisse, die Struktur der Seele ist ~~verschieden, ~~ im Weisen eine ~~andere als die seine~~ andere geworden. Der Weise durchschaut die Fragwürdigkeit der Welt und die Sinnlosigkeit aller Leidenschaften, die der Held als Gegebenes annimmt und denen er erliegt ~~und vernichtet auf den Fluch; er unterwirft sich allem, was gegen nicht ankämpft~~, er durchschaut aber zugleich die Schwäche und die Relativität dieses seines Lebens und diese letzte Resignation auf alles, auf Glück, Leben und Wissen wird in ihm zur Kraft und Macht: es ist kein Punkt in seinem Wesen, der vom Schicksal ~~angetastet~~ beherrscht werden könnte, denn alles was von dem Schicksal angefallen wird und nicht zu verteidigen ist, gibt er ihm Preis, und der reine, innerste Punkt des seines Wesens, der beim besessenen Helden die Leidenschaft schauspielerisch und innerlich distanzgemacht hat, erblüht dadurch zur überlegenen Selbstständigkeit, zur Selbstartigkeit. Prospero sagt:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

10

* Wieder sind die Dramen Calderons die höchsten Beispiele für diesen Stilstreit; neben ihnen seien noch Shakespeare-Fletchers Two noble Kinsmen (bis auf den willkürlichen und stillosen Schluss ein schönes „Romance"-Gegenstück zu Romeo und Julia) und Jahnhofs Gewalt erwähnt

** Weisheit und Schicksal. Jena 1902. S. 22 passim

~~Weisheit ist~~ ~~Weise sein ist~~ Weisheit ist da wenn Sein und Werden im Gleichgewicht sind, wenn das Wissen um die Welt der Struktur der Welt adaequat ist. In dieser Welt, ~~wo~~ wenn das Schein und Wesen, Immanenz und Transzendenz ~~sich~~ sie wechselseitig, ~~die~~ (deren Stilprinzip konstitutiv ~~es~~ es erfordert), ~~ist~~ kann die Weisheit nur ein Wissen von dem Verschwimmen der Grenzen, von der Gleichartigkeit des Verschiedenen und dem Zerfallen des ~~gleichartig~~ Gleichartigen, von ~~dem~~ dem Wechselspiel blossen Scheinens ~~Erlegen~~ Wahrheit des Lebens und des Todes, von der allemeinen Realität der Transzendenten Welt; ein Wissen ~~um~~ von der Traumartigkeit des Lebens und vom Leben der Träume, ~~ein Wissen~~ von der Abenteuerlichkeit der Weltlaufs und seines Sinnes in dieser Abenteuerlichkeit. Darum ist diese Weisheit keine Überwindung des Schicksals, wie Maeterlinck in seiner antitragischen Polemik meint; diese Weisheit und der tragische Schicksal sind ~~nicht~~ mit einander Gegensätze, ~~das~~ das aber in ein dialektisches Verhältnis ~~zueinander kommen können~~ gebracht werden kann, sondern sie sind Kategorien verschiedener Stilsysteme. Das Wesen dieser Weisheit ist die Einsicht, dass der Schicksal eine blosse Illusion ist, in der Tragödie ist es aber der metaphysische Urgrund der ganzen dargestellten Welt, der eins ~~realisiert~~ realisiert. (Ein Wesen also, ~~der in I für den~~ der das Schicksal nur für Illusion hält, wäre in der tragischen Welt, wo es unbezweifelbare Wirklichkeit ist, ~~ein~~ ein tretter Narr oder ein ~~ein~~ platter Philister)*. In der Welt der „Romance" hingegen fehlt jeder Grund zu einem solchen Glauben an das Schicksal; hier ist alles, was dem Menschen wie Schicksal erscheint, nur ein Traum, – wie alle anderen erscheinenden Elemente dieser Welt – ohne echte ~~Wahrheit~~ Wesenheit, ohne Substanz und metaphysische Realität, ein Traum, der seine Wirksamkeit und Wahrlichkeit nur von der in den Menschen gewordenen Kraft der Wünsche und Leidenschaften, der Angst und der Fluchtsehnsucht erhält; das Schicksal kann nur dort ~~ein~~ (wahre Wirklichkeit ~~haben~~ sein, wo die Welt der Erscheinungen und das Sein das sie erlebt) einheitliche und letzte Prinzipien sind, die an und für sich ~~eine~~ Realität haben. ~~Das~~ Die Welt der „Romance" ist aber so aufgebaut ~~sich~~, dass sich in ihr verschiedene, Wirklichkeitsschichten ~~Ebenen~~ Ebenen, mengen und abwechseln, von denen keine ein Recht auf absolute Geltung beanspruchen kann, ~~sodass~~ wohl ~~keiner jetzt aber ausschliesslich herrscht~~. Prospero sagt:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

Und Sigismund der Held von „Das Leben ein Traum":

Gleicht dem Traume
Denn die Hoheit so vollkommen,
Dass man diese, wenn auch ~~diese~~ wahr,
Achtet manchmal für ~~der~~ erlogen,
Und erdichtetes für wahrhaft?
Sind sie nur so schwach gezeichnet,
Dass man fragen muss, ob das

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

11

* Vgl. dazu Göthe: Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da- und dorthin führt, walten und herrschen ... der Verstand darf gar nicht in die Tragödie eintreten, die bei Nebenpersonen nur der Leidenschaft der Hauptfelden (An Schiller 1797 27/IX)

xxx Prospero sieht seine Zauberkünste als Hexenkünste an: ist mehr my nakler pent (Acht 5, Sz. 1) 12
Sehr ähnlich ist die Stimmung Warns im Wirrwarr von Hauptmanns „Und Pippa tanzt" und im anderen Drama „Rautendelein Zorn" wendet sich der Geist der Hexenkünste an die empirisch-naturwissenschaftliche Seite Kunsalas, entfacht seinen Zorn und es gelingt es ihm die Vollendung des Bösen und seiner Werke, die Erhebung über das Was geschehen wird und geschehen, die kreatürlich Natur, ihr Bestehen zu verhindern

LITA FIL. INT.
Lattes Arc.

Wahrheit oder Lüge sei?

Dieses Ineinanderaufgehen von Traum und Wirklichkeit ist ein wesentliches Kennzeichen der Welt Calderons.* In Traum der Jindich ~~Dramas~~ und ~~Dramas~~ des Euripides ist dieses ~~nur~~ bei Calderon (und Shakespeare) schon subjektiv gewordene Schwanken noch objektiv dargestellt: die Gottheiten oder andere ~~gottlich~~ übernatürliche ~~Wesen~~ begabten, lächelten lassen Teile der Wirklichkeit, ganze Menschen, Gefühle oder der ~~und~~ komplexe Menschen, ihre Verhältnisse zueinander ~~in einander andern~~ aus der Wirklichkeit verschwinden um sie mit noch Neuem ausgestatteten anderen zu ersetzen. Und die Menschen stehen ratlos in dieser ewig wechselnden und sich wandelnden ~~f~~ praktischen Welt und werden von trügerischen Lockerscheinungen, erhöhnt durch nichtsnutzende Objekte, geführt, und getäuscht ~~verlieren~~ das Wesentliche ihres Lebens ~~und~~ ~~auch~~ einfach Spielt für Thetens und Menschenspiele. In dieser Welt, ~~in~~ in der Sinn und die Rettung jenseits von allem Erscheinenden, dessen Beschaffenheit, eine führende ~~oder~~ ~~und~~ zum Wahren weisende ~~aus sich heraus~~ nie erkannt werden kann, liegt, kann ~~und~~ die illusionsfremde Weisheit einer Lebensbedeutung erlangen; hier ist der Weise der vollkommene Mensch. Seine Weisheit ist zugleich eine Erkenntnis und eine aktive Stellungnahme zum Leben, eine Ethik. Diese Stellungnahme folgt notwendig aus der Erkenntnis der Scheinhaftigkeit aller Geschehenden: sie ist eine Abkehr vom Handeln, ein Durchschauen der Illusion ~~so~~ ~~sie~~ dass dem Menschen ein wirkliches Handeln gegeben sei ~~fein Einsicht, dass jede Handlung einseitig macht, den Menschen notwendig beschränkt, benachteiligt~~. Diese Weisheit ist ein Kampf gegen das ~~der~~ Kreatürlichen im Menschen; in der Tragödie wird das Kreatürliche vor dem Schicksal zu nichts, hier wird es von der Weisheit verworfen, dort verschwindet es also, während es hier nur vermindert wird.xxx Der Weise handelt nicht, er tritt von dem verworrenen bunten Reichtum des Lebens zurück und diese veränderte Perspective löst für seine Augen ~~alle~~ alles ~~Verwirrung~~ Verworrene auf: was für den Handelnden ein undurchsichtiges ~~Wirken~~ Wirrgewirr der Sinnwollen und Sinnlosen ~~war~~ des Sinnlosen, wird für den Betrachter ein schönes, ~~[illegible]~~ farbiges und wohlgeordnetes Spiel: ~~[illegible]~~ der Schein trennt sich für den Weisen vom Wesen, das Bewegende vom Bewegten, und eine neue Möglichkeit zum Handeln wird ihm eröffnet: die Handlung des Magiers, der nicht ~~[illegible]~~ die Dinge selbst, deren Abhängigkeit und Substanzlosigkeit er durchschaut, bewegt, er will sondern ~~der~~ der auf ihre treibenden Ursachen eine Wirkung ausübt. Diese ~~Annäherung der Weisen~~ Gleichsetzung des Weisen und des Magiers ist nicht nur durch die Weltanschauungen der Zeiten zu denen einzelne „Romancen" entstanden sind ~~bedingt~~ bedingt,xxxx (Anmerkung Seite I), sie folgt vielmehr notwendig aus der Form. In der Welt der Dichtung wird Kausalität und Teleologie zusammenfallen; wenn es in der „Romance" scheinbar verschiedene und heterogene Causalität nebeneinander wirken, so ist es nur darum, weil ihre Teleologie eine transzendente ist, und die Teile die einzelnen Menschen darum nur unbewusst und gegen ihren Willen dem Ganzen dienen. ~~Das also~~ Ein Durchschauen ~~der~~ Erkennen der Zusammenhänge der ~~Teile~~ Einzelheiten, eine wirkliche Erkenntnis, muss also hier schon eine Ahnung des letzten Sinnes, ein Wissen von der Beschaffenheit der ~~Kräfte~~ ~~treibend~~ bewegenden Kräfte sein: eine ~~ein~~ Macht, die in der Dichtung eine Endlichkeit ~~der~~ des wahren Denkens und Seins (wahren) ausdrückt ist. Das Wissen von der Sinnlosigkeit ihrer Geschicke, die die Helden der „Romance" auch manchmal haben, ist deshalb kein wahres Wissen und deshalb machtlos, weil sie sich nur mit

* Ich verweise nur auf die Szene zwischen Linus, Astrea und Aurelian im IIIten Akt der „Frotten Zenobia"; auf die Szenen zwischen Justina und Cyprianus (der wundertätige Magier IIIt Akt), und zwischen Julia und Lucretia (Die Andacht zum Kreuze IIt Akt); das Lustspiel „Über allen Zauberdinge" ist voll von solchen Situationen. etc.

xx Die wechselnden Beispiele sind: Helena, Sohn, Pferdeleib, Spröz wie ein Taurus. Auch der Agiaa der Lapathiles gehört hierher, sowie bemerke ich andere Dramen; ich erwähne „Unosai" und „Lakentale" nur als die hervorragendsten. Auch die „Immerwährende Traum" ist so zerfasert.

Die Bekkherlinnen

12

I

ad S. 12 (Anmerkung) Daß behauptete Wahrheit in Indien immer magisch ist bedarf wohl bei der bekannten theosophischen Orientiertheit der indischen Philosophie keiner ~~Belege~~ Belege; daß die platonistisch-synkretistische Philosophie der Renaissance so dachte ist auch allgemein bekannt; für Pico della Mirandola z. B. ist Philosophie das griechische Synonym für das persische Wort: Magier. Ähnliche Vorstellungen sind ~~dem~~ ~~Shak~~ Shakespeares Zeit auch nicht fremd gewesen, ich verweise nur auf die „magia naturalis" des Bacon

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

13

ihrem Wissen von der Scheinwelt befreit haben, der Wille zum Glück, ihre Sehnsucht nach den ersten Zielen ist geblieben, die Macht der Welt ist für sie nun noch schmerzlicher geworden. Sie wollen leben und handeln; in einer Welt aber, deren Kräfte nicht dazu da sind um den letzten Persönlichkeitswert aus dem Menschen herauszutreiben, wurde jedes Handeln den Menschen ohne aus dieser Einseitigkeit das Wesen hervorzubringen herabziehen, weil es ihn einseitig macht.* Der Weise verzichtet auf Leben und Glück, er ist dadurch aus dieser Einseitigkeit herausgetreten, der erreichte Höhepunkt seines Wesens ist dem letzten Prinzip der Welt gleichgeworden: eine Wirkung auf sie ist also möglich geworden. Das Wirklichwerden dieser Möglichkeit folgt aus der Märchenhaftigkeit dieser Welt. Im Märchen ist die Lösung der Lebenslagen immer an ganz irrationelle aber ganz konkrete Bedingungen gebunden, man muss einen ganz sinnlos scheinenden Unternehmen erraten, ein precises aber ganz sinnloses scheinendes Gebot erfüllen pünktlich oder einen gerade so gestellten Verbot gehorchen; es ist immer ein intellektuelles Beherrschen der Sinnlosen. In der „Romance" ist diese Lösung, die im Märchen eine einfache Tatsache war, vertieft: sie ist der Sichtbarwerden der Bande des Scheins und Wesens verknüpft; das Un-Lösende ist irrationell und sinnlos, denn es ist die Welt des Scheines beschaffen, die Lösung ist scharf und precis, intellektuell in ihrer Form, nicht aus dieser Welt aber nach ihrem Inhalt, denn das Wesen, der Sinn ist rationell, wenn auch nicht nach unserer Ratio gebildet, und der Löser ist ein Mensch, der in sich die Welt des Scheines überwunden hat und mit seinem nicht mehr ganz irdischen Wesen auf die ihm nunmehr verwandte Wesen der Welt einwirkt. Nur der Intellekt der Außenstehenden kann in dieser Welt der immanenten Sinnlosigkeit eine Macht haben, der Wille ist gebrechlich und der, der in der Welt lebt, ist von ihr geblendet; Dante war ein Menschlein seiner Leidenschaft, Prospero ist der Regisseur seines Schicksals.

Muss aber der Sehende ein Schauender werden? Ist der Gegensatz von Blindheit und von Einsicht mit dem von Handeln und Abseitsstehen identisch? Ist die Bewegung vom Trug des Scheins zur Sicherheit des Wesens, die der Weise vollzieht, die einzig mögliche in dieser Welt? – Ganz absolut gesprochen ist diese Frage die berühmte Anfangsfrage der Bhagavadgita: Arjuna steht vor der Tragödie, vor seinem nahezu religiösen grossen Kampf, in dem das Schicksal ihm die nächsten Blutsverwandten und Freunde als Gegner entgegengestellt hat, und er fragt den Krischna der ihm als Wagenlenker begleitet ob er es tun dürfe; ob es nicht Sünde wäre hier zu handeln, ob die wahre Erkenntnis, das Herausstreben aus der Verblendung ihm hier nicht jedes Handeln verbieten würde. Doch Krischna befiehlt ihm in den Kampf zu ziehen. Auch hier hebt die Weisheit die Tragödie auf, doch nicht vermeiden oder umgangen wird hier das tragische Schicksal, sondern gewogen und leicht gefunden, durchleuchtet von den Strahlen der göttlichen Erkenntnis wird es zur bloßen Oberfläche (Hülse) bereichnet. Alle Erscheinungen dieser Welt sind blosser Schein: Leben und Tod, Verwirklichung und Sünde, Töten und Getötetsein

Wer, Tötend, glaubt, dass er töte,
Wer, getötet, zu sterben glaubt,

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

* Im indischen Drama „Raus das Lom" ist der ganz klar aussprechen; hier sind sogar die Gottheiten in der Einseitigkeit ihrer Wesens befangen, ein wahrer Weiser, der auf alles Menschliche verzichtet hat, kann die Prototypen aller Gottheiten in sich vereinen und sich so über die Gottheiten erheben.

Ihr gehen dieser wie jener:

Der tötet nicht, und jener tötet nicht *

Und Arjuna zieht in den Kampf und siegt. ~~Diese Situation ist für uns der~~ Das Wesen dieses ~~neuen~~ unheroischen Handelns ist so wie ~~für~~ der Logik ~~Bhagavad~~ der Weisen, die Einsicht in die Scheinhaftigkeit des Lebens, des Leidens und der Gefahren; beim Weisen bleibt aber diese Wendung fast ausschliesslich intellektuell: die Einsicht war eine Erkenntnis der wahrhaft wirkenden Ursachen und die Resignation galt zwar dem Leben, doch in einem mehr unergründlichen Sinne, dem Leben ~~im Jenseits~~ als Synonym von Glück, von Befangenheit in Illusionen. ~~Hier ist der Bund zwischen der Transzendenz und der Seele des unheroisch Handelnden einfach~~; durch das Wegwerfen des scheinhaften, diesseitigen Lebens erwarb er sich ein anderes, wesentliches aber ebenfalls diesseitiges Leben.** Der göttlich Handelnde Arjuna hat das Leben im engeren Sinne überwunden, seine Gefühle und Taten bewegen sich ganz jenseits des Gegensatzes von Leben und Tod. Er handelt, obwohl er die Scheinhaftigkeit des Materials, in dem er wirkt, ganz klar durchschaut, obwohl er weiss, dass sein Handeln ~~[illegible]~~ wie dem erhabenen Wesen adaequat ~~[illegible]~~ werden kann, ~~[illegible]~~ obwohl er fühlt, dass er nicht durch ~~[illegible]~~ seine Tat aus dem Schein ins Wesenhafte erlöst wird. Eine solche Tat ist wie eine Brücke über die wesenlose und unechte Scheinwelt gewölbt, ihre Anker und ihre Pfeiler wurzeln im Jenseits, im Transzendenten; ~~in Arjuna handelt~~ die Zerrissenheit der gegebenen Welt wird hier am schmerzlichsten sichtbar, zugleich aber mit den feuerlosen Schwaden von allem, das zu dieser Welt gehört, die unerschütterliche Sicherheit jener, die den Zusammenhang mit dem Jenseitigen ~~[illegible]~~ gefunden haben. Hier Arjuna wird handeln, aber seine Handlung ist so beschaffen dass ~~[illegible]~~ weder ~~[illegible]~~ nach ~~oder~~ Schlimmem, ~~[illegible]~~ noch selbst der eigenes Untergang, ~~[illegible]~~ nicht mit dem Wesentlichen ~~[illegible]~~ des Lebens ~~nichts~~ etwas zu tun haben. Und dennoch muss er handeln; ~~das~~ sein Verhältnis zum Transzendenten ist mit dem Akt der Erkenntnis nicht erschöpft, wie beim Weisen, er kann es nur durch ~~[illegible]~~ das Unrechte in eine Tat ~~zu~~ verwirklichen, die also (alles und nichts zugleich) ist, unvermeidlich und dennoch unergründlich: ~~diese Tat~~ sie ist ~~ein Opfer~~ eine ~~symbolische~~ allegorische Handlung, eine religiöse Tat, ein Opfer. ~~In diesem Sinne ist die Situation der Bhagavadgita, die Erzählung, des Werkes das nur als Opfer betrachtet wird", ein Beleg für alle religiösen Dramen: die Entweltlichung des Menschen der dennoch in der Welt wirken muss ist hier vorhanden; nur ist die Bhagavadgita episch~~ Doch die ganze Paradoxie des Opfers kann in der Bhagavadgita nicht ~~offenbar werden~~ zu Tage treten, denn die epische Form erfordert, dass die Tat des Helden siegreich werde, dass der göttliche Wille, der ihn ausrüstet, sich auch in jeder Phase des empirischen, scheinhaften Lebens offenbare; die Paradoxie besteht hier nur darin, dass die mit ganzer Hingebung vollbrachte Tat, dennoch unergründlich bleibt, ~~eine Brücke bloss zum Sinn~~. Das Drama muss aber einen ~~[illegible]~~ wirklichen Kampf gestalten, d.h. die irdischen ~~Mächte~~ Elemente der Scheinwelt müssen auf der Bühne eine ganz reelle, das Menschliche bedrohende ~~[illegible]~~ Macht ~~[illegible]~~ erlangen; sie müssen im Irdischen siegreich werden, damit

* Vers 894. auch Kāṭhaka Upaniṣad II, 19

** Am deutlichsten vielleicht in Lessings „Nathan" zu sehen, doch wegen Shakespeares Prospero, Hauptmanns Wann (Und Pippa tanzt), des Königs Harischandra (im „Kautschuk Zoon") derselben Typus

15

INTA FIL. INT.
Lublino Arc.

die Echtheit der Hingabe ~~nur~~ nur faktgewollten Tat im Helden wahrhaft erprobt wurde. So wird die Tat ~~so~~ wirklich zum Opfer: sie ist unerklärlich und rationlos, und könnte auch nie weder einen menschlichen Zweck genügen hin, noch das göttliche wirklich ausdrücken; doch eben weil ihre Erscheinung sich ~~so~~ in so verwegenem Maße in die Scheinwelt mischt, darum führt sie aus ihr heraus: ihr Warum und ihr Wann sind ~~der Grund und der Grund~~ (dieser Welt, ~~ihre~~ die ~~ihre~~ Wandel ~~und der~~ der Welt ~~aus dem Ewigen kommend~~ ~~zu~~ ~~zum~~ der Frevler und der Alter die Frevler kraft Wesens) des irdischen Karmas, seine Wandel und seine Krone, sein Ursprung aus der Ewigkeit und sein Ende in ihr. ~~Der~~ Wenn ein Mensch ~~im Drama~~ in der „Romance" durch seine Tat mit ~~der~~ der Transzendenz zusammenhängt ~~und~~ und die Scheinwelt der Verwirrungen überwindet so kann seine Tat nur ein Opfer sein; ein Opfer – das Drama kann nur das Wesentlichste gebrauchen – seines Selbsts und Lebens: er wird ein Märtyrer. Erst im Drama, wo er zwischen den irdischen und himmlischen Mächten in einem wahrhaften Kampf kommt, wo ~~wenigstens~~ die irdische Erscheinungsform der göttlichen dem bloßen an Kraft Plus ebenbürtig ist, wird die Paradoxie des Opfers ~~sie~~ wirklich sichtbar: ~~sie~~ ~~es~~ er ist eigentlich etwas Plus vermittelndes, symbolisches, das aber dennoch mit absoluter Hingabe getan werden muss; es ist vergeblich, aber dennoch ist es dies einzige ~~Ge~~ Heil für den Menschen; es ist widermenschlich und führt gerade dadurch zur wahren Menschlichkeit, die frei von allem Kreatürlichen ist. ~~Deshalb~~ Der furchtbare Ernst dieses Opfers, wodurch der Zusammenhang des Menschen mit dem Transzendenten erprobt und zur Tat wird, wodurch er das Vermorsche der irdischen Welt überwindet, kann im Drama nur so gestaltet werden, dass wenn das Objekt der Vertreibung und der Opfers das Leben des Helden ist. Wenn jemand in dieser Welt, der „Romance" ~~wo alles Erscheinende weiterhin Schein ist und kein Weg zur Rettung~~, handeln will, so kann sein Handeln ~~Tat~~ nur (da ~~das~~ sie ~~Handeln aus~~ Befangenheit in der Kreatürlichkeit auf dieser Stufe schon ausgeschlossen ist) nur das Wegwerfen von allem Irdischen sein, das Zur-Tat-werden der Einsicht dass Alles Erscheinende nur weiterhin Schein ist, dass die Rettung nur im Jenseits zu finden ist, dieses Handeln kann nur das Sich-Opfern des Märtyrers sein.

Lessing hat die Möglichkeit, das Schicksal des Märtyrers ~~tragisch~~ dramatisch zu behandeln, bestritten, aber er hat ~~auch~~ auch diesmal Tragödie und Drama einfach gleichgesetzt. ~~Die Unmöglichkeit der~~ Der Märtyrer ~~als Tragische~~ ~~Gestalt~~ ist in der Tragödie nicht zu gestalten weil seine Tat das Leugnen ~~der Kreuzes~~ jeder ~~des Lösens~~ im menschlichen Lösung einer Konflikts bedeutet, eben dadurch wird er aber als einer nur Mat- (wenn auch problematischen) postuliert, wenn auch dieser Postulat die tiefste Problematik dessen enthält) ausschlaggebenden Folgegestalt der „Romance". (jeder Konflikt in dem das Religiöse ~~eine~~ die ~~entscheidende~~ Rolle spielt entbehrt der dichterisch-psychologischen Notwendigkeit, ist willkürlich*; das Religiöse kann als Motiv mit ~~dem~~ anderen ~~Motiven~~ nicht ~~vergleichbar~~ in Wettbewerb oder Zusammenhang gebracht werden ~~werden~~ * weil jedes rein religiöse Motiv absolut höchststehend und darum qualitativ von allen anderen radikal unterschieden ist.** ~~Das Bewegende Der~~ religiöse ~~Helden ist~~ wird keiner

* Vrg. darüber Kierkegaards tiefe Abhandlung „Furcht und Zittern", auf die wir übrigens in anderem Zusammenhange noch zurückkommen werden

** Ich muss hier betonen dass ich nur das rein Religiöse meine, ~~nicht~~ kein ethisches Gefühl mit religiösem Stimmungsgehalt, sondern eines wo es eben auf das Religiöse psychologisch ankommt; die Pflicht Antigones z.B. ist keine rein Religiöse.

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.
16

Damit ist aber dieses Stilproblem, die Gestaltung der Heiligen und der Märtyrer, nicht gelöst. Denn die Wahrheit, die das Wunder des Märtyrers in der Legende erhält, ist eine Zutat von außen: sie ist beglaubigt durch den Glauben der Menschen, durch die Religion aus der sie entsprossen ist, in die Dichtung kommt sie als einfach hinzu zu nehmendes Faktum. Darum sind sowohl Entstehung wie Wirksamkeit des rein Religiösen mit der tragisch-naturalistischen Technik der naturgesetzlichen Verknüpfung und der unausweichlichen Folge nicht darstellbar. Wenn das religiöse Dasein der Helden nicht ein weiteres nicht analysierbares Faktum ist, ~~ich~~ ~~o Folg~~ folgt es aus seiner Conversion, die aber ~~stets~~ immer nur ein Wunder, eine innere Erleuchtung, eine plötzliche Umkehr der Menschen sein kann. Der Held aber der (ein Glauben) (haben) ist handelt stets von nicht irdischen, nicht (nicht mitteilbaren) (eigentlich) und erklärbaren Motiven getrieben; ~~für~~ jeder also der nicht seinen Glauben ~~besitzt~~ teilt oder ihn nicht mit derselben Intensität besitzt und die Technik des Dramas erfordert, dass seine Gegenspieler so beschaffen seien, da ~~hier~~ ~~dann~~ in diesem Fall keine innere Problematik möglich ist] / muss seine Handlungen für unbegründet, abstrus und ~~f~~ widernatürlich halten.** ~~Er~~ Lebt der Helden in einer ~~absolut, qualitativ verschiedenen~~ (Daseinssphäre) (die von den) ~~aller~~ Mitspielenden der Dramas. ~~Leben und Tod sind nicht nur völlig gleichwertig~~ absolut und qualitativ verschieden ist. Ohne einzige Berührung ist das Opfer der Helden, das Martyrium. Der Held lebt in einer Daseinssphäre, die von der der Mitspielenden im Drama absolut und qualitativ verschieden ist: in der Vorhalle der Jenseits; er lebt in der absoluten Sicherheit, ~~dass er ein Bereich der ewigen~~ selig zu werden, ja er bereits zu sein und von der Krönung der Dasein, von der ewigen Seligkeit nur durch die ~~f~~ schmale Wand, die Tod und Leben trennt, geschieden zu sein. So ist er eigentlich vom Moment seiner inneren Erleuchtung für dieses Leben gestorben; ~~Ein~~ ~~f~~ sein erschütterter Tod ist aber nicht, wie der des tragischen Held, Krone, Ziel und Form des Lebens, sondern etwas ebenso vorläufiges und an sich wunderwertiges wie das Leben selbst: die Schwelle zum Jenseits. So kann man, freilich in einem ganz anderen Sinne wie dort, vom Märtyrer genau dasselbe wie vom tragischen Helden sagen, dass er lange vor seinem Tod gestorben ist. Calderons standhafter Prinz sagt:

> Sterben heisst das Sein verlieren,
> Ich verlor's im Schlachtgetöse,
> Ich verlor das Sein, so stirbt sich.

So gibt es zwischen den religiösen Helden ~~Märtyrer~~ und seinen Gegenspielern keine ~~Möglichkeit einer~~ innere Berührung: nur das Opfer der Helden, das Martyrium (und gegebenen Falles als Folge: die Conversion seiner Verfolger). Dadurch ist die wesentliche theatralisch-dramatische Schwerfälligkeit des Märtyrers als Helden besiegelt: er kann nie zum Handeln kommen, kann nur leiden (~~to~~ oder höchstens – wie Polyeucto – durch eine sinnlose Handlung sein Leiden selbst hervorrufen) und dieses Leiden selbst bringt keine Möglichkeit einer Steigerung; das Drama hat ins Weiterlaufen

\+ Cyprianus bei Calderon; Felix ~~in Corn~~ und Pauline in Corneilles Polyeucte

** Selbst Néarque empfindet so Polyeucto gegenüber (Akt II. Sc 6)

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

eine einzige Situation, die Versuchung des Märtyrers, vor einer inneren oder äusseren Entscheidung, wenn wir von der auf der Bühne immer offenbar werdenden ~~Typik~~ Vorbildung der Opfertat durch ihre Folgen, den Bekehrungen, absehen. ~~Diese Schwierigkeit ist aber bei der Spiegelung einer innerlichen~~ treffen: ~~der Intuition der der rein religiöse Erlebnis sich jeder Mittel~~

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

Und die Königin Saibya, die Gattin des weisen Hulders Harischandra (im Kochemisvanas Drama „Hanischas Zorn"):

Nach Gründen handelt nicht der Gatt des Rechts,
Und Wahrheit ist wie Weinen ein den Wald,
Denn Tann ins Dunkeln alle Weisheit gleicht.

Die Macht des Weisen ist die Macht der Demuth und der ~~Resi~~ Resignation; ~~a~~ sie ist ~~die~~ eine Abkehr vom Handelnwollen, ein Durchschauen der Illusion des Handelnkönnens, ~~und~~ eine Hinwendung in die ~~der Beschränktheit selbst~~ notwendige Beschränktheit des Wesens die im Handeln liegt. In im oben erwähnten indischen Drama werden selbst die Götter als beschränkt bezeichnet, Brahma ist nur der Schaffende, Vischnu der Erhalter und ~~Sa~~ Siva der Zerstörer; der vollendete Weise kann ~~ist~~ aber ~~auch der~~ (von allem) Beherrscher (seines Wesens) werden, die Beschränktheit des Stockenbleibens in der Einzelheit des Wesens, ins der Einzelheit überwinden und dadurch. Die Bedingung dann ist aber die höchste Vollendung ~~des~~ ~~eigenen~~, das absolute Freiwerden vom allem Irdischen. Darum wendet sich hier der Gatt der Rindermisse an die empirisch-leidenschaftliche Seite des Bürgers Kantiks, der eben ins Begriff ist diese Synthese zu erlangen, ~~von seinem I~~ er entfacht durch einen unfüllbaren Anlass seines Zorn, und verreitet dadurch dieses Wort.* Der Sinn dieser Weisheit ist nicht eine Überwindung des Schicksals, nicht sein Vermeiden, wie Maeterlinck mit achtungswerter Naivität meint, sondern die Einsicht, dass das Schicksal nur eine Illusion ist; nur ein Traum – wie alles – ohne Materie, ohne Substanz und Realität, der seine Wirklichkeit nur von der in uns pulsierenden ~~Stark~~ Kraft der Wünsche und ~~Fürchte~~ ~~Ängste~~ Leidenschaften, der Angst und der Flüchtigkeit erhält; die Wirklichkeit des Schicksal hängt von dem Glauben an der Realität der Welt und des Subjektes ab. ~~Das Wesen~~ Stilprinzip, die Konstitution der Tragischen Welt ~~ist~~ fordert, dass jeder, der ihre Luft atmet, diesen Glauben habe ~~[illegible]~~; ~~der höchste Stolz der Romance~~, dass ~~er sein~~ er einen unbedingten, ~~adäquaten~~ (und ~~die~~ realen) nun adäquaten Wirklichkeitsgrund hat ist ein konstitutives Element der Tragödie; in ihr wird jeder, dem dieser Glaube fehlt, wie ein trister Narr oder platter Philister wirken. In der Welt der „Romance" fehlt jede Voraussetzung für einen solchen Glauben, man kann durch eigene Schwäche oder gänzliche Fügung einer schicksalähnlichen Macht unterworfen werden, doch für die Annahme der Realität des Schicksals sind aus den Elementen dieser Welt ~~keine Gründe zu finden~~. ~~Dieser Weisheit, die höchste Gleichheit dieser Welt, ist das Weinen der Weisen~~

~~Der Weise ist der Freiwerdende~~

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

19

* Auch Prospero ~~hat~~ ~~sieht~~ seine Leidenschaften als Hindernisse an. Er sagt: Jetzt wirkt mir wohler reaten 'Gaunst mir fury Do I take part (Akt V Sc. 1). ~~Ähnlich~~ Sehr ähnlich ist die Stimmung Wannes im Mensch am Ende der dritten Aufzuges von „Pippa Tanzt"

Baumgarten Simnel
Leo Berdermann
Herbert Friedländer
Edith L. Ziegler
B. Emma Fr. Bler
Beer Rahmann
Kattner (?)
Buber
Reimann
W. L. Sänger
Liebert
Riebert
Cohn
Wirdelband

Die Aesthetik der "Romance"

Versuch einer metaphysischen Grundlegung der Form des untragischen Dramas

I. Das Problem

Die Aesthetik des Dramas steht, je tiefer sie ins Metaphysische hinuntergreift, immer im Banne des unlösbaren Zusammenhanges von Drama und Tragödie. Es scheint als ob einerseits die wichtigsten ~~technischen-Anfo~~ Postulate der Technik des Dramas die Tragödie geradezu als ihre Befreiung aus dem Zustand der abstrakten Forderung, als ihre wahre Realisation bedingen würden, und andererseits als ob es für die Tragödie -- in der Sphaere des Aesthetischen -- nur ~~die~~ eine adaequate Erscheinungsform gebe, die des Dramas.[x] ~~Historische-Gestaltung~~ Geschichte, Technischek und ~~phi~~ Kunstphilosophische ~~Begründung~~ des Dramas scheinen alle auf diese unlösbare Verwachsenheit mit der Tragödie hinzuweisen; so sehr, dass es uns beinahe selbstverständlich scheint alle grossen Werke des nicht lustspielartig gestalteten Dramas einfach dem Begriff "Tragödie" ~~zu~~ unterzuordnen (Calderon). Und auch das rein praktische Geschmacksurteil scheint diese Zusammenstellung zu rechtfertigen: die künstlerische Minderwertigkeit des sogenannten "Schauspiels". Die Opposition gegen diese Alleinherrschaft der Tragödie war ~~also~~ deshalb immer mehr philosophisch als aesthetisch:

---

[x] In meinem Aufsatz ~~über-die~~ "Metaphysik der Tragödie" (Logos II.1.) habe ich eine Ableitung verschiedener technischer Probleme des Dramas z. B. Einheit des Ortes und der Zeit aus dem metaphysischen Wesen der Tragödie versucht.

ein Kampf gegen den Begriff des Tragischen als oberster Kategorie von Leben und Weltanschauung, wohin es ~~von~~ durch seine künstlerische Bedeutung erhoben ward. Schon Platons Einwand gegen das Drama geht im Wesentlichen darauf hinaus, dass der menschlich Hochstehende, der Weise für in der Tragödie nicht darstellbar ist sei, dass diese deshalb die Minderwärtigen zu Helden erhebe.* Eine christliche Philosophie ~~muss vollends~~ kann mit ihren Begriffen der "Gnade" und der "Erlösung" das Tragische durchaus nicht als obersten Begriff dulden; und müsste auch in ihrer Aesthetik ~~trachten~~ darüber hinweg zu kommen trachten. ~~Heute~~ In unseren Tagen sprechen merkwürdigerweise die Dichter am meisten und am lautesten in diesem Sinne; in erster Reihe wohl Maeterlinck, Shaw und Dehmel. Die zerstreute Opposition gegen die Tragödie hat aber noch ~~kein~~ nichts positiv-Begriffliches hervorgebracht: ~~keine~~ weder eine geschichtliche Umgrenzung ~~und~~ noch eine theoretische Bestimmung ihres Dramas; eines untragischen Dramas, das aber bewusst auf dieses Ziel hin, aus dieser Weltanschauung heraus stilisiert ist ~~das also~~ und deshalb keine abgeschwächte (also minderwertige) Tragödie ist, wie das sogenannte Schauspiel. Eine Theorie dieses Dramas versuchen diese Blätter zu skizzieren. Und um das polemisch-negative der Bezeichnung "untragisch" zu vermeiden, werden wir dieses Drama von nun an "Romance" nennen, in dem wir den historischen Namen, den die Dramen dieser Gattung in der Zeit von Shakespeares Ende und Beaumont-Fletchers tragen, auf die ganze Kunstform ausdehnen. Hierbei können wir unmöglich geschichtlich verfahren. Selbst ~~I. Die Welt der "Romance"~~ bei Kunstformen, wo die Dazugehörigkeit der einzelnen Werke pragmatisch ~~fest~~ bestimmt ist, muss ~~diese die neue, die wirkliche, die aesthetische Einheit~~ ihre kunstphilosophische Einheit unabhängig von der Geschichte begrifflich fest-

---

*Staat. Buch X

2. gelegt werden. Umso mehr hier, wo wir erst durch die kunstphilosophische Bestimmung des Wesens der "Romance" überhaupt in die Lage kommen Dramen die in den verschiedensten Zeiten unter den verschiedensten Bezeichnungen entstanden sind in diese ~~zu-bringen~~ Kategorie einzuordnen. Also nur um das konkrete Substrat der nachfolgenden Auseinandersetzungen ~~eine~~ kurz zu bezeichnen zählen wir hier die wichtigsten "Romance"-Dichtungen auf: das indische Drama; der grösste Teil der Dramen des Euripides; Calderon; Shakespeares letzte Periode und die Dramatiker dieser Jahre (vor allem Beaumont-Fletcher); die Märtyrer-Dramen Corneilles und Racines; einzelne moderne Dramen (Faust, Peer Gynt, Hebbels Genoveva, Hauptmanns letzte Dramen etc.).

~~I.-Die-Welt-der-"Romance"~~

Unser Ausgangspunkt kann nur das einzig unmittelbar und unzweifelhaft gegebene sein: das notwendige untragische, "gute" Ende ~~dieser-Dr~~ der "Romance". ~~Da~~ Durch das Ende ist aber jedes ~~zeitliche Kunstwerk~~ Dichtung determiniert: ~~sein-ganzer-Gang-seine~~ ihre ganze Entfaltung und die Atmosphaere dieses Ganges muss so gestaltet sein, dass das Ende eine Krönung ~~des-Ganzes~~, eine wenn auch unbewusst erwartete Erfüllung des Ganzen sei. In der Dichtung kann es keine Überraschung geben, nichts "Neues" im eigentlichen Sinn des Wortes ~~geben~~; selbst die Pointe der Novelle ist blos die Entladung einer sorgsam wachgerufenen und wachgehaltenen Spannung, die Novelle kann ~~tate~~ nur deshalb ~~Schluss~~ eine Überraschung als Abschluss bringen, weil sich in ihr alles ausschliesslich in der Atmosphaere der erwarteten Überraschung abspielt. ~~Die-In-der-"Romance"-muss-also-Jedes~~ Geschehnisse und ~~jede~~ Gestalten der "Romance" müssen also in eine solche Weltordnung eingefügt werden, in der sie ihre höchste Weihe und eigenste Wesenheit gerade durch das Vorbestimmte "gute" Ende erhalten. Wir wissen: dies ist nicht so ~~selbst~~ leicht möglich, wie es vielleicht

scheinen mag. Für die Helden der Tragödien ist ~~ihr~~ das Tragisch-werden ihres äusseren und inneren Geschickes die einzig mögliche wahre Bestätigung ihrer tiefsten und wertvollsten Menschlichkeit: ihres Tragisch-Seins; sie haben ein Recht auf ihre Tragödie, und man würde sie herabsetzen und entwürdigen, wenn man ihnen ihre Tragödie vorenthalten würde. Es ist ein Stilisieren sui generis von Nöten, welches ermöglicht, dass Menschengeschicke ohne der sinnlich stärksten und innerlich wahrsten Anspannung ins Ausserste, die die Tragödie leistet, doch ihr Gewicht und ihre Grösse bewahren. Das Stilproblem der "Romance" ~~ist~~ beginnt also mit dieser Frage: wie mag eine solche (dramatisch-dichterische) Welt beschaffen sein, wo dies möglich ist? Die weiteren: mit welchen Mitteln sie zu Gestalten ist und ob diese Gestaltung möglich und gerechtfertigt ist?

II Die Welt der Romance

~~Das-epische-Gegenstück-dieser-Form-ist-das-Märchen.-Diese-An~~

Es ist kein Zufall, dass diese Form die durch ihr notwendig gegebenes "gutes Ende" bedingt ist, ein episches Gegenstück hat: das Märchen. Im Märchen entsteht durch das tiefe und im letzten Grunde immer ungetrübte Sicherheitsgefühl, das die von der Form
1. suggerierte Gewissheit des guten Ausgangs aller || trüb scheinenden Geschicke anstrahlt, ein neues Land der kindlichen Freude am Leben, ein ~~dekorativ-gewordenes~~ Abbild des goldenen Zeitalters. Der tiefste und unwahrscheinlichste Traum vom Glück ist im Märchen zur handgreiflichen, empirisch-irdischen Wirklichkeit geworden; es lebt hier ein so alles durchglänzendes, zauberhaftes Glück, dass jedes Missgeschick, jede Untat oder Verbrechen von ihm umgewertet, zu ~~einer~~ etwas Vorläufiges, zu einer notwendigen Stufe der letzten verklärten Harmonie herabgesetzt wird. [Dadurch wird aber die heiligste Sehn-

sucht des Menschen entheiligt: sie ist aus einer Sphaere die hoch über Kunst und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit liegt.] ~~Die~~ Phantastik und ~~das~~ Unwahrscheinlichkeit des Märchens bestehen eben in seiner absolut irdischen Art alles zu sehen, in seiner nicht mehr zu überbietenden Lebensnähe; im Märchen ist alles reell und alles ~~ist~~ hat die gleiche feste und solide Realität. ~~Dadurch~~ Das Wunder ist blos eine inhaltlich unvorhergesehene Erfüllung eines ~~selbst-verstä~~ natürlichen (nur ~~in~~wieder inhaltlich absurden) Wunsches; die überirdischen Mächte sind ~~blos~~ auch nur Menschen, wenn auch solche für die die Grenzen der empirischen Handlungsmöglichkeiten des menschlichen Daseins nicht mehr gelten; ~~die Kette~~, das Zusammenfügen der Geschehnisse hat dieselbe unerforschliche Sinnlosigkeit wie das gewöhnliche Leben, nur dass es von Sinnlosigkeit zu Sinnlosigkeit schreitend doch in einer strahlend sinnlosen und selbstverständlichen Erfüllung der tiefst allgemeinen, ~~und empirischen~~ irdischen-menschlichen Sehnsucht, der Sehnsucht nach ~~fü~~ Lebensglück endet. Im Märchen wird alles empirisch und lebenhaft. Es ~~ist~~ gestaltet die rein dekorativ gewordene Metaphysik des goldenen Zeitalters; in ihm wird die heiligste Sehnsucht erfüllt, ~~indem~~ doch findet sie als irdische Wahrheit eine irdische Erfüllung: sie wird entheiligt. Das Märchen ~~ist~~ könnte man so eine secularisierte Mythologie nennen. ~~Ihr~~ Sein Inhalt ist aus dem Heiligsten, aus einer Sphaere, die hoch über Kunst und künstlerische Ausdrucksmöglichkeit liegt, herabgestiegen, ist unheilig, rein weltlich geworden um reine Erfüllung, reine Sehnsucht zu werden; im Märchen wird ~~die~~ das tiefste Lebene~~gestaltung~~ auf die Oberfläche gebracht und wird so, eben weil seine Quellen und sein Wesen die tiefsten sind und seine Gestaltung ganz rein ist, ganz zur Oberfläche. ~~Es ist~~ Das Märchen als vollendete Form ist par excellence antimetaphysisch, untief, rein dekorativ. Es ist eine allegorische Arabeske deren Sinn für immer verloren ~~ist~~,

deren Transparenz dadurch zur Lokalfarbe ~~geworden ist~~ und ~~ihr hinweisen~~ deren über dich selbst Hinausweisen zum phantastisch-grotesken Ornament geworden ist.

Das "gute Ende" als Postulat der Form ~~ist~~ schafft immer eine Märchenatmosphaere: die tiefste Sicherheit in der völligen Sinnlosigkeit des umgebenden Lebens, in dem absoluten Ausgeliefertsein an innere und äussere Mächte, die grösste Nähe zum den Quellen des ~~Lebens~~ Seins, zu den Gottheiten trotz (oder wegen) der gänzlich irdischen Beschaffenheit dieses Lebens sind seine notwendigen Folgen. ~~Durch~~ Die dramatische Form ist aber immer metaphysischer als die epische. Die dramatische Gestaltung des Märchenerlebnisses ~~bringt~~ führt deshalb das Märchen — in einer bewussteren, philosophischeren Weise — in das Metaphysische zurück: aus dem Tatbestand des Lebens wird hier eine neue Kosmologie, aus den Märchenmächten werden Lebensschicksale: das ~~erloschene~~ zur Farbe gewordene~~r Glanz~~ Licht der Transcendenz fängt wieder zu leuchten an. Diese Rückkehr ist durch den einfachsten Unterschied der beiden Formen gesetzt. Im Märchen
4. ist alles || zur Fläche und Oberfläche geworden: seine Gestalten sind keine Menschen, blos dekorative Möglichkeiten zu marionettenhaften Gebärden. Durch die formelle Notwendigkeit des Dramas abgerundete, nicht mehr flächenhafte Menschen zu gestalten, entsteht, beinahe als blos technische Folge, die "Vertiefung"; die räumliche Tiefe, das Schaffen einer dritten Dimension bedingt eine geistige Vertiefung. Das Märchen konnte eine schöne Oberfläche bleiben, weil seine Gestalten in den Geschehnissen nur figurierten, aber sie nicht erlebten; die "Romance" hingegen ~~schafft~~ gestaltet Menschen, muss also — um ihr~~en im~~ Leben möglich zu machen — um sie und in ihnen einen Raum schaffen und ~~und~~ diesen Raum mit Leben erfüllen: sie muss eine Psychologie, eine Kosmologie, eine Ethik etc. haben.

Die Psychologie der Menschen in einer Form der Dichtung ist durch die ~~Geschicke~~ Schicksale, die sie erleben müssen, ~~und~~ d. h. durch die Art der Zusammenfügung ~~dieser~~ der Geschehnisse die sie erleben bedingt. Der Streit von der Priorität der Handlung oder des Characters ist ein müssiger Wortstreit: sie sind absolut coexistent; die Handlung ist die Grenze und die Lebensluft des Characters, und der Character das Heraustreten der blos abstrakt-möglichen Handlung in die konkrete Möglichkeit. Wenn wir also hier die Welt der "Romance" beschreiben, ~~d.-h.~~ und somit die ihr zukommenden Handlungen und Charaktere näher bestimmen wollen, müssen wir von ~~dem~~ vorläufig blos abstrakt-allgemein bestimmbaren ~~Charact~~ Handlung ausgehen, aus ihr die Charactermöglichkeiten konkret bestimmen, um dadurch zu der ~~jetzt~~ dann schon konkretisierten Handlung und zu ihrem Sinn vorzudringen. Das wesentlichste und allgemeinste Kennzeichen der Handlung der "Romance" ist ihre Irrationalität und (wir können es schon hinzufügen: scheinbare) Sinnlosigkeit. Denn die Rationalität, wenn sie ~~eine~~ wirkliche, tiefe und folgerichtige, also eine für das Schaffen einer dichterischen Wirklichkeit brauchbares Prinzip ist, und keine flache Vernünftigkeit des gewöhnlichen Lebens, muss alles bis ins Ausserste, bis zu den letzten Grenzen in den Tod und in die Tragödie treiben. Damit~~s~~ss unser notwendig gegebenes ~~unsre~~ "gutes Ende" keine ~~schale~~ seichte Abschwächung ~~keine~~ des Hindrängens zur Tragödie, kein Herausfallen aus der dichterisch-tragischen Welt in die ~~der~~ Lebensempirie sei also ein wahrhafter Schluss, eine Krönung und keine bestenfalls blos witzige Pointe, ~~muss~~ kann der Weg zu ihm niemals der der Rationalisierung der Geschehnisse sein.* Der ernste

---

*Die grosse Stillosigkeit Shaws besteht eben darin, dass in seinen Dramen tragische Konflikte immer unvermittelte untragische Lösungen finden. Dieses Überschlagen ist zwar manchmal recht witzig gestalten, die tragische orientierten Gestalten werden aber dadurch zu Narren, ihr Konflikt zur Albernheit und die Lösung verliert jede Würde und jedes Gewicht; sie ist nicht mehr als eine Pointe, für deren Erreichen der grosse Aufwand eines ganzen Dramas immer unangemessen erscheinen muss.

Konflikt ~~drängt~~ treibt — wenn er nur der eigenen immanenten Dialektik unterworfen ist, immer der Tragödie entgegen, ~~die-Führung-der-Handlung-muss-also~~, die Handlung muss also ~~um~~ hier noch ein anderes konstituierendes Element enthalten: die Irrationalität, das Märchenhafte, den Zufall und das Wunder. Eine Handlung deren beabsichtigte Wirkung ein tiefes Sicherheitsgefühl in der grössten Spannung ist, ~~die~~ welche durch grosse und drohende Gefahren verursacht wird, ~~ist~~ kann nur märchenhaft, von Überraschung zu Überraschung eilend, die schwersten Konflikte mit dem Machtwort des Wunders oder des Zufalls zerschneidend sein.* ~~Um-das~~ Daraus ist ersichtlich, dass die Handlung hier nicht das absolut Einheitliche und in sich Geschlossene der Tragödienhandlung haben kann: ihre Elemente werden von verschiedenen~~er~~artigen kausalitäten verknüpft und bewegt, und das wirre Gewebe der Geschehnisse, das dadurch entsteht, ist in sich brüchig, zusammenhanglos und sinnlos~~;-es-muss~~ Da aber die zufällig gefällige
5. Lösung zufällig entstandener Konflikte keiner aesthetischen ~~Wirkung hervorbringen~~ Kategorie zukommen kann ~~nur~~ wenn das Ganze ~~nicht~~ nicht blos auf die dekorative Schönheit des krausen Ornaments ~~beruht~~ ausgeht, was ~~im-Drama-aformell-unmöglich-durch~~ jedoch das Wesen der dramatischen Form ~~unmöglich-ge~~ nicht gestaltet, muss die Gesamtheit der Sinnlosigkeiten und Zufälle einen über das Gegebene hinausweisenden ~~transzendentalen~~ Sinn haben. Einen Sinn, der so weit über jedes Einzelgeschehnis tront, dass im Vergleich zu seiner Würde der Unterschied von Zufall und Notwendigkeit, von Lebensempirie und Wunder, von (irdisch) Sinnreich und Sinnlos seine Bedeutung verliert. Die Geschehnisse sind zugleich empirisch-irdisch und metaphysisch-überirdisch, und ~~der-Wechsel~~ die Stimmung des Zuschauers wird eine Spannung von Sicherheit und Bangen sein die durch

---

*Ich verweise hier auf Beaumont-Fletchers "A king and no king" wo der Incest-Konflikt in dieser Weise technisch vorbildlich gestaltet ist.

das Schwanken ~~der-Versteckt~~ zwischen Verborgensein und ~~der~~ Offenbar~~d~~werden~~s~~ des letzten Sinnes ~~hervorgebracht-wird~~ entsteht. Mit einem Wort: die Handlung der dramatischen Tragödie ist immer Sinnvoll und Notwendig (wie immer auch Sinn und Notwendigkeit beschaffen sein mögen) und ihre Lösung ist immer ~~eine~~ immanente. Das principium stilisationis der zufälligen ~~und~~, sinnlosen und inkohaerent erscheinenden Handlung der "Romance" wird hingegen die Transcendenz sein. Die Tragödie[x] ist mithin eine in sich einheitliche, eine symbolische ~~Form~~, die "Romance" eine über sich hinausweisende, eine allegorische Form.

Durch diese vorläufig abstrakt-allgemeine Bestimmung der Handlung kommen wir zu einer weiteren Frage: wie müssen die Menschen der "Romance" beschaffen sein? Wie muss die Struktur ihrer Seele sein, damit eine solche Welt ihr natürliches und notwendiges Lebenselement sei? Damit solche Handlungen wie selbstverständliche Bedingungen ihres Lebens auf sie einwirken oder als spontane Ausserungen ihres Wesen von ihnen ausströmen können? Wenn wir nun die in der Handlung gefundene Inkoherenz und Irrationalität psychologisch ausdrücken wollen, so müssen wir sagen: das ~~Mitte~~ Wesen der Psychologie der "Romance"-Menschen ist die Durchbrechung des Ichs, der Verlust ~~der~~ seiner Einheit. Dies ~~folgt-aus~~ ist eine notwendige Folge der Handlung, ihr psychologisches Aequvivalent: die Schicksalslinie dieser märchenhaften Handlung geht in so scharfen und unvermittelten Kurven, dass ihr Erleben selbst ein fliessendst gestaltetes Zentrum

---

[x] Über meine Auffassung der Tragödie siehe das...
Es scheint mir sehr wahrscheinlich, dass die Komik der dramatischen Komödie aus dem zum .....-Erheben (d. h. dramatisch Stilisieren) des empirischen Ichs entspringt; was Weiningers Definition des Komischen sehr nahe kommt

sprengen müsste. Um also dennoch eine Einheit im Werk zu gewinnen, muss eben diese Unmöglichkeit, das Verschwimmen und das Zerreissen der Grenzen des Ichs zum ~~Mittel~~ Ausgangspunkt und Ziel des Stilisierens werden. Dramatische und epische Formen sind vielleicht durch ihre Conceptionen vom Charakter am schärfsten getrennt. In der Epik wird der vom ~~Menschen~~ Leben gegebene Charakter des Menschen, sein empirisches Ich zur Form (Epos, Roman) oder die Handlung ist solcherart, dass für ihre Zwecke eine symbolische Abbreviatur ~~dieses Charakters~~ des empirischen Ichs genügend und notwendig ist (Novelle, Märchen). Das Drama dagegen ist eine Form der Form: sein Ausgangspunkt und seine Materie, sein Zustilisierendes ist die tiefste und konkreteste Form des Charakters, seine Idee: das intelligible Ich. ~~Die Tragödie gestaltet diese Form der Form, dieses ins Absolute gespannte Postulat wird in ihr zur die Grundlage ihrer Wirklichkeit, die "Romance" steht.~~ Der dramatische Charakter ist die Hyposthase des nur postulativ ~~erlebten~~ gesetzten, nur ekstatisch
6. erlebbaren Wesens ~~des~~ vom menschlichen || Charakter; seine Ver-
Dichtung und sein Wesentlichwerden, sein "wesen"; nicht aber seine Abstraktion wie etwa in der Novelle. Die Tragödie gestaltet dieses Wesen; diese Form der Form, dieses ins Absolute gespannte Postulat ~~wird~~ ist die Grundlage ihrer Wirklichkeit. Die "Romance" steht dem Leben näher, denn in ihr ~~wird~~ werden Wesen und Peripherie voneinander erst im Werk selbst getrennt, und ihr Zusammengehören trotz ihres Widerstreites, ihre Einheit trotz aller Inkohaerenz und Inadaequatheit wird zur selbstständigen Substanz, zum Ausgangspunkt der Weltgestaltung erhoben.

Für das Drama ist die Auffassung und Gestaltung der Leidenschaft entscheidend. Für die Auffassung der Leidenschaft in der Tragödie ist ~~das~~ die Rationalisierung das bezeichnendste Moment: die Leidenschaft erhält in ihr eine kosmische Bedeutung, einen metaphysischen Sinn: sie wird der einzig mögliche Weg zum wahren Leben, zur

Vollendung, zur Selbstheit. ~~Darum~~ So ist die Leidenschaft des tragischen Menschen eine reine Flamme, die sein Leben verbrennt, auf dass seine Seele geläutert und schlackenlos in den klaren Himmel der ~~vollendet~~ erfüllten Selbstheit fliege. Durch die Leidenschaft, in der Leidenschaft kommt der tragische Mensch zu sich, ~~findet~~ aus dem Verwornen in die Einheit, die Leidenschaft bedeutet für ihn eine Steigerung seines Ichs, eine Konzentrierung seines wesentlichen Inhaltes. Die blinde Wut der Leidenschaft hat hier eine tiefe /wenn auch unbewusste/ Weisheit: das Wissen und die Vision des Schicksals. Und ihre Weisheit sieht mit blinden Augen den wahren Weg zur letzten Einheit der Welt, zur Einheit von Mensch und Schicksal; die Leidenschaft ~~ist~~ des tragischen Menschen ist ein Ringen und ein Gericht, und die Frucht, die sie bringt, ist die Vollendung, die Selbstenthüllung in der Erkenntnis der Grenze, das Sich-finden im Schicksal des wesentlich gewordenen Menschen. Die Leidenschaft in der "Romance" — um den Gegensatz ganz kurz zu bezeichnen — ist ohne jede metaphysische Verklärung, sie ist Leidenschaft schlechthin, sie ist ~~tatsächlich~~ in ihrem Wesen und nicht blos scheinbar etwas Dumpfes und Blindes, Wildes und Sinnloses, sie ist eine Überschwemmung, deren trüben Fluten die Menschen zu ertrinken drohen. Sie ist die empirische Leidenschaft des Lebens, deren Sinn, das Sich-Bewähren und Sich-Finden des Menschen, ~~deshalb-nur-ausserhalb-ihres-Reiches,-ihr-fremd-im-strengen-Gegensatz-als-ihr-strenger-ausschliessender-in-ihr-zu-suchen-ist.-Während also-der-tragische-Mensch-mit-dem-Schicksal~~ deshalb nur ausserhalb ihres Reiches zu suchen ist; dieser Sinn ist etwas ~~ihr~~ der Leidenschaft ewig Fremdes, ihr absoluter, ausschliessender Gegensatz. Das Schicksal also, das im Drama immer in der Maske der Leidenschaft erscheint, erhält hier im Verhältnis zum Menschen eine neue Betönung: während der tragische Mensch mit dem Schicksal ringt, kämpft der Mensch der "Romance" gegen das Schicksal; dort will er es, sucht

er es auf, um sich im Ringen mit ihm zu finden, hier stürzt er sich auf ihm und er muss gegen das Fremde und Feindliche kämpfen; dort kommt es ~~von~~ aus dem Innersten der Sinnen, hier von aussen; ~~dort-kommt-der-Held-durch-Schicksal-und-Leidenschaft-zu-sich,-hier indem-er-ihnen-Trost--bietet,~~ dort ist die Steigerung des Ichs, hier seine Spaltung das entsprechende psychologische Moment. In der Tragödie ist die Krönung des Werks, die Weihe die das Schicksal dem Menschen gibt, ~~die~~ eine gerade Fortsetzung des Weges, den die Leidenschaft zeigt; ~~hier~~ in der "Romance" ist das Ende ein Abbruch dieses Weges. Das ~~Selbe~~ Sichbewähren des tragischen Helden,
7. das ~~dort-in-der~~ mit seinem Sich-finden in der Leidenschaft identisch ist, ~~ist~~ kann hier ~~erst~~ blos aus der äussersten Spaltung des Menschen hervorgehen: das ganze Leben wird in einem furchtbaren, mystischen Paradoxon, dessen Sinn sich hinter allen Gefühlen und Geschehnissen verborgen hält und nur durch den heftigsten Kampf gegen alles, was Leidenschaft und Leben auf den Menschen zuströmen lassen (oder durch göttliche Gnade) kann dieser Sinn wieder gefunden werden: die Leidenschaft ~~ist~~ hat hier ~~uns~~ eine empirisch gewöhnliche Wirklichkeit und ist doch zugleich eine blos allegorische Bedeutung; sie ist nur eine Gelegenheit zum Geprüftwerden.

[Dadurch ist entsteht hier eine merkwürdige und paradoxe Mischung der Gottesnähe und der Lebensnähe. Der ~~Weg~~ Lebensweg, die Leidenschaft selbst, hat keinen immanenten inneren Sinn.] In Wirklichkeit ist freilich diese Grenze zwischen der Leidenschaft in der Tragödie und der in der "Romance" oft fliessend, wodurch selbstredend auch die Grenze zwischen den beiden Schicksalsconceptionen fliessend wird. Denn ~~dieser Rationalisierung~~ Rationalisierungsprozess der Leidenschaft in der Tragödie bezieht sich blos auf die Auffassung, nicht aber auf die Gestaltung der Leidenschaft; ~~nur-sie~~ ihr Wesen erhält ~~blos~~ zwar einen metaphysischen Sinn, ihre Er-

scheinungs~~art~~form aber, die Art, wie sie sich im Menschen und in der Einwirkung auf menschliche Verhältnisse äussert, kann und darf niemals rationalisiert werden. Die gleich blinden und gleich wütenden Leidenschaften eines Othello und eines Leartes ~~sind~~ etwa kann man, wenn man nur ihre Ausserungen und deren Gestaltung betrachtet, auf den ersten Blick kaum ~~zu~~ unterscheiden, geschweige denn, sie verschiedenen Kategorien unterordnen. Freilich wer Augen und Ohren für den Gang des Schicksals im Menschen hat wird schon den Unterschied wahrnehmen: ~~wie~~ dass der Rhytmus der Bilder und der Gebärden des Othello immer ~~weite~~ breiter, erdenferner und weltumfassender wird bis der naiv-heroische Held der ersten Szenen in der furchtbaren Wesenhaftigkeit der Geste: "die Sache will's" dasteht, ~~und~~ dass aber ~~die Leidenschaft~~ Leartes von seiner Leidenschaft keine Erweiterung und keine Verdichtung seines Wesens erhält, dass sie ~~ihr~~ vielmehr wie eine sinnlose Krankheit ihn anfällt und er nach ~~seinem~~ ihrem Verschwinden derselbe bleibt, der er vor ihrem Erscheinen war; auch hat diese Leidenschaft keine innere Entwicklung oder Steigerung, sie ist ein genau umgrenzter Abschnitt im Leben eines Menschen, den man /abstrakt gesprochen/ aus ~~ihm~~ diesem Leben wegdenken könnte, sie ~~ist stabil kreist~~ bewegt sich in einem Kreis und ist unfruchtbar. Die Stellungnahme, die der mit ihr geschlagene Mensch zu ihr nimmt, kann nur eine heftige Abwehr oder ein resigniertes ~~Sich hingeben~~ Sich-ins-Unvermeidliche--fügen sein.[x] Dadurch können wir zu dem dichterisch-dramatischen Begriff der Pathologie kommen. Wenn man im Leben solche Prozesse pathologisch nennt, die des inneren immanenten Teleologie des mit ihnen heimgesuchten Organismus entgegenarbeiten und sie gefährden,

---

[x] Ich verweise hier nur noch auf einige Beispiele auf den Herakles und Orestes des Euripides, auf Calderon, auf Durrasas Fluch in "Sakuntala", auf den Markgrafen Ulrich in Hauptmans "Griselda"

so kann man, wenn die von der Form bedingte Teleologie der dramatisch-dichterischen Menschen festgestellt ist, diese Definition auch hier anwenden. Jede Dichtung ver-dichtet ihre Gestalten, wenn auch Zweck und Ziel dieses Stilisierens ~~noch~~ in den verschiedenen Fromen verschiedene sind, jeder psychologische Prozess also, der zu diesem Ziele führt, der die Gestalten wesenhaft und ihrer Seele adaequat macht, ~~muss~~ ist ein normaler ~~genannt-werden~~, ein den Normen entsprechender; pathologisch müssen wir hingegen alles ~~in diesem-Sinne~~ in sich und für sich Sinnlose und Unfruchtbare nennen. /Es leuchtet hier beiläufig bemerkt ohne Weiteres ein, dass der dramatische Naturalismus eigentlich nur pathologische Gestalten hervorbringen kann/ || Die Grenze zwischen der Leidenschaft in der Tragödie und der in der "Romance" ist die Pathologie, denn in ~~dem~~ unserem Sinne des Wortes können wir behaupten: ein pathologische Leidenschaft kann nicht tragisch wirken. Eine Leidenschaft ~~Dieser Begriff-des-Pathologischen-hat-mit-dem-der-Krankhaftigkeit-nichts zu-tun.~~ Dieses Pathologische der Leidenschaften ~~die-das-mit-ihrer Krankhaftigkeit-nichts-zu-tun-hat~~, ist hier die Grenze zwischen Tragödie und "Romance". ~~Die------die-Leidenschaft-in-der-Tragödie könnte-muss-man-normal-nennen,-wenn-aber-nur-darf-das-dies-Wort dort-nur-die-Bedeutung-"den-Normen-entsprechend"-hätte-haben.~~ Am deutlichsten ist dieser Unterschied beim Erscheinen und Verschwinden der Leidenschaft sichtbar: ~~dieer~~ Menschen der "Romance" ~~werden~~ wird von ~~ihren~~ seiner Leidenschaften angefallen und wenn ihr Toben zu Ende ist, fällt sie von ~~ihr~~ ihnenr unvermittelt und ohne inneren Grund ab; sie ist nicht aus dem Wesen des Charakters ~~nicht-ableitbar~~ gewachsen. Darum scheint es mir oberflächlich in dem deus ex machina des Euripides, der für Griechenland der typische Dichter der "Romance" ist, eine blos technisches Hilfsmittel zum gefälligen Zerhauen unlösbarer Konflikte zu sehen. Die auf die

Bühne niedersteigenden Gottheiten des Euripides verkörpern den transcendenten ~~Sinn~~ Grund und Sinn der immanenten grundlosen und sinnlosen Leidenschaften und Geschehnisse;[x] das furchtbare "er war nicht dasselbe" des rasenden Herakles ist wohl die stärkste Gestaltung der plötzlich blind und ~~grausam~~ wahnartig hervorbrechenden Leidenschaft. Die Gestaltung des Euripides betont die absolute Irrationalität der Leidenschaft ganz scharf und mit ~~schärfster~~ stärkster Sinnfälligkeit, denn die Gottheit als Ursache hebt ~~sie~~ die Leidenschaft aus jeder irdischen Causalität heraus, macht sie völlig grundlos, nimmt ihr aber zugleich das Quälende und Niederdrückende ~~was-eine-ebenfalls~~ der absoluten Sinnlosigkeit, die jede im Wesen ~~gestaltete~~ nach denselben Prinzipien aber mit blos irdisch--psychologischen Ausdrucksmitteln gestaltete pathologische Leidenschaft haben muss /Leartes und Angelo bei Shakespeare/[xx] Die moderne Dramatik verwechselt hier ~~dichterische~~ die Pathologie ~~mit~~ der Dichtung mit der ~~Krankheit~~ des Lebens, sie glaubt das Sinnlose begründen zu können, wenn sie ihm psychologische Motive unterschiebt; aber das niederdrückende Gefühl der Sinnlosigkeit kann dadurch nicht aufgehoben werden. ~~Dann~~ Eine solche Begründung muss immer tautologisch bleiben denn dass seelische Prozesse sich in den

---

[x] Man denke an Artemis und Aphrodite in "Hippolytus" an Lyssa in "Herakles", an Dionysus in den "Bakkhantinnen" etc.

[xx] ~~Ganz-ähnlich-ist-die-Umwandl~~ [xx] Dies hat wenn auch nicht in Bezug auf Euripides Schiller ganz klar gesehen, als er über Iphigenie an Goethe schrieb: Orest selbst ist der Bedenklichste im Ganzen; ohne Furien kein Orest, und jetzt, da die Ursache seines Zustandes nicht in die Sinne fällt, da sie blos im Gemüt ist, so ist seine Zustand eine zu lange und zu gleichförmige Qual ohne Gegenstand /22/I 1802/

Formen der Psychologie und Pathologie abspielen ist selbstverständlich, dichterisch kommt es darauf an was sie bedeuten; und diese Motivation widerstreitet ~~hier~~ den Bedingungen der Materie: sie hebt scheinbar die Sinnlosigkeit auf, wo die immanente Sinnlosigkeit scharf betont werden müsste, und ist unfähig einen Übergang zur Transzendenz, zum wahren Sinn und ~~wahren~~ Aufhebungen der Irrationalität ~~vorzudringen~~ zu finden. [Wir sind dadurch zu dem entscheiden Distanzproblem der "Romance" gekommen: zur paradoxen Einheit der Lebensnähe und der Gottesnähe. Im deus ex machina wird der Widerstreit und die Einheit der irdisch Irrationellen und des transzendent Notwendigen zur Form. Es zeigt sich dass eine direkte Berührung mit der Gottheit, ein direktes Eingreifen der transzendenten Mächte ins Leben sich im Menschen nur als Wahnsinn äussern kann, dass das Reich dieser Berührungen] Der deus ex machina ~~betont-gestaltet~~ ist die stilvollste Möglichkeit sowohl die psychologie wie die kosmische metaphysische Seite der Leidenschaft in der "Romance" ~~mit-der-gleichen-Kraft.-Die-Spaltung-des-Ichs,-das-Zerreissen-seiner Grenzen~~ gleich rein zu gestalten; dadurch wird aber ~~in-ihr~~ gerade
9. hier die grosse Stilparadoxie der "Romance" || am klarsten sichtbar: der Widerstreit und die Einheit des irdisch Irrationellen und des transcendent Notwendigen, das Distanzproblem der Vereinigung von Gottesnähe und Lebensnähe. Denn die unvermittelte Berührung zwischen Gottheit und Mensch, das direkte Eingreifen der transcendenten Mächte ins Leben kann sich psychologisch /menschlich-causal gesprochen/ nur als das Absurde äussern, als ~~Sp~~ totale Spaltung des menschlichen Ichs, als Zerreissen seiner Grenzen, als Wahnsinn. Andererseits ist aber dieser Wahnsinn anderes und mehr als ~~ein~~ seine psychologische Erscheinungsform, gerade weil diese Erscheinungsform in sich nichts Sinnvolles oder über sich selbst hinaus auf einem höheren Sinn Hinweisendes enthält: ~~sie~~ der Wahnsinn, ~~die~~

sammt der Verblendung die er bringt ~~die~~ und der Verbrechen in die er die Menschen führt, ~~dies~~ ist blos Versuchung; und die Auflösung, das Aufdecken des Sinnes, ~~die-Belohnung-der-Standhaften~~, die Erlösung ~~der-Bedrängten~~ vom Bedrängniss ~~wird-von-den~~, das Ende, die Krönung wird von den gleichen transcendenten Mächten gebracht wie der Wahnsinn selbst. Durch den deus ex machina wird der transcendente Sinn des immanent Irrationellen gestaltet, und wenn diese Lösungen beim Euripides nicht immer ganz reine so sind, so liegt es ~~wohl~~ nicht an einem Mangel ~~am~~ des Stilprinzips, sondern vielmehr daran, dass der Dichter es oft rein artistisch, nur dekorativ und theatralisch anwendet, weil ~~ihm~~ er ~~den-echten-Glauben-an-all-der wahre-Glauben-das~~ daran, wodurch sein Stilprinzip richtig begründet wird und vertieft werden ~~kann~~ könnte, ~~nicht-mehr-hat~~ könnte nicht mehr wirklich glaubt.[x]

Wenn aber ~~die~~ die pathologische Leidenschaft nicht alle Dämone zerreisst, nicht ganz zum Wahnsinn wird, sondern blos den Menschen gegen seinen Willen und seine Einsicht ~~den~~ ihrem, dem verhassten Ziele entgegen schleppt, ~~verbleibt~~ wenn in dem Helden ein Punkt seiner Seele sein eigen bleibt, so ist die eigentliche Spaltung des Ichs eingetreten. Dann entsteht ~~die~~ eine ebenso paradoxe ~~wie~~

---

[x] Man vergleiche blos die Rolle der Gottheiten in den "Bakkhantinnen" mit der in der "Helena"! Man vergleiche aber auch die "Andacht zum Kreuze" mit dem "Wintermärchen" um die stilistische Überlegenheit Calderons zu sehen, die ~~ihm~~ er aus ~~seiner~~ der bewusst angewendeter Transcendenz erhält; durch deren Fehlen, der Schluss des wundervollen Shakespeare-Wekes brüchig, zufällig und sinnlos wird: ein Tragödie mit gutem Ende.

Mischung wie die ~~Mischung der~~ frühere war, die von Besessenheit und Bewusstheit. Der Held steht unter seiner Leidenschaft, denn er erliegt ihr, sie zwingt ihm Gefühle und Taten auf die seinem Wesen fremd und verhasst sind, er steht aber zugleich über ihr, denn er durchschaut sie, er sieht dass sie ihm fremd und feindlich ist.[x] Auch hier ist die ~~letzt~~ Leidenschaft eine Versuchung und der Sinn ihres Wütens ist auch hier transcendent, nur ~~ist~~ liegt hier ~~die~~ der Schauplatz der letzten Entscheidung nicht so augenfällig ausserhalb der Seele des Helden. Auch hier kann er nur durch Gnade gerettet ~~sein~~ werden, ~~die~~ dem ... den Kräften gegen die er kämpft kann er ~~nicht~~ nie gewachsen sein, er müsste ihnen erliegen (ein Konflikt der in der Tragödie gar nicht existiert), aber die rettende Gnade ist hier nicht so ausschliesslich wie früher Gratia irresistibilis, ~~sondern mehr~~ eher eine gratia cooperans. Diese Bewusstheit, die "ganz allgemein gesprochen nur soviel bedeutet dass der Mensch die Leidenschaft die ihn beherrscht intellektuell durchschaut, bringt eine eigentümliche Dualität und Zerrissenheit in die Handlungen dieser Gestalten. Man könnte sagen: ~~nicht~~ diese Menschen sind nicht mehr träger ~~dieser~~ ihrer Leidenschaften, sondern ihre Seele ist blos der Schauplatz für ihr Toben, der ganze Mensch wird von seinen Leidenschaften getragen, er ist nur Schauspieler in einem Stück, dessen Text ihm von fernen und fremden Mächten vor-

---

[x] Phaidra, ~~Traum ein Leben~~ Das Leben ein Traum, Angelo, der Orestes Goethes ~~etc.~~, Gold etc. Selbstverständlich gibt es auch hier Zwischenformen: eine blind wütende, aus transcendenten Abgründen aufsteigende Leidenschaft muss nicht Wahnsinn werden, und der reine Bucht der Bewusstheit kann ziemlich unmittelbar auf die Leidenschaft folgen, kann ein Bewusstwerden sein. z. B. Der wundertätige Magus.

geschrieben wird. Es ist ein Sich-überschlagen der Leidenschaft: die grösste Besessenheit wird ~~klar~~ kalt-grübelnd, sich selbst distanzierend, schauspielerisch. Die Helden die ihre Leidenschaft erleiden und in ihr nur gezwungen agieren, fangen an einem gewissen Punkt an sie und sich selbst als im Schauspiel zu betrachten,
10. ihr Betragen wird bewusst, || höfisch zeremoniell, die Schönheitsgesetze der Bühne streng einhaltend; sie sehen ihr Schicksal wie eine Rolle an und ihre Pflicht besteht darin sie folgerichtig und in Schönheit zu Ende zu ~~spielen~~ führen. Jede ganz wilde, durch keinen immanenten Sinn gebändigte Leidenschaft muss so umsch[l]agen; nur wird dieses Umschlagen, wo es unbewusst, nicht aus den Stilprinzipien des Werkes heraus entstanden ist zur Willkür und Karrikatur (Marlow, Klinger) während hier hohe Schönheit und eine tiefe Schicksalbewusstheit daraus entsteht.[x]

Diese Zerrissenheit und Dualität der inneren wie äusseren Welt der "Romance" bestimmen ~~die ihre anderen typischen Gestalten, sein~~ nicht nur die Psychologie der von seiner Leidenschaft besessenen Helden sondern auch die der anderen typischen Gestalten dieser Form: die des Weisen, des Märtyrers und der mulier salvatrix. Dass der Weise eine Gipfelgestalt der "Romance" sein muss~~te~~, folgt schon aus der oben skizzierten Auffassung der Leidenschaft. Maeterlinck sagt einmal in seiner Polemik gegen die Tragödie, dass

---

[x] Wieder sind die Dramen Calderons die höchsten Beispiele für dieses Stilisieren; neben ihren seien noch Shakespeares-Fletchers Two noble Kinsmen (bis auf den willkürlichen und stillosen Schluss ein schönes "Romance"-Gegenstück zu Romeo und Julia) und Hebbels Genoveva erwähnt

~~ein-ve~~ das Erscheinen des Weisen auf der Bühne der Tragödie unmöglich machen würde, "dass die Gegenwart des Weisen das Schicksal lähmt" dass es deshalb "vielleicht kein einziges Drama giebt, in dem ein wahrer Weiser auftritt; und wo ein solcher auftritt, macht das Ereignis vor ihm Halt, ehe es Blut und Thränen giebt"[x] Diese Sätze sind wahr solange man vom Standpunkt des Lebens oder der Philosophie gegen die Tragödie streitet und ihre ganz eigenartige, von eigenen Gesetzen beherrschte Welt nicht kennt oder nicht anerkennen will. Der Typus des Weisen kann in der Tragödie nicht leben, denn ~~dort~~ in ihr hat die Leidenschaft des Helden die höchste /~~der Welt-der-Tragödie~~/ dort mögliche und notwendige Weisheit, der Held wenn er in der Leidenschaft ist ist die Weisheit, seine Leidenschaft ist sie. Gegensatzpaare wie Glück und Unglück, wie Optimismus und Pessimismus wie Illusion und Wirklichkeit sind für die Welt der Tragödie ganz sinnlos, und auch die Erlösung ~~in~~ ist in ihr nur das Ende eines sich stets ~~immanenten~~ in sich vollend~~eten~~enden, inneren Processes. Diese Einheit von Weisheit und Leidenschaft, deren Grund die Einheit von Schicksal und Leidenschaft ist, hat die "Romance" nicht, die Dualität dieser Prinzipien polarisiert sich in ihr ~~in zur~~ in den ~~beiden~~ Typen des Weisen und des Besessenen. /~~Es-handelt sich-hier-um-die-Kraft-der-Bewusstheit-und-um-die-Fruchtbarkeit-der Resignation.~~/ Die Elemente der Seele des Weisen sind dieselben wie die des Besessenen, nur ihr Kräfteverhältnis, die Struktur der Seele ist ~~verschieden-andere-als-die-seine~~ im Weisen eine andere geworden. Der Weise durchschaut die Irrationalität der Welt und die Sinnlosigkeit aller Leidenschaften ~~und-verzichtet-auf-das-Glück;-er unterwirft-sich-allem,-wogegen-nicht-anzukäm~~, die der Held als Gegeben annimmt und denen er erliegt, er durchschaut aber zugleich die Schwäche und die Relativität dieses seines Lebens und diese letzte Resignation auf alles, auf Glück, Leben und Wissen wird in

---

[x] Weisheit und Schicksal. Diederichs 1902. S. 22 passim

ihm zur Kraft und zur Macht: es ist kein Punkt in seinem Wesen, d~~ieder~~ vom Schicksal ~~angefallen~~ beherrscht werden könnte, denn alles was vom ~~ihm~~ Schicksal angefallen wird und nicht zu verteidigen ist, gibt er ihm Preis, und der reine, innerste Punkt ~~seines~~ des Wesens, der beim besessenen Helden die Leidenschaft schauspielerisch und innerlich distanziert gemacht hat, erblüht dadurch zur leuchtenden Selbständigkeit, zur Substantialität. [Prospero sagt:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.] ||

11. ~~Weisheit-ist-Weise-sein-ist~~ Weisheit ist da wenn Sein und Denken im Gleichgewicht sind, wenn das Wissen um die Welt der Struktur der Welt adaequat ist. In dieser Welt deren konstitutives Stilprinzip es erfordert, dass Schein und Wesen, Immanenz und Transcendenz nie zusammenstimmen, kann die Weisheit nur ein Wissen von dem Verschwimmen der Grenzen, von dem Gleichartigkeit des Verschiedenen und dem Zerfallen des Gleichartig Scheinenden, von ~~dem-Schein....~~ der blosen Schein~~artigen~~barkeit des Lebens und des Todes, von der alleinigen Realität des Transcendenten sein; ein Wissen ~~um~~ von der Traumartigkeit des Lebens und vom Leben des Traumes, ~~ein-Wie~~ von der Absurdität des Weltlaufs und seines Sinnes in dieser Absurdität. Darum ist diese Weisheit keine Überwindung des Schicksals, wie Maeterlinck in seiner antitragischen Polemik meint; diese Weisheit und das tragische Schicksal sind ~~nicht~~ nicht ein Gegensatzpaar, ~~die~~ das also in ein dialektisches Verhältniss ~~zueinander-kommen-können~~ gebracht werden kann, sondern sie sind Kategorien verschiedener Stilsysteme. Das Wesen dieser Weisheit ist die Einsicht, dass das Schicksal eine blasse Illusion ist, in der Tragödie ist es aber d~~aer~~ metaphysische Urgrund der ganzen dargestellten Welt, das ens realissimum. /Ein Weiser also, ~~der-in-für-den~~der das Schicksal nur

für Illusion hält, wäre in der tragischen Welt, wo es unbezweifelbare Wirklichkeit ist, ein trister Narr oder ein platter Philister/.[x] In der Welt der "Romance" hingegen fehlt jeder Grund zu einem solchen Glauben an das Schicksal; hier ist alles, was dem Menschen wie Schicksal erscheint, nur ein Traum, — wie alle anderen erscheinenden Elemente dieser Welt — ohne echte ~~Kategorie~~ Wesenheit, ohne Substanz und ~~m~~etaphysische Realität, ein Traum, der seine Wirksamkeit und Wirklichkeit nur von der in den Menschen grossgewordenen Kraft der Würde und Leidenschaften, der Angst und der Glückessehnsucht erhält. Das Schicksal kann nur dort ~~eine~~ wahre Wirklichkeit ~~haben~~ sein, wo die Welt der Erscheinungen und das Ich das sie erlebte einheitliche und letzte Prinzipien sind, die an und für sich ~~eine~~ Realität haben. ~~Dass~~ Die Welt der "Romance" ist aber so aufgebaut, dass sich in ihr verschiedenen Wirklichkeitensschichten kreuzen, mengen und abwechseln, von denen keine ein Recht auf absolute Geltung beanspruchen kann, ~~bedarf wohl keiner jetzt eine ausführlichen Erörterung.~~ Prospero sagt:

We are such stuff
As dreams are made on, and our little life
Is rounded with a sleep.

---

[x] Vrgl. darüber Goethe: Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da- und dorthin führt, "walten und herrschen ... der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des ~~Helden~~ Haupthelden /An Schiller 1797 25/IV/

Und Sigismund der Held vom "Das Leben ein Traum":

Gleicht dem Traume
Denn die Hoheit so vollkommen,
Dass man diese, wenn auch ~~diese~~ wahr,
Achtet manchmal für ~~ein~~ erlogen,
Und erdichtete für wirklich?
Sind sie nur so schwach gesondert,
Dass man fragen muss, ob das ||
Was geschah und genossen,
Wahrheit oder Lüge sei?

12.

Dieses Ineinanderaufgehen von Traum und Wirklichkeit ist ein wesentliches Kennzeichen der Welt Calderons.[x] Im ~~indischen-Drama~~ Drama der Indier und ~~beim~~ des Euripides ist dieses ~~am~~ bei Calderon /und Shakespeare/ schon subjektiv gewordene Schwanken noch objektiv dargestellt: die Gottheiten oder andere ~~göttlich~~ übernatürlich ~~begabten~~ begabten Mächte lassen Teile der Wirklichkeit, ganze Menschen oder Gefühleskomplexe ~~eines~~ der Menschen, ~~in dem anderen~~ ihre Verhältnisse zu einander aus der Wirklichkeit verschwinden um sie mit nach Laune ausgewählten anderen zu ersetzen und die Menschen stehen ratlos in dieser ewig wechselnden und sich wandelnden proteischen Welt und werden von trügerischen Leidenschaften entzündet durch nichtseiende Objekte, geführt und setzen das Wesentliche ihres

---

[x] Ich verweise nur auf die Scene zwischen Livius, Asträa und Aurelian im IIIten Akt der "Grossen Zenobia"; Auf die Scenen zwischen Justina und Cyprianus /Der wundertätige Magus III Akt/, und zwischen Julia und Eusebio /Die Andacht zum Kreuze II Akt/; Das Lustspiel "Über allen Zauber Liebe" ist voll von solchen Situationen. etc.

Lebens für Phantome und Hirngespinste aufs Spiel.[x] In dieser Welt, in der der Sinn und die Rettung jenseits von allem Erscheinenden, dessen irreführende oder zum Wahren weisende Beschaffenheit, aus sich heraus nie erkannt werden kann, liegt, kann die illusionsfremde Weisheit einer Lebensbedeutung erlangen; hier ist der Weise der vollkommene Mensch. Seine Weisheit ist zugleich eine Erkenntnis und eine aktive Stellungnahme zum Leben, eine Ethik. Diese Stellungnahme folgt notwendig aus der Erkenntnis der Scheinhaftigkeit aller Geschehenden; sie ist eine Abkehr vom Handeln, ein Durchschauen der Illusion ~~als ob~~ dass dem Menschen ein wirkliches Handeln gegeben sei [ein Einsicht, dass jede Handlung einseitig macht, den Menschen notwendig beschränkt, herabsetzt]. Diese Weisheit ist ein Kampf gegen ~~vom~~ das Kreatürliche im Menschen; in der Tragödie wird das Kreatürliche vor dem Schicksal zu nichte, hier wird es ~~vom~~ von der Weisenheit verworfen, dort verschwindet es also, während es hier nur verneint wird.[xx] Der Weise handelt nicht, er tritt vor dem verwirrend buntem Reichtum des Lebens zurück und diese veränderte Perspektive löst für seine Augen ~~die das~~ alles Verwirrungorrene auf: was für den Handelnden eine unlösbare Wirrniss des Sinnvollen und

---

[x] Die wichtigsten Beispiele sind: Helena, Ion, Herakles, Iphigenia in Tauris, Die Bakkhantinnen. Auch der Ajax des Sophokles gehört hierher, sowie beinahe alle indischen Dramen; ich erwähne "И..." und "Sakuntala" nur als die bezeichnendsten. Auch der "Sommernachtstraum" ist so gestaltet

[xx] Prospero sieht seine Leidenschaften als Hindernisse an:

Yet with my nobler part 'gainst my fury

do I take part /Akt V Sz. 1/ Sehr ähnlich ist die Stimmung Wanns im IIIten Akt von Hauptmanns "Und Pippa tanzt" und im indischen Drama "Kausikas Zorn" wendet sich der Gott der Hindernisse an die empirisch-leidenschaftliche Seite Kausakas, entfacht seinen Zorn und so gelingt es ihm die Vollendung des Büssens und seines Werkes, die Erhebung über die kreatürliche Natur, ihr Beherrschen zu verhindern

des Sinnlosen war, wird für den Betrachter ein schönes, farbiges und wohlgeordnetes Spiel. Für den Weisen trennt sich der Schein vom Wesen, das Bewegende vom Bewegten, und eine neue Möglichkeit zum Handeln wird ihm eröffnet: die Handlung des Magiers, der nicht die Dinge selbst, deren Abhängigkeit und Substanzlosigkeit er durchschaut, beweg~~t~~en will, sondern der auf ihre treibenden Ursachen eine Wirkung ausübt. Diese ~~Annäharung-des-Weisen~~ Gleichsetzung des Weisen und des Magiers ist nicht nur durch die Weltanschauungen der Zeiten in denen einzelne "Romancen" entstanden sind bedingt,[x] /Anmerkung Seite I/ sie folgt vielmehr notwendig aus der Form. In der Welt der Dichtung müssen Causalität und Teleologie zusammenfallen; wenn ~~es~~ in der "Romance" scheinbar verschiedene und heterogene Causalitäten nebeneinander wirken, so ist es nur darum weil ihre Teleologie eine transcendente ist, und die Teile die einzelnen Menschen darum nur unbewusst und gegen ihren Willen dem Ganzen dienen. ~~Dass-also~~ Ein wirkliches Durchschauen der Substanz der ~~Teile~~ Einzelheiten, eine wirkliche Erkenntniss, muss also hier schon eine Ahnung des letzten Sinnes, ein Wissen von der Beschaffenheit der ~~treibend~~ bewegenden Kräfte sein: eine Macht, da in der Dichtung eine Dualität ~~von~~ des wahren Denkens und wahren

---

3. I. ad S. 12 /Anmerkung/ [x] Dass die höchste Weisheit in Indien immer magisch ist bedarf wohl bei der bekannten theosophischen Orientiertheit der indischen Philosophie keiner Belege; dass die platonistisch-synkretistische Philosophie der Renaissance so dachte ist auch allgemein bekannt; für Pico della Mirandola z. B. ist Philosoph das griechische Synonym für das persische Wort: Magier. Ähnliche Verstellungen sind ~~dem~~ Shakespeares Zeit auch nicht fremd gewesen, ich verweise nur auf die "magia naturalis" des Bacon

Seins undenkbar ist. Das Wissen von der Sinnlosigkeit ihrer Geschicke, die die Helden der "Romance" auch manchmal haben, ist deshalb kein wahres Wesen und deshalb machtlos, weil sie sich nur
14 mit || ihrem Wissen von der Scheinwelt befreit haben, ihr Wille zum Glück, ihre Sehnsucht nach den eigenen Zielen ist geblieben, die Macht der Irrationalität der Welt ist für sie nur noch schmerzvoller geworden. Sie wollen leben und handeln; in einer Welt aber, deren Kräfte nicht dazu da sind um den letzten Persönlichkeitswert aus dem Menschen herauszutreiben, muss jedes Handeln den Menschen herabsetzen, weil es ihn einseitig macht ohne mit dieser Einseitigkeit das Wesen hervorzubringen.[x] Der Weise verzichtet auf Leben und Glück, er ist dadurch aus dieser Einseitigkeit herausgetreten, der erreichte Höhepunkt seines Wesens ist dem letzten Prinzip der Welt gleichgeworden: eine Wirkung auf sie ist also möglich geworden. Das Wirklichwerden dieser Möglichkeit folgt aus der märchenhaften Struktur dieser Welt. Im Märchen ist die Lösung der Lebenslagen immer an ganz irrationelle aber ganz konkrete Bedingungen ~~geknüpft~~ gebunden, man muss einen ~~scheinb~~ ganz Sinnlos scheinenden Zusammenhang erraten, ein praecises aber ganz sinnlos ~~wirkendes~~ scheinendes Gebot pünktlich erfüllen oder einen geradeso gestellten Verbote genugtun; es ist immer eine intellektuelles Beherrschen des Sinnlosen. In der "Romance" ist diese Lösung, die im Märchen eine einfache Tatsache war, vertieft: sie ist das Sichtbarwerden des Bandes das Schein und Wesen verknüpft; das Zu-Lösende ist irrationell und sinnlos,

---

[x] Im indischen Drama "Kausikas Zorn" ist das ganz klar ausgesprochen; hier sind sogar die Gottheiten in der Einseitigkeit ihre Wesens befangen, ein wahrer Weiser, der auf alles Menschliche verzichtet hat, kann die Prinzipien aller Gottheiten in sich vereinen und sich so über die Gottheiten erheben.

denn so ist die Welt des Scheines beschaffen, die Lösung ist scharf und praecis, ~~im-Inhalt~~ in ihrer Form intellektuell, nach ihrem Inhalt aber nicht aus dieser Welt, denn das Wesen, der Sinn ist rationell, wenn auch nicht nach unserer Ratio gebildet, und der Löser ist ein Mensch, der in sich die Welt des Scheins überwunden hat und mit seinem nicht mehr ganz irdischem Wesen auf das ihm nunmehr verwandte Wesen der Welt einwirkt. Nur den Intellekt der Aussenstehenden kann in dieser Welt der immanenten Sinnlosigkeit eine Macht haben, der Wille ist gerechtet und der, der in der Welt lebt, ist von ihr geblendet; Leartes war ein Marionette seiner Leidenschaft, Prospero ist ~~im~~ der Regisseur seines Schicksals. Muss aber der Sehende ein Schauender werden? Ist der Gegensatz ~~von-Blindheit-und~~ von Blindheit und Einsicht mit dem von Handeln und Abseitsstehen identisch? Ist die Bewegung vom Trug des Scheins zum Sicherheit des Wesens, die der Weise vollzieht, die einzig mögliche in dieser Welt? — Ganz abstrakt gesprochen ist diese Frage die berühmte Anfangsfrage der Bhagavadgîta: Arjuna steht vor der Tragödie vor ~~dem~~ seinem notwendigen grossen Kampf, in dem das Schicksal ihm die nächsten Blutsverwandten und Freunde als Gegner entgegengestellt hat, und er frägt den Krischna der ihn als Wagenleiter begleitet ob er es tun dürfe; ob ~~die-wahre-Erkenntnis~~ es nicht Sünde wäre hier zu handeln, ob die wahre Erkenntnis, das Heraustreten aus der Verblendung ihm hier nicht jedes Handeln verbieten würde. Doch Krischna verneint diese Frage und ~~schickt~~ befiehlt ihm in den Kampf zu ziehen. Auch hier hebt die Weisheit ~~das-tragische~~ die Tragödie auf, doch nicht vermieden oder umgangen wird hier das tragische Schicksal, sondern gewogen und leicht gefunden, durchleuchtet von den Strahlen der göttlichen Erkenntniss ~~und~~ wird es von ihnen als blosse Oberfläche bezeichnet. Alle Erscheinungen dieser Welt sind blosser Schein: Leben und Tod, Verwickelung und Sünde, Töten und

Getötetsein

15.

Wer, tötend, glaubt, dass er töte,
Wer, getötet, zu sterben glaubt,
Irr gehen dieser wie jener:
Der stirbt nicht, und ~~j~~ der tötet nicht[x]

Und Arjuna zieht in den Kampf und siegt. ~~Diese-Situation-ist-für uns-das~~ Das Wesen dieses ~~neuen~~ untragischen Handelns ist so wie ~~im das-Magischen~~ in der Magie des Weisen, die Einsicht in die Scheinhaftigkeit des Lebens, des Leidens und der Gefahren; beim Weisen blieb aber diese Wendung fast ausschliesslich intellektuell: die Einsicht war eine Erkenntnis der wahrhaft wirkenden Ursachen und die Resignation galt zwar dem Leben, doch in einem mehr uneigentlichen Sinne, dem Leben ~~im-Gegensatz~~ als Synonim von Glück, von Befangenheit in Illusionen. ~~Hier-ist-das-Band-zwischen-der-Transcendenz-und der-Seele-der-untragisch-Handelnden-ein-ethisches;~~ durch das Wegwerfen des scheinhaften, disseitigen Lebens errang er sich ein anderes, wesentliches aber ebenfalls diesseitiges Leben.[xx] Der göttlich handelnde Arjuna hat das Leben im eigentlichsten Sinne überwunden, seine Gefühle und Taten bewegen sich ganz jenseits des Gegensatzes von Leben und Tod. Er handelt, obwohl ~~im~~ er die Scheinhaftigkeit des Materials, in dem er wirkt, ganz klar durchschaut, obwohl er weiss, dass sein Handeln nie dem erkannten Wesen adaequat ~~sein~~ werden kann, obwohl er fühlt, dass er nicht durch ~~oder-wegen~~ seine Tat aus dem Schein ins Wesenhafte erlöst wird. Eine solche Tat ist

---

[x] Vers 897. auch Käthaka Upanishad II. 19

[xx] Am deutlichsten vielleicht in Lessings "Nathan" zu sehen, doch zeigen Shakespeares Prospero, Hauptmanns Wann (Und Pippa tanzt), der König Haristschandra (in Kausikas Zorn) denselben Typus

wie eine Brücke über die wesenlose und irrationelle Scheinwelt gewölbt, ihre Enden und ihre Pfeiler wurzeln im Jenseits, im Transcendenten; ~~Ein Arjuna-handelt~~ die Zerrissenheit der gegebenen Welt wird hier am schrofffsten sichtbar, zugleich aber mit den grenzenlosen Schwanken von allem, das zu dieser Welt gehört, die unerschütterliche Sicherheit jener, die den Zusammenhang mit dem Jenseitigem gefunden haben. Ein Arjuna wird handeln, aber seine Handlung ist ~~blos-allegorisch,~~ so beschaffen dass ~~kein~~ weder ~~ihr~~ Gelingen ~~oder~~ noch Scheitern, ~~ja sein~~ noch selbst der eigene Untergang, ~~nicht~~ mit dem Wesentlichen ~~seines~~ des Lebens ~~nichts~~ etwas zu tun haben können. Und dennoch muss er handeln; ~~das~~ sein Verhaltnis zum Transcendenten ist mit dem Akt der Erkenntnis nicht erschöpft, wie beim Weisen, er kann es nur durch ~~ein~~ das Umsetzen in eine Tat verwirklichen, die also zugleich alles und nichts ist, unvermeidlich und dennoch uneigentlich: ~~diese Tat~~ sie ist ~~ein-Opfer~~ eine ~~symbolische~~ allegorische Handlung, eine religiöse Tat, ein Opfer. [In diesem Sinne ist die Situation des Bhagavadgîta, die Entstehung "des Werkes das nur als Opfer betrieben wird", ein Prolog für alle Religiösen Dramen: die Entweltlichung des Menschen der dennoch in der Welt wirken muss ist hier vollzogen; nur ist die Bhagavadgîta episch] Doch die ganze Paradoxie des Opfers kann in der Bhagavadgita nicht ~~offenbar-werden~~ zu Tage treten, denn die epische Form erfordert, dass die Tat des Helden siegreich werde, dass der göttliche Wille, der ihn ausschickt, sich auch in jeder Phase des empirischen, scheinhaften Lebens offenbare; die Paradoxie besteht hier nur darin, dass die mit ganzer Hingebung vollbrachte Tat, dennoch uneigentlich bleibt, ~~eine-Brücke-blos-zum-Sinn~~. Das Drama muss aber einen wirklichen Kampf gestalten, d. h. die irdischen ~~Mächte~~ Elemente der Scheinwelt müssen auf der Bühne eine ganz reale, das Kreatürliche beherrschende ~~Kr~~ Macht ~~haben~~ erlangen;

16 sie müssen im Irdischen siegreich werden, damit || die Echtheit der Hingebung zur gottgewollten Tat im Helden wahrhaft erprobt werde. So wird die Tat ~~zu~~ wirklich zum Opfer: sie ist zwecklos und nutzlos, und könnte auch nie weder einem menschlichen Zweck genüge tun, noch das Göttliche wirklich ausdrücken; doch eben weil ihre Erscheinung sich in so verworrener Weise in die Scheinwelt mischt, darum führt sie aus ihr heraus: ihr Warum und ihr Wozu sind ~~der-Anfang-und-das Ende-dieser-Welt~~ die Grenzen und das Über die Grenzen hinaus Weisende ~~ihre-die-ihre-Wurzel-sind-der-sie-diese-Welt-aus-dem-Ewigen heraus-zu~~ des irdischen Kosmos, seine Wurzel und seine Krone, sein Ursprung aus der Ewigkeit und sein Ende in ihr. [~~Der~~ Wenn ein Mensch ~~im-Drama~~ in der "Romance" durch seine Tat mit ~~da~~ der Transcendenz zusammenhängt und die Scheinwelt der Verwirrungen überwindet so kann seine Tat nur ein Opfer sein; ein Opfer — das Drama kann nur das Wesentlichste gebrauchen — seines Selbsts und Lebens: er wird ein Märtyrer.] Erst im Drama, wo es zwischen den irdischen und himmlischen Mächten zu einem wahrhaften Kampf kommt, wo ~~wenigstens~~ die irdische Erscheinungsform des Göttlichen dem Irdischen an Kraft blos ebenbürtig ist, wird die Paradoxie des Opfers wirklich sichtbar: ~~sie~~ es ist eigentlich etwas blos vermittelndes, symbolisches, das aber dennoch mit absoluter Hingebung getan werden muss; es ist vergeblich, aber dennoch ist es ~~dies~~ einzige Heil für den Menschen; es ist widermenschlich und führt gerade dadurch zur wahren Menschlichkeit, die frei von allem Kreatürlichen ist. ~~Die...~~ Dr furchtbare Ernst dieses Opfers, wodurch der Zusammenhang des Menschen mit dem Transcendenten erprobt und zur Tat wird, wodurch er das Verworrene der irdischen Welt überwindet, kann im Drama nur so gestaltet werden, ~~wenn~~ dass das Objekt der Versuchung und des Opfers das Leben des Helden ist. Wenn jemand in dieser Welt der "Romance", ~~wo-alles-Erscheinende-wesenloser-Schein-ist-und-kein-Weg-zur-Rettung~~

handeln will, so kann sein Handeln ~~.....~~ (da ~~das Handeln aus~~ die Befangenheit in der Leidenschaft auf dieser Stufe schon ausgeschlossen ist) nur das Wegwerfen von allem Irdischen sein, das Zur-Tat-werden der Einsicht dass alles Erscheinende nur wesenloser Schein ist, dass die Rettung nur im Jenseits zu finden ist. Dieses Handeln kann nur das Sich-Opfern des Märtyrers sein.

Lessing hat die Möglichkeit, das Schicksal des Märtyrers ~~tragisch~~ dramatisch zu behandeln, bestritten, aber auch er hat ~~auch~~ diesmal Tragödie und Drama einfach gleichgesetzt. ~~Die Unmöglichkeit des~~ Der Märtyrer ~~als tragische Gestalt~~ ist in der Tragödie nicht zu gestalten weil seine Tat das Leugnen ~~der Immanenz~~ jeder ~~der Lösung~~ immanenten Lösung eines Konfliktes bedeutet, eben dadurch wird er aber als eine zur notwendigen ~~wenn auch problematischen~~ Gipfelgestalt der "Romance" postuliert; wenn auch dieses Postulat die tiefste Problematik dieser Form enthüllt. Jeder Konflikt in dem das Religiöse ~~eine entscheidende~~ da ausschlaggebende Rolle spielt entbehrt der dichterisch-psychologischen Notwendigkeit, ist willkürlich[x]; das Religiöse kann als Motiv mit ~~den~~ anderen ~~Motiven~~ nicht in Widerstreit oder Zusammenhang ~~kommen~~ gebracht werden weil jedes rein religiöse Motiv absolut höchststehend und darum qualitativ von allen anderen radikal unterschieden ist.[xx] ~~Das Bewegende der religiösen Helden ist wird von einer~~

17. Damit ist aber dieses Stilproblem,

---

[x] Vrg. darüber Kierkegaards tiefe Abhandlung "Furcht und Zittern", auf die wir übrigens in anderem Zusammenhange noch zurückkommen werden

[xx] Ich muss hier betonen, dass ich nur das rein Religiöse meine, ~~nicht~~ kein ethisches Gefühl mit religiöser Stimmungsfärbung, sondern eines wo es eben auf das Religiöse psychologisch ankommt; die Pflicht Antigones z. B. ist keine rein Religiöse.

die Gestaltung des Heiligen und des Märtyrers, nicht gelöst. Denn die Wahrheit, die das Wunder des Märchens in der Legende erhält, ist eine Zutat von aussen: sie ist beglaubigt durch den Glauben der Menschen, durch die Religion aus der sie entsprossen ist, in ~~der~~ die Dichtung kommt sie als einfach hinzunehmendes Faktum.] Darum sind sowohl Entstehung wie Wirksamkeit des rein Religiösen mit der tragisch-rationalistischen Technik der notwendigen Verknüpfung und der zwingenden Folge nicht darstellbar. Wenn das religiöse Dasein des Helden nicht ein weiter nicht analysierbares Faktum ist, ~~ist es-Folg~~ folgt es aus seiner Conversion, die aber ~~stets~~ immer nur ein Wunder, eine innere Erleuchtung, eine plötzliche Umkehr des Menschen sein kann.[x] Der Held aber der schon im Glauben ist handelt stets von nicht irdischen, mithin eigentlich nicht mitteilbaren und erklärbaren Motiven getrieben; ~~für~~ jeder also der nicht seinen Glauben ~~besitzt~~ teilt oder ihn nicht mit derselben Intensität besitzt (und die Technik des Dramas erfordert, dass seine Gegenspieler so beschaffen seien, da ~~hier-kein~~ in diesem Fall keine innere Problematik möglich ist) muss seine Handlungen für unbegründet, absurd und widermenschlich halten.[xx] So lebt der Helden in einer ~~absolut, qualitativ-verschiedener~~ Daseinsspaere die von der die aller Mitspielenden des Dramas ~~Leben-und-Tod-sind-nicht-nur-völlig-gleichwert~~ absolut und qualitativ verschieden ist. Ihre einzige Berührung ist das Opfer des Helden, das Martyrium. Der Held lebt in einer Daseinsspaere, die von der der Mitspielenden im Drama absolut und qualitativ verschieden ist: in der Vorhalle des Jenseits; er lebt

---

[x] Cyprianus bei Calderon; Felix ~~im-Com~~ und Pauline in Corneilles Polyeucte.

[xx] Selbst Néarque empfindet so Polyeucte gegenüber /Akt II. Sc 6./

in der absoluten Sicherheit ~~dass er im Besitz des ewigen~~ selig zu werden, ja es bereits zu sein und von der Krönung des Daseins, von der ewigen Seligkeit zwar durch die schmale Wand, die Tod und Leben trennt, geschieden zu sein. So ist er eigentlich vom Moment seiner inneren Erleuchtung für dieses Leben gestorben; sein ersehnter Tod ist aber nicht, wie der des tragischen Held, Krone, Grenze und Form des Lebens, sondern etwas ebenso vorläufiges und an sich minderwertiges wie das Leben selbst: die Schwelle zu Jenseits. So kann man, freilich in einem ganz anderen Sinne wie dort, vom Märtyrer geradeso gut wie vom tragischen Helden sagen, dass er lange vor seinem Tod gestorben ist. Calderons Standhafter Prinz sagt:

Sterben heisst das Sein verlieren,
Ich verlor's im Schlachtgetöse,
Ich verlor das Sein, so starb ich.

So gibt es zwischen den ~~Märtyrern~~ religiösen Helden und seinen Gegenspielern keine ~~Möglichkeit einer~~ inneren Berührung: nur das Opfer des Helden, das Martyrium (und gegebenen Falles als Folge: die Conversion seiner Verfolger). Dadurch ist die wesentliche theatralisch-dramatische Schwierigkeit des Märtyreres als Helden bezeichnet: er kann nie zum Handeln kommen, kann nur leiden (oder höchstens — wie Polyeucte — durch eine sinnlose Handlung sein Leiden selbst hervorrufen) und dieses Leiden selbst bringt keine Möglichkeit einer
18. Steigerung; das Drama hat im Wesentlichen || eine einzige Situation, die Versuchung des Märtyreres, von einer inneren oder äusseren Entwicklung kann keine Rede sein wenn wir von der auf der Bühne immer Opernhaft wirkenden ~~Apoth~~ Verklärung der Opfertat durch ihre Folgen, die Bekehrungen, absehen. ~~Diese Schwierigkeit ist aber blos eine die Spiegelung einer innerlicheren tieferen: der Tatsache, dass das rein religiöse Erlebnis sich jeder mittel~~

Variante

Und die Königin Saibya, die Gattin des weisen Dulders Haristschandra /in Kschemisranas Drama "Kausikas Zorn"/:

Nach Gründen handelt nicht der Gott des Rechts,
Und Wahrheit ist wie Weinen in der Wald,
Dem Tanz im Dunkeln alle Weisheit gleicht.

Die Macht des Weisen ist die Macht der Demuth und der ~~Regi~~ Resignation; sie ist ~~die~~ eine Abkehr vom Handelnwollen, ein Durchschauen der Illusion des Handelnkönnens ~~und der-der Beschränkth~~ ~~Selbst~~ eine Einsicht in die notwendiges Beschränkung des Wesens die im Handeln liegt. Im ~~in~~ oben erwähnten indischen Drama werden selbst die Götter als beschränkt bezeichnet, Brahma ist nur der Schaffende, Vischnu der Erhalter und Siva der Zerstörer; der vollendete Weise ~~ist~~ kann aber, die Beschränktheit des Steckenbleibens in der Einseitigkeit des engeren Wesens, in der Einzelheit überwinden und dadurch ~~auch-ihr~~ Beherrscher von allem werden. Die Bedingung dazu ist aber die höchste Vollendung ~~der-eigenen~~, das absolute Freiwerden vom allem Irdischen. Darum wendet sich hier der Gott der Hindernisse an die empirisch-leidenschaftliche Seite des Büssens Kausikas, der eben im Begriff ist diese Synthese zu erlangen, ~~an seinen-Z~~ er entfaltet durch einen zufälligen Anlass seinen Zorn und vereitelt dadurch dieses Werk.[x] [Der Sinn dieser Weisheit ist nicht eine Überwindung des Schicksals, nicht sein Vermeiden, wie Maeterlinck mit antitragischer Polemik meint, sondern die Einsicht, dass

---

[x] Auch Prospero seiht seine Leidenschaften als Hindernisse an. Er sagt: "Jet with my nobler reason 'gainst my fury Do I take part /Akt V Sc 1/. ~~Ganz~~ Sehr ~~ähnl~~ ähnlich ist die Stimmung Wanns im Monolog am Ende des dunklen Anfanges von "Pippa tanzt"

das Schicksal nur eine Illusion ist; nur ein Traum — wie alles — ohne Materie, ohne Substanz und Realität, ein Traum der seine Wirklichkeit nur von der in uns grossgewordenen ~~Macht~~ Kraft der Wünsche und ~~Fürchter-Ängste~~ Leidenschaften, der Angst und der Glückesschnsucht erhält; die Wirklichkeit des Schicksals hängt von dem Glauben an der Realität der Welt und des Subjektes ab. Das ~~Wesen~~ Stilprinzip, die Konstitution der tragischen Welt ~~ist~~ fordert, dass jeder, der ihre Luft atmet, diesen Glauben haben~~-muss,-der-,,,,,,-Held-der-"Romanse"~~ dass ~~er-eine-ihm~~ er einen unbedingten, ~~adaequaten~~ realen und ihm adaequaten Wirklichkeitsgrund hat ist ein konstitutives Element der Tragödie; in ihr wird jeder, dem dieser Glaube fehlt, wie ein trister Narr oder platter Philister wirken. In der Welt der "Romance" fehlt jede Voraussetzung für einen solchen Glauben, man kann durch eigene Schwäche oder göttliche Fügung einer schicksalähnlichen Macht unterworfen werden, doch für die Annahme der Realität des Schicksals sind aus den Elementen dieser Welt keine Gründe zu finden. ~~Diese-Weisheit,-die-höchstmögliche-dieser-Welt, ist-das-Wissen-des-Weisen.]-Der-Weise-ist-der-Freigewordene~~

(Kant „eine veränderliche Tatsache ... noch keine historische Erkenntnis ist, sondern höchstens die Prämisse zu einem zu formulierenden historischen Problem" 178)

leider auf Bruchstücke beschränken – ist der Fortschritt. Wenn Croce diesen als „Übergang vom Guten zum Besseren" definiert, und die Entgegensetzung des Guten und der Schlechten als Dogmatismus abweist, „wobei das Schlechte das im Lichte des Besseren gesehene Gute ist" (133), so erscheint eine dies, in dieser Isolation, als pantagruelisch-dogmatische Metaphysik, die wohl zum Inhalt einer Geschichtsphilosophie, niemals aber Prinzip der geschichtswissenschaft, die als solche immer eine empirische Wissenschaft über Historische Idee und bleiben muss. Noch schroffer tritt der geschichtsphilosophische Charakter dieses Begriffs in seine Problemgeschichte auf: „denn wir wissen wohl, dass solche Schulmeister und Examinatoren Urteilen (Vorurteile vorbeschränkter Epoche) in der Geschichte nicht unlässig sind, wo das, was begrifflich später kommt, trotz des gegenteiligen Anscheins notwendig über dem steht aus dem es hervorgegangen ist" (258) Freilich wäre die Idee auch regulative Idee für die Geschichtswissenschaft zu denken, wenn (in ihrer Bildung unbekannt) die automatisch bedingte Geschichtsbegriff der Historiker, seine Abstinenz von Werturteilen, die Croce sehr fein so definiert, dass „die Geschichte nie Richterin, sondern allzeit Rechtfertigerin" ist (44) und dass sie nur positive Urteile aussprechen hat und jedes negative Urteil als ein Verlassen der Anwaltlichkeit anzusehen ist (45), zum Ausdruck kommen würde. Einer solchen Auffassung widerstreitet jedoch Croces Identification von Philosophie und Geschichte; die nur möglich bei der Rickertschen bekannten Trennung zwischen der Wertbezogenen Wirklichkeitsgestaltung der Historikers und dem absoluten, übergeschichtlichen Wertsystems der Philosophen. Eine solche, immerhin nicht gefasste, Geschichte im Sinne Croces, wenn sie implizit Philosophie sein soll, bedeutet eine Metaphysik hypostasierte geschichtlichen Methode; eine Metaphysik die die göttliche Gottesnähe jeder geschichtlichen Epoche verkündet, ähnlich wie bei Ranke, wo dann auch im Aufeinanderfolge der Zeiten, bis mehr an Hegel angeknüpft, eine immer klarere Gegenwärtigkeit des Absoluten offenbar wird. Hier liegt sich, verhängnisvolle Verirrungen stiftend, die Consequenz der Verwirrung von objektivem und absolutem Geist. Es ist wahr: keiner der grossen Theoretiker oder Metaphysiker der Geschichte hat das Problem der geschichtlichkeit der an sich zeitlosen, absoluten Geistes zum Problem gemacht; die Frage aufgeworfen, wie es überhaupt möglich ist, dass Kunst, Religion und Philosophie überhaupt eine Geschichte haben; und meines wissens hat noch die methodische Differenzierung aufgezeigt, die sich als Folge dieses Problems zwischen Kunst-, Religions- und Philosophiegeschichte und den andern geschichtlichen Disziplinen ergeben (Soviel ist wie ist mein, sehr mangelhaften und oft missverstandener Versuch über Methodologie der Literaturgeschichte, der 1910 angeblich erschienen ist, der einzige in dieser Richtung) doch selbst wenn diese Trennung in der geschichte selbst nicht vollzogen wird und der „Einzelwirklichkeit" der geschichtlichen Welt der absolute und der objektive Geist (in mannigfacher Weise) gleich unterworfen sind, bleibt für die Windelband-Rickertsche Wertbeziehungslehre der Absolute Geist einen metahistorischen Transcendentalen Art, und die Prinzipien der geschichtswissenschaft müssen nicht aus ihr selbst herausgetrieben und dadurch zur Weltanschauung und Metaphysik hinaufgeschraubt werden. Denn die Selbstbesinnung der geschichtlichen Geisten, der mit der geschichte identisch ist, kann nur in einer abzielenden auf diesen Transcendenten angelegten Metaphysik über den geschichtlichen hinausgehen. Wenn dieser Metaphysik auch, wie bei Croce, die konkrete Inhaltlichkeit entragen wird, damit sie nicht der Schicksal der Hegelschen Stile, „von Transcendenz angehäuft" (234) und nur „geschichte a priori", zur „Universalhistorie" im Sinne der Mittelalterlichen „ab origine mundi" und „de duabus civitatibus" etc. werde (238-241), so wird sie dadurch nur blasser und blutloser, ihren dogmatisch-metaphysischen Charakter wird sie dennoch nicht verlieren können. Nur dass der „Inhalt" dieser Metaphysik, denn jede Metaphysik muss sich als „Inhalt" konkretisieren, zur Weltanschauung der Historiker in eine bedenkliche Nähe kommt; und eine der grössten Errungenschaften Rickerts die Befreiung der immanent und selbstbewusst gewordenen Geschichtswissenschaft empirischen vom Historismus als Weltanschauung, die aus der Hypostasierung ihrer methodologischen Bedingungen entsteht, droht wieder verloren zu gehen.

Diese Verwirrung muss in erster Reihe der Inhalt auf Schopfers beschränkt werden, weil Croce in allen Einzelfragen (wie der dem auch hier nachkommende Ethiker) den feinsten Sinn für spezifisch historische Problemstellungen besitzt, und dadurch leicht der Schein entstehen könnte als ob gerade diese Metaphysierung der Methodologie Geschichte (der wahre Aufbau der echtesten und immanentesten Prinzipien der reinen geschichtswissenschaft wäre. Es ist hier leider nicht möglich auch auszugsweise die feinen Analysen Croces über den Unterschied von Chronik und Geschichte, über wahre und pseudogeschichte (philologische, poetische, historische Geschichte, Geschichte der Sitten), über Universalgeschichte, über Gegenwart der Geschichte etc. wiederzugeben. Nur auf einen, meinem Gefühl nach wesentlichen, Punkt seiner Theorie möchte ich noch hinweisen, der mir umso bedeutsamer erscheint, als er bis hier in voller Übereinstimmung mit den anderen, aus entgegengesetzten Voraussetzungen ausgehenden Theoretikern der Geschichte befindet, aber gerade wie diese nur den methodischen Ort eines wichtigen Problems aufzeigt, das Problem selbst aber (nicht) der Lösung näher bringt. Ich meine den sogenannten „Willkür" im Ausgangspunkt der Historikers (als methodischen Sinn). Croce definiert die Geschichte als „Geschichte der Gegenwart", als „lebendige Geschichte" (9) diese Lebendigkeit der Geschichte ist, die ihr dem Gegenstand erschafft und nur das von ihr betroffene kann zum Gegenstand der Geschichte werden; alle anderen „Tatsächlichkeiten" werden erst von der Kraft dieser Lebendigkeit geschichtlich

MTA FIL. INT.
Lukács Arc.

Das gute Ende
Märchen
Dramatisch werden. Tr. und R. Charaktere – Dialog
Handlung und Atmosphäre. Schicksal und Vorsehung. Welt der R.
Der Bösewicht.
Die Frau
Der Weise
Der Narr. – Calderon Compromiss
Das symptomatische Herzen. Paradoxie Gesichtspunktmaschine (als Fehler)
Dialog (Arnaldo S.