

Paul Ernst

Tagebuch eines Dichters

Inhalt

Vorwort (um 1923)
Kunst und altes Spiegelbild (1914)
Die Kunst und der Bürger (1912)
Die literarische Kritik (1913)
Shakespeare und das deutsche Drama (1912)
Dostojewskis Weltanschauung (1913)
Zur Entwicklung des Romans (1913)
Das Theater (1913)
Möglichkeiten einer Kinokunst (1913)
Kunst und Persönlichkeit (1914)
Aussichten des Kunstgewerbes (1913)
Sprache und Dichtung (1916)
Das Geschichtslose (1913)
Idealismus und Realismus in der Kunst (1913)
Der Krieg und die Kunst (1915)
Zu Goethes Novellen und Märchen (1913)
Kunst, Wissenschaft, Adel und Bürgertum (1913)
Dichtung und Nation (1914, vor dem Krieg)
Der Künstler (1916)
Unmittelbare und vermittelte Wirkung der Kunst (1916)
Die Entartung des Weibes und die Kunst (1914)
Bühne, Drama, Volk und Volkstheater (1915)
Die Kunst und das Volk (1913)
Kultur (1912)

Luxus und Luxus (1918)
Die Stellung der Bildung (1918)
Monarchie, Republik und Gottesträgertum (1919)
Der Atheismus und die Politik (1917)
So erben sich Gesetz und Recht (1918)
Veränderungen der Staatstätigkeit (1917)
Volk und Menschheit (1918)
Der Sinn der Revolution (1919)
Der Mietling (1918)
Der Staatsmann (1917)
Geheimer Ausspruch Bismarcks über Goethe (1918)
Organisation (1920)
Der Adel (1920)
Freie Bahn jedem Tüchtigen (1919)
Das Reich Gottes in uns (1919)
Die innere Freiheit (1919)
Der Stolz (1918)
Die Arbeit und der Krieg (1917)
Die Treue (1919)
Machiavellismus (1918)
Der geistliche Tod (1918)
Der Chef (1917)
Russische Möglichkeiten (1918)
Produktivkräfte und menschliche Kräfte (1918)
Der Beruf (1918)
Die Macht der Worte (1918)
Der Schriftsteller (1916)
Bedürfnis und Persönlichkeit (1916)
Bestreben und Forderung (1917)

Die Seligkeitslehre (1919)
Die Macht und die Freiheit (1918)
Der neue Gott (1919)
Revolution (1919)
Die Macht (1917)
Gottes Tempel (1917)
Das Böse (1918)
Die Gerechtigkeit (1912)
Die Religion des Philisters (1912)
Der Wert der Worte (1918)
Auri sacra fames (1916)
Vornehme Armut (1914)
Der Mut (1915)
Der sittliche Mut (1917)
Nachwort des Herausgebers

Vorwort

(um 1923)

Ein Dichter ist, wie jeder Künstler, ein Mensch, welcher ein völliges Weltbild in sich trägt, das er durch seine Werke irgendwie darstellt. In vernünftigen und sittlichen Zeiten stimmt das Weltbild der großen Masse mit dem seinigen überein, in unvernünftigen und unsittlichen Zeiten lebt der Dichter mit seinem Weltbild ganz für sich.

Viele Dichter werden dadurch in ihrer Arbeit nicht geändert. Dieses Glück habe ich nicht gehabt. Die Art meiner Begabung brachte es mit sich, daß ich erst spät, mit fast 40 Jahren, das erste Werk fertigstellte, das mir selber bis zu einem gewissen Grad genügte; so konnte ich nicht mehr jenes naive Selbstgenügen erringen, das von der Torheit der Außenwelt gar nichts merkt; ich mußte immer erstaunt mich fragen, woher es denn komme, daß ich so in allem anders fühlte als die anderen Menschen, und lange habe ich in mir selber die Schuld gesucht, bis mir endlich die völlige Läppischkeit unserer Zeit klar wurde.

In die Dichtung darf solche Arbeit der Auseinandersetzung nicht eingehen. Was herauskommt, wenn das doch geschieht, das kann man an Kellers Salander sehen: Keller hat in diesem Roman sein Talent vernichtet. Ich hoffe, daß ich mich in meiner Dichtung freigehalten habe von dieser Zerstörung. Aber die Auseinandersetzung war doch nötig; ich nahm sie in kleinen Aufsätzen vor, die in Zeitungen erschienen.

Ich mußte in ihnen vorsichtig sein, damit die Herausgeber und Schriftleiter nicht merkten, was ich eigentlich sagte, sonst hätten sie die Aufsätze nicht gedruckt, und so steht denn das Wesentliche in diesen kleinen Arbeiten zwischen

den Zeilen. Inzwischen ist nun die Revolution und der Beginn des allgemeinen Zusammenbruchs gekommen; ich sammle die Aufsätze in einen Band, und vielleicht ist nun heute ganz klar und unmißverständlich, was zwischen den Zeilen steht, die damals in den bürgerlichsten Blättern von der Welt abgedruckt wurden.

Sonnenhofen b. Königsdorf

Paul Ernst

Kunst und altes Spiegelbild

(1914)

Wenn man unsere Zeit zu betrachten vermöchte von einem Standpunkte, der außerhalb der Zeit läge, so würde man das wirre Bild sich ordnen können, indem man sich klarmachte, daß zwei große Mächte miteinander ringen, ohne selber von ihrem Kampf zu wissen: die Summe alles Absterbenden, Leeren und Nachklingenden und die Summe alles Jungen, Ungeformten und ziellos Wollenden. Alles hat in der Tiefe seinen Zusammenhang, deshalb würde man auf allen Gebieten eine solche Ordnung vornehmen dürfen. Wir leben in dieser Zeit, deshalb wird uns dieser gewaltige Kampf nicht klar, deshalb kommt es uns nicht zum Bewußtsein, daß wir in einer großen geschichtlichen Wende leben, in der sich alles ändert, in einer Wende, wie es die vom Altertum zum Mittelalter, vom Mittelalter zur Neuzeit war.

Gerade durch diesen allgemeinen Kampf sind die einzelnen Gebiete so voneinander geschieden, daß wenigstens ein teilweises Außerhalb-der-Zeit-Stehen möglich ist. Ich möchte es den Vielen raten, welche heute hilflos der Kunst gegenüber sind, indem sie nicht wissen, was gewollt wird und was die einzelnen Leistungen bedeuten. Auch in der Kunst ordnet sich alles, wenn man sich klarmacht, daß zwei Weltalter heute aufeinanderstoßen, die nichts miteinander zu tun haben, trotzdem das eine sich aus dem anderen entwickelt, die sich nicht verstehen können, trotzdem beide Weltalter unter Umständen in demselben Menschen sind. Die Fremdheit ist so groß, daß die einen notwendig die Leistung der anderen überhaupt nicht für Kunst zu halten vermögen. Der gewissenhafte

Beobachter und Kritiker wird heute in vielen Fällen sagen müssen: »Wenn ich die Werke ansehe, so scheinen sie mir gänzlich unsinnig; wenn ich aber die Menschen betrachte, die sie geschaffen, so finde ich ernste, strenge Persönlichkeiten, die ihr ganzes Selbst für ihre Arbeit hingeben; das aber ist ein Zeichen dafür, daß diese Werke etwas künstlerisch Bedeutendes sein müssen; und ich muß zugeben, daß das Künstlergeschlecht, das man heute schätzt, zu seiner Zeit ebenso unsinnig erschien.« So entsteht eine allgemeine Unsicherheit in der Kunstbeurteilung; diese wird naturgemäß von den Betrügern und Narren ausgenutzt, und so wird der Wirrwarr noch größer.

Wenn man sich klargemacht hat, daß zwei Weltalter heute miteinander kämpfen, dann ordnet sich alles. Aber wie? Welches ist denn das neue, welches das vergehende Alter? Wohin rechne ich den Naturalismus, die neue Romantik, den Impressionismus in der Literatur, wohin den Impressionismus in der Malerei, den Kubismus oder Expressionismus? Ach, und die Namen sind so trügerisch; wie oft geben Männer ihrem Kunstwollen einen ganz falschen Namen, weil sie selber nicht wissen, wohin sie gehören: denn das neue Wollen hat ja naturgemäß noch kein Ziel, es ist nur Trieb, und das alte Wollen hat kein Ziel mehr, es ist Betrieb geworden; so können sich die neuen Richtungen als alte, die alten als neue Richtungen verkleiden.

Eine Führung in diesem Wirrwarr bekommt man durch die ältere Kunst. Alles, was die Menschen wollen können, haben sie schon einmal wollen müssen; der Ablauf des Damaligen liegt geschichtlich vor uns, und so können wir das Heutige einordnen. Es ist nicht so, als ob nun die Menschen in der Kunst immer wieder auf dasselbe kämen; die Kunst ist immer wieder neu; aber wir verstehen das Wollen einer heutigen Kunst, indem wir das Wollen einer alten Kunst zu verstehen suchen.

Diese Gedanken wurden veranlaßt durch das Lesen eines eben erschienenen Buches über die Plastik der Ägypter von Hedwig Fechheimer. Das Buch ist sehr gut in seiner Art; es ist selbständig, was mehr ist; und was noch mehr ist, es stellt einen Teil unseres heutigen Kunstwollens dar, des in die Zukunft weisenden Kunstwollens, indem es eine alte, abgeschlossene Kunst darstellt: es ist ein Buch für Künstler und nicht bloß für Museumsbeamte.

Es ist merkwürdig, wie bei den verschiedensten Veranlassungen von dem einen Punkt her alle Äußerungen immer wieder auf den einen Punkt kommen; mein eigenes Arbeiten in einer ganz anderen Kunst geht auf ähnliche Ziele, wie die ägyptische Kunst sich gestellt hatte; und bei dem verstandesmäßigen Erwägen, das ja bei jedem selbständig und nicht aus zweiter Hand schaffenden Künstler notwendig ist, bin ich als Dichter auf Gedanken gekommen, welche fast im wörtlichen Ausdruck mit Sätzen der Verfasserin dieses Buches über Plastik übereinstimmen; es heißt: »Der Entwicklungsgedanke wurde unter dem Druck der Naturwissenschaften in die ägyptische Kunstgeschichte eingeführt und damit diese Kunst zu einer archaischen Vorstufe der griechischen herabgewürdigt. Nichts ist willkürlicher und irreführender als die Methode, ein Kunstwerk zum Vorläufer eines anderen zu stempeln. Kunst stellt eine Summe von Vollendungen dar, die nicht vergleichsweise, sondern aus sich heraus zu begreifen sind. Die Meinung, als habe die bildende Kunst im großen sich in fünftausend Jahren weiterentwickelt, ist ganz und gar trügerisch. Es gibt nicht Entwicklungen oder Stufen des Künstlerischen – nur Formen. Form ist vielfältig. Sie ist notwendig die eine bei Jan van Eyck, und notwendig eine andere bei Michelangelo und Daumier. Form ist nicht willkürlich und wird nicht gelernt, sie ist die Spiegelung des Geistigen, sein endgültiger Ausdruck. Ein Genie ist gerade dadurch Künstler, daß es die Form besitzt. Nicht einmal die äußeren Mittel der Realisierung – das Handwerk – zeigen

eine Entwicklung. Welcher spätere Steinmetz ist kunstfertiger als ein ägyptischer, der den Basalt gänzlich beherrschte und nach seiner Absicht modelte und polierte! Wie beklagen angesehene moderne Künstler den Verfall der Maltechnik. Ein Maler vom Range Renoirs beneidet die Giotto-Schüler um ein Handwerk, das damals Gemeingut der Ateliers war.«

Ach, wie beneidenswert sind doch die bildenden Künstler, wenn eine unbekannte Dame solche Worte sagen kann, die nicht einmal selber Künstlerin ist, sondern nur Kunstgelehrte! Ich, der ich als Dichter solche Ansichten verkündige, finde ein verwundertes Kopfschütteln und als einziges tatsächliches Ergebnis die Ansicht, daß ich ein Mann bin, der sich eine merkwürdige Lehre ausgedacht hat, nach welcher er nun in der achtungswertesten, aber auch langweiligsten Weise von der Welt unentwegt Dramen verfaßt.

Es gibt kaum eine Kunst, welche ein passenderes Beispiel gäbe als die ägyptische für diesen Satz, für die Kunstgesinnung, welche diesem Satz zugrunde liegt: deshalb, weil sie immer strenge Kunst gewesen ist. Das älteste Relief, das die Verfasserin abbildet, von 3200 v. Chr., die ältesten Rundplastiken von 2900 haben schon die höchste künstlerische Vollendung. Später werden die bildnerischen Vorwürfe bereichert, tauchen neue Vorwürfe auf, werden andere Aufgaben gestellt; aber diese ältesten Werke sind in ihrer Art vollkommen. Das Große an der ägyptischen Kunst ist nun, wie die Künstler ihre Persönlichkeit der Kunst unterordnen, wie deshalb bis etwa 600 v. Chr., wo der Einfluß der griechischen Kunst beginnt, immer eine gleich hohe Ebene der Kunst vorhanden ist. Man denkt an die Franzosen, die ja von den heutigen Völkern immer die künstlerisch ehrenhaftesten gewesen sind: nur daß ihnen stets die eigentliche Schöpferkraft mangelte; so bleibt bei den Franzosen die Ebene immer eine mittlere, und wenn man dann etwa an die in Kunstdingen fast immer

gewissenlosen und dilettantisch gerichteten Deutschen denkt, bei denen aber geniale Personen auftauchen, so kommt man leicht zu der Ansicht, das sei eben nun so: in Deutschland gebe es einige Spitzen, die selber nicht ohne ein gewisses Aber sind, und eine Flut des Albernem und Unfähigen, bei den Franzosen aber eine ausgeglichene gute Ebene, ohne die Tiefen des Unsinn, aber auch ohne die Höhen der Schöpferkraft. Selten finden wir ein so glückliches Beispiel wie das ägyptische, das die Unrichtigkeit dieser Ansicht beweist: denn – vor-ausgesetzt, daß man unseren gänzlich törichtem Geniebegriff beibehält – bei den Ägyptern findet man die höchste denkbare Ebene von lauter Genies, und zwar lauter Genies ohne ein Aber.

Es gibt für diese Erscheinung eine Erklärung eben in dem Wollen dieser Kunst. Diese Kunst hatte immer einen außerkünstlerischen Zweck.

Die Kunst ist ein Weib: sie darf nie Selbstzweck sein, sonst entartet sie; sie muß sich immer als Mittel betrachten; sie darf nicht herrschen, sondern sie muß dienen. Die ägyptische Kunst fand in der Religion eine vorzügliche Herrin, welche sie Jahrtausende gehalten hat. Jede Kunst aber, welche das will, was die ägyptische Kunst will, ist religiöse Kunst. Wir haben noch nicht eine neue Religion – Religion ist ja wie Kunst ein Höhepunkt, auf dem es nur selten ein Beharren gibt, von dem meistens ein Verfall ausgeht – und wir haben noch nicht eine neue Kunst; aber überall, wo an neuer Kunst gearbeitet wird, da wird auch an neuer Religion gearbeitet.

Die Neuzeit war ungläubig, ja man kann sagen glaubensfeindlich. Seit Beginn der Renaissance bis heute wird das Christentum aufgelöst und nichts an die Stelle gesetzt; man werfe nicht ein, daß ja die christlichen Kirchen noch bestehen; eine Religion ist tot in dem Augenblick, wo nur noch die mittleren und unteren Schichten des Geistes ihr angehören, nicht mehr die obersten, denn die obersten Schichten sind ja die geschichtsbildenden. Das Ende dieses

Vorganges war die vollständige Herrschaft der Naturwissenschaften und des Entwicklungsgedankens. Eine solche ungläubige Zeit überschätzt die Bedeutung des Einzelnen und treibt so den Einzelnen zu seiner höchsten persönlichen Leistung, unterschätzt die Überlieferung, zwingt dadurch Jeden, von vorn anzufangen, und muß in der Kunst naturgemäß den Ausdruck der Persönlichkeit einerseits und die Darstellung der entgotteten, dadurch aber gerade empfindsam aufgefaßten sogenannten Wirklichkeit oder Natur verlangen. Die Ergebnisse in der Kunst sind das Ästhetentum, der Dilettantismus, die Verlogenheit, der Naturalismus, die Albernheit, die leere Kunstfertigkeit, die Stillosigkeit.

Schon bei den sogenannten Naturvölkern kann man die zwei Ansichten über den Ursprung der Menschheit finden: die einen Völker glauben, daß sie von den Göttern, und die anderen, daß sie von den Tieren abstammen. Mit den entsprechenden Veränderungen wechseln diese beiden Ansichten in der geistigen Geschichte der Menschheit ab: die unfrommen Zeiten glauben an eine Entwicklung aus dem Tier, die frommen glauben an die Gotteskindschaft. Derartige Ansichten sind Übertragungen des Wollens der Menschen in ihre Vorstellungen von ihrer Geschichte.

Heute ist die letzte Folge der ungläubigen Richtung gezogen, und was in den Künsten heute noch nach dieser Richtung geht, das ist leerer Nachklang. Es ist das heute in den Künsten äußerlich Herrschende und dadurch den Menschen allein Bekannte; kein Wunder, daß die Menschen heute von der Kunst nichts wissen wollen.

Das Neue, das sich entwickelt, ist naturgemäß schwerer zu bezeichnen als das Alte, das vergeht. Man kann sagen: es wird nach objektiver, reiner Kunst gesucht, nach der in sich vollendeten Form, nach dem Organischen als Gegensatz zum romantisch und naturalistisch Willkürlichen und Zufälligen, nach dem Festgefügteten; die Persönlichkeit

ordnet sich dem Werk, das Werk dem Zweck unter; es ist die Gefahr der Schematisierung vorhanden.

Aber: die schlimmste Gefahr ist, daß der Zweck noch gar nicht da ist. Wir könnten eine Freskomalerei bekommen, und wir haben keine Wände zu bemalen; ein Drama, und wir haben keine Bühne; eine Baukunst, und wir dürfen uns keine baukünstlerischen Aufgaben stellen. War das immer so in solchen Zeiten? Wir können es nicht wissen; denn wenn es so war, dann ist von dem, was keinen Boden finden und deshalb nicht Gestalt werden konnte, eben nur noch die Nachwirkung erhalten, die wir nicht mehr entziffern können. Aber wie das auch sei: ob dem, der heute arbeitet, Dauerndes gelingt oder ob er nur Lehrer oder gar nur Anreger ist: seine Arbeit ist gut und steht in einer bedeutenden Wirkungsreihe.

Die Kunst und der Bürger

(1912)

Von zwei Klassen von Menschen wird das Wort »Bourgeois« ingrimmig als Schimpfwort gebraucht, von den Arbeitern und von den Künstlern. Beide sehen im »Bourgeois« ihren Feind nicht nur, gegen den sie etwa zu kämpfen hätten, sondern ihren Gegner, dessen bloßes Dasein sie schon verneinen möchten.

Der Klassenkampf zwischen Arbeiter und Bürger ist eine geschichtliche Erscheinung, die, wie alle geschichtlichen Erscheinungen, bestimmt ist, sich in einer höheren Erscheinung aufzulösen; und ich glaube, daß die Zeit nicht fern ist, wo aus den Gegensätzen sich eine neue Einheit entwickelt: könnte nicht auch die Feindschaft zwischen Künstler und Bürger (sie ist gegenseitig, man lasse sich nicht durch die Bildungsredensarten und die Kunstspielerei der bürgerlichen Gesellschaft täuschen) auch nur eine Zeiterscheinung sein? Wenn man sie verstehen könnte, so würde man vieles Merkwürdige im heutigen Kunstleben verstehen.

Die bürgerliche Gesellschaft ist am tiefsten begründet in den germanischen Ländern; schon in Frankreich ist sie mehr Oberflächenerscheinung, Italien ist noch von mittelalterlicher Gesinnung, und Spanien ist kaum ein neuzeitliches Land zu nennen. Hand in Hand mit der bürgerlichen Gesellschaft geht das Übergewicht der Wissenschaft und des wissenschaftlichen Denkens und die Auffassung, daß die Kunst einen mehr oder weniger überflüssigen Zierat und Luxus des Lebens liefere; so daß folgerichtige Denker sogar zu der Ansicht kommen können, daß eine Zeit bevorstehe, wo die Kunst überhaupt

verschwinde, wie, nach ihrer Ansicht, die Religion bereits verschwunden sei. Dort, wo die Gesinnungen der Menschen mittel-alterlicher sind, schätzt man die Religion am höchsten ein, gibt etwa die zweite Stelle der Kunst und den metaphysischen Bemühungen, und erst an die dritte Stelle setzt man die Wissenschaft. Wir sind ja geneigt zu dem Glauben, daß unsere heutigen Ansichten richtiger sind als die Ansichten der früheren Menschen, und daß Entwicklung für uns wenigstens auch immer Fortschritt zu Höherem ist: könnte man nicht die verschiedene Schätzung aus den verschiedenen Lebensbedürfnissen erklären und dann vielleicht die Hoffnung schöpfen, daß auch für die Kunst wieder einmal bessere Tage kommen können?

Wir haben bekanntlich nur unsere Empfindungen, aus diesen bilden wir unsere Vorstellungen, deren Gesamtheit wir die Welt nennen; wir sind gezwungen, uns diese als in sich folgerichtig zusammenhängend vorzustellen.

In unseren nördlichen Ländern nun, wo die Natur karg ist, werden die Menschen veranlaßt, sich besonders mit diesem Zusammenhang begrifflich zu beschäftigen; denn wenn sie begrifflich klar die Ursachen erkennen, so können sie vielleicht durch eine Einwirkung auf diese Ursachen Folgen erzeugen, welche ihnen den Kampf um ihr Dasein erleichtern. In einem Topf mit kochendem Wasser entwickelt sich Dampf; dieser hebt von Zeit zu Zeit den Deckel; ein Mensch beobachtet das, macht sich klar, daß das Wasser in Dampfform einen größeren Raum einnimmt, und baut daraufhin die Dampfmaschine. Unendlich lange Zeiten hindurch haben die Menschen nur empfunden, daß in dem Topf ein Treiben und Heben war; sie haben wohl gewußt, daß das irgendwelche Ursachen haben muß; aber sie haben sich mit ihrer Empfindung und mit ihrer Vorstellung des kochenden Topfes genügen lassen. Einmal auf den Weg geraten, ging die nördliche Menschheit immer weiter, Entdeckungen reihten sich an Entdeckungen, die Natur wurde durch sie ihnen immer ergiebiger, die Bevölkerung

wuchs, Wunsch nach Gewinn und Furcht vor Not drängten nach. Durch die ungeheure Wichtigkeit, welche auf diese Weise das begriffliche Denken für die Menschen gewann, erschien es als die einzig wichtige geistige Betätigung; es griff sofort über den Nutzen hinaus, verband sich mit älteren geistigen Bestrebungen und erzeugte so die heutige Wissenschaft. Nun haben die Menschen heute ganz kindlich den Glauben, das auf diese Weise begrifflich geschaffene Weltbild sei das wirklich richtige, ein auf andere Weise geschaffenes Weltbild könne nur eine belanglose Spielerei der Phantasie bedeuten oder sei das Ergebnis von längst überwundenen Arten des Denkens.

Nun ist aber der erörternde Verstand nicht die einzige Kraft, die Begriffe nicht der einzige Stoff, durch welche wir die Welt schaffen, und das wissenschaftliche Weltbild ist nicht »richtiger« als das künstlerische. Der Künstler – hier kann man alle Künste zusammennehmen, denn in diesem sind sie alle gleich – hat denselben Stoff wie der Wissenschaftler, seine Empfindungen; wie der Wissenschaftler bildet er aus den Empfindungen Vorstellungen; dann aber schlägt er einen anderen Weg ein: er nimmt diese Vorstellungen zu anderen Vorstellungen in sein Inneres, läßt sie hier zu einem großen organischen, das heißt lebendig zusammenhängenden Gebilde zusammenwachsen, nach einer Richtung, oder sagen wir zu einem Zweck, den sein aus irgendeinem Unbekannten und Unerkennbaren aufsteigender Wille verlangt, und stellt nun dieses Gebilde mit seinen Kunstmitteln dar.

Man glaube nicht, daß der Wissenschaftler sein Bild ohne Willen schafft: nur er meint immer, und sei es in der höchsten Vergeistigung, einen nützlichen Zweck; der Künstler hat keinen nützlichen Zweck, deshalb nennt man sein Werk zwecklos oder schiebt ihm einen sittlichen Zweck, einen Zweck der Ergötzung und dergleichen unter. Beides ist falsch: er hat einen Zweck, aber der ist nicht durch den Verstand zu erkennen und ist nicht »nützlich«.

Man hat gefunden, daß Maler die Verhältnisse ihres eigenen Körpers in ihren gemalten Figuren haben; daß ein Bildnis stets Ähnlichkeiten mit dem Bildnismaler hat; man sieht, daß ein Dichter immer nur sein eigenes Ich formt, sein eigenes Schicksal darstellt, mag er auch einen Jago und eine Desdemona schaffen, die Fabel des Sturms oder die Fabel von Romeo und Julia erzählen: nach dieser Richtung geht, was ich den Willen des Künstlers nenne.

Das Kunstwerk muß wirklich gelungen sein, das heißt, es muß organisch sein, dann gibt es ein Weltbild, welches gerade so »richtig« ist wie ein wissenschaftliches Weltbild. Die Gestalten Shakespeares oder Homers haben nie gelebt, und nur die Kunstfertigkeit der Dichter bewirkt, daß man sich denken konnte, solche Menschen vermöchten auf dieser Erde zu wandeln; aber die von diesen Dichtern geschaffenen Bilder sind so in sich einheitlich, daß das Ganze in sich lebt. Daher sind »Verlogenheit« und »Disharmonie« die schwersten Vorwürfe, welche man gegen ein Kunstwerk richten kann, außer ihnen gibt es aber auch keine.

Das wissenschaftliche Weltbild hat die praktischen Interessen für sich – welche Interessen hat für sich das künstlerische Weltbild? Stellen wir uns vor, die menschliche Gesellschaft käme bis zur höchsten Spitze der sogenannten Beherrschung der Natur. Man brauchte nur auf einen Knopf zu drücken, und alles, was man braucht oder sinnlos wünscht, stellt sich ohne weiteres dar zur gefälligen Verwendung. Offenbar würden die Menschen in diesem Schlaraffendasein das Leben bald als eine unerträgliche Last empfinden, und es würde sich bald herausstellen, nachdem nun der Wahn verschwunden wäre, der die Mittel so lange als Zweck setzte (das ist vor allem die Arbeit), daß irgend etwas da sein muß, weshalb oder wozu die Menschen leben, oder wodurch man über das Unerträgliche des Lebens hinwegkommen kann.

Die höchsten Menschen würden die Lösung in der Religion finden, sie würden die Notwendigkeit ihres zufälligen Daseins als in einem höheren Weltzusammenhang begründet fromm fühlen und durch diese Empfindung über die Leiden des Unbefriedigtseins hinweggesetzt werden. Aber nur wenig Menschen sind ausgewählt, dieser Lösung teilhaftig zu werden. Für die anderen würde es die Kunst und die Metaphysik geben: sie würden sich mit ihrem ganzen inneren Menschen in ein anderes Weltbild retten und sich dadurch befreien können. Befreiung: das ist es, was die Kunst den Menschen geben kann.

Der Bürger hat nun offenbar keine Befreiung vom Leben nötig, er hat noch weniger eine Lösung der Frage nötig, wozu und weshalb er lebt. Er erscheint sich als zufriedener Selbstzweck, und die Wissenschaft gilt ihm als die höchste Betätigung der Menschen. So kann er die Kunst immer nur als ein Vergnügen betrachten, und er wird es nie verstehen, wie Menschen die ungeheuerste Anstrengung auf diese Dinge wenden mögen. Aber es gab Zeiten vor der bürgerlichen Gesellschaft, es wird auch Zeiten nach ihr geben; und schon scheinen ja Bedürfnisse nach Religion, Kunst und Metaphysik dunkel und unverstanden sich neu in der Menschheit zu regen.

Die literarische Kritik

(1913)

Die Kritik ist entstanden, damit sich die Menschen in der Fülle der Kunsterscheinungen irgendwie zurechtfinden können, wird also desto wichtiger, je größer diese Fülle ist. Aber je wichtiger sie wird, desto offener erscheint auch ihr äußerst fragwürdiger Charakter, und es scheint gar nicht ausgeschlossen, daß sie von einem gewissen Punkt an nicht nur nicht klärend wirkt, sondern noch mehr verwirrt. Die Kämpfe, welche in diesen Verwirrungen entstehen, werden gewöhnlich mit großer persönlicher Erbitterung geführt, und es scheint doch das Gewöhnliche zu sein, daß Verschiedendenkende sich gegenseitig entweder für Schurken oder für Dummköpfe halten; vielleicht wäre der Versuch nicht ohne Dank, einmal den Gründen der Verwirrung nachzugehen. Ein Geschichtsforscher, der viel Zeit aufwenden könnte, wäre gewiß imstande, Gesetze in diesen Kämpfen zu erkennen, wenn er die kritischen Einwände, welche in einem größeren Zeitenverlauf jedesmal gegen neue Werke gemacht worden sind, sammelte und etwa feststellte: gegen wen und von wem geht der Vorwurf der Willkür, der Kälte, des Schwulstes, der Leere usf. aus. Von der Kunst selber verstehen ja natürlich immer die Künstler am meisten, die darf man aber hier nicht fragen, denn jeder Künstler wird alle Kritiker, welche gegen ihn gestimmt sind, für mindestens überflüssig, und die, welche ihn schätzen, nur deshalb für notwendig halten, weil sie ihm nützen: von seinem Standpunkt aus mit Recht, denn er will ja doch immer unmittelbar auf das Gefühl wirken, weiß, daß selbst behutsames Dazwischenkommen des Verstandes schadet, und kann nicht ahnen, daß in verwickelten Zeiten

das Gefühl derer, auf die er wirken will, seine Sprache vielleicht überhaupt noch gar nicht versteht, daß die Menschen, wie der Ausdruck lautet, »zu ihm erzogen werden müssen«.

Zunächst überrascht die Erscheinung, daß in der Musik und Malerei das kritische Verständnis nicht so häufig zu versagen pflegt wie in der Dichtung.

Könnte man ein Gesetzbuch für die Kritiker aufstellen, so würde das zwei Gebote enthalten: erstens, du sollst die Beschaffenheit erkennen, das heißt, du sollst wissen, ob ein Kunstwerk in seiner Art gut oder schlecht gemacht ist; zweitens, du sollst die Ebene unterscheiden, das heißt, du sollst die Werke von bedeutendem Gehalt von denen sondern, die nur einen geringen Gehalt haben. Im ersten Fall hat der Kritiker das – im weitesten Sinn – Handwerkliche des Werkes zu untersuchen, muß also überhaupt vom Handwerklichen etwas verstehen; im zweiten Fall hat der Kritiker ein Werturteil abzugeben, muß also ein seelisch bedeutender Mensch sein, der die verschiedenen Gehalte abschätzen kann.

Kritiker, welche über Musik und Malerei schreiben, verstehen nun fast immer etwas vom Handwerklichen, können also kaum in die ganz groben Irrtümer verfallen, welche kommen, wenn der Kritiker überhaupt nicht weiß, was der Künstler gewollt hat, und welche Mittel er für seine Zwecke verwenden mußte. Außerdem ist in der Musik der Gehalt nackt, ohne das Gewand eines Inhalts, und in der Malerei ist wenigstens gegenwärtig auch bei den geringeren kritischen Geistern bekannt, daß es nicht auf den Inhalt ankommt, sondern auf den Gehalt, der in ihm ausgedrückt ist, und daß in einem Zerrbild Daumiers eine ebenso heldische Seele zu uns sprechen kann wie in einer Bildhauerarbeit Michelangelos.

Aber erinnern wir uns an große kritische Kämpfe in der Musik und Malerei, etwa an die Kämpfe Glucks und die der Impressionisten. Heute empfinden wir Gluck als Klassiker,

sehen Manets Olympia ruhig neben den alten Meistern, damals wurden von den gegnerischen Kritikern, und natürlich waren alle Kritiker gegnerisch, gegen die Beschaffenheit der Werke Einwände erhoben, man bezeichnete sie als schlecht gemacht, ihre Urheber als unfähige Menschen.

Will man nicht annehmen, daß die gegnerischen Kritiker damals alle gänzlich unwissend und dumm waren, daß sie an sich vom Handwerklichen nichts verstanden und an sich Beschaffenheit nicht erkennen konnten, so bleibt nur eine einzige Erklärung: der neue Gehalt wirkte so aufreizend auf sie, daß die Erbitterung ihre Sinne ganz geblendet hat, daß sie nicht mehr richtig sahen und hörten.

Das klingt unwahrscheinlich, ist aber doch zu erklären.

Jedes Werturteil, welches wir abgeben, ist zunächst ein Werturteil über uns selbst. Indem wir Dinge verehren, lieben, schätzen, laufenlassen, belächeln, bekämpfen, verachten, sitzen wir über uns selber zu Gericht. Eine hohe Seele verehrt das Hohe, eine gemeine haßt es. Wenn eine Zeit gemein ist, so bringt sie die Wortführer hervor, welche die Gemeinheit ihr für das allgemein Menschliche erklären; wenn sie bedeutend ist, so bringt sie die Männer in die Höhe, welche sie lehren, nach dem Großen und Edlen zu streben. Kommt in die erste Zeit ein Künstler mit bedeutendem Gehalt, in die zweite einer mit gemeinem, so verneint er ja die betreffende Zeit und ihre Wortführer in ihrem sittlichen Dasein, er muß als Todfeind von ihnen gehaßt werden, und ein solcher Todhaß macht blind.

Um den Gedanken klarzumachen, sind so schroffe und auch wenig sagende Gegensätze gewählt wie »bedeutend« und »gemein«; der Gehalt der Kunstwerke ist ja mit Worten so sehr schwer zu sagen: eben weil es sich um Gefühle handelt.

Wenden wir uns mit diesen Erklärungen nun zu der literarischen Kritik, so werden wir uns nicht langer wundern, daß sie ganz besonders fragwürdig ist, denn in der Dichtung

ist Handwerk, Inhalt und Gehalt ganz besonders eng miteinander verknüpft. Dadurch ist zunächst die Untersuchung des Handwerks viel schwieriger als in den anderen Künsten; im höchsten Sinn gibt es in der Dichtung überhaupt kein reines Handwerk, ist das Handwerkliche immer inhaltlich bestimmt; bei der eigenen Arbeit – bei der allein man ja diese Dinge erfährt – wurde mir klar, daß selbst etwas scheinbar ganz Inhaltliches, wie der *Deus ex machina*, doch gleichzeitig eine Formforderung ist. Daraus ergibt sich zunächst, daß die Kritiker der Dichtung gewöhnlich schon die Beschaffenheit nicht erkennen können. Und das ist nicht etwa von kleinen Schriftstellern gesagt, bei den bedeutenden Menschen ist es sogar noch auffälliger. Wenn ein Mann wie Lessing imstande war, zu sagen, er könne jedes beliebige Stück von Corneille bessermachen als Corneille, wenn Schiller über Alfieri urteilte, er sei überhaupt kein Dichter, wenn Goethe über Kleist den Kopf schüttelte, so konnten sie alle drei die Beschaffenheit nicht abschätzen. Ein Dürer aber konnte die Beschaffenheit eines Bellini und Raffael, ein Richard Wagner die Beschaffenheit eines Bach abschätzen, und diese Männer waren gewiß ebensoweit von den Beurteilten entfernt wie jene. Dostojewski hat einmal von Tolstois Schriften gesagt, das sei Gutsbesitzerliteratur, Tolstoi von Dostojewski, ein so unklarer Mensch dürfe doch nicht andere Leute auch noch unklar machen wollen. Auch diese Männer konnten gegenseitig ihre Beschaffenheiten nicht abschätzen. Es ist ja auch längst bekannt, daß Musiker und Maler sich gegenseitig meistens am richtigsten beurteilen, sie vertragen sich ja auch menschlich untereinander; Dichter aber beurteilen sich gegenseitig fast immer falsch, und es kommt sehr selten vor, daß sie freundschaftlich verkehren können.

Denn, und nun kommt unser Endergebnis, der Gehalt hat in der Dichtung eine ganz andere Bedeutung als in den anderen Künsten; er hat eine so große Bedeutung, daß

sogar der Inhalt ganz anders von ihm mitgerissen wird als in den übrigen Künsten.

Damit hängt zusammen, daß der Gehalt inhaltlich viel mannigfaltiger ist in der Dichtung als in der Malerei oder gar der Musik.

Wenn also schon die Leidenschaften für und gegen bei der Dichtung stärker erweckt werden als in den übrigen Künsten, so kommt noch dazu, daß bei der Dichtung sich viel mehr Gruppen unter den Aufnehmenden bilden.

Nehmen wir an, ein Musiker schreibe eine Symphonie, bei welcher er an das wirklich oder ihm so scheinende heldische Leben Napoleons gedacht hat. Wenn er es nicht sagt, so merkt niemand etwas davon; man spürt nur den Schwung einer großen Seele und mag sich Religiöses oder Tragisches oder Patriotisches oder Königstreues oder Revolutionäres oder sonst etwas denken, was Einem naheliegt, wenn man das Bedürfnis nach einer gedanklichen Bestimmung des Schwunges fühlt. Ein Dichter könnte die gewaltigste Tragödie der Welt dichten, welche Napoleon als Helden hätte, er würde in Deutschland sofort die lebhafteste Feindschaft aller vaterländisch gesinnten Leute erwecken, und es würde ihm gar nichts nützen, wenn er sagte: »Meine gedichtete Gestalt hat mit dem wirklichen Napoleon nichts gemein, ich bin doch ein Deutscher, habe, ohne es besonders hervorheben zu müssen, deutsche Empfindungen, die kein Fremder haben kann, mein Werk ist rein deutsch, selbst wenn ich es anders gewollt hätte.« Hier tritt also sofort das kindlichst Inhaltliche in den Vordergrund. Aber gesetzt, der Dichter vermeidet diesen Anstoß, nennt seinen Helden Friedrich und läßt das Ganze in der deutschen Geschichte spielen; dann hat er sofort andere Leute als Gegner, welche wieder das Inhaltliche in seinem Gehalt finden und sagen: »Staatliche Kämpfe interessieren uns nicht, wir wollen Weltanschauungskämpfe, unser Held wäre Giordano Bruno.« Es nutzt dem Dichter nichts, wenn er sagt: »Mit Giordano Bruno kann ich dramatisch nichts

anfangen, ich muß einen handelnden Mann haben, mit dem Denker geht es nicht; aber es kommt doch auch darauf nicht an, es kommt doch auf den Kampf an und den Empfindungsgehalt.« So kann er sich wenden wie er will, überall stößt er auf Widerspruch. Nun ist noch dazu die Vorstellung natürlich inhaltlich bestimmt, wenn jemand das Bild Napoleons vor seinem geistigen Auge hat, so kann er nicht so einfach einen Friedrich daraus machen: er kann also durch etwas, das im Grunde ganz gleichgültig ist und das er doch nicht ändern kann, die Gegnerschaft erzeugen.

Gegen den Musiker kämpft nur der Mann, der überhaupt ein Gegner der heldischen Empfindung ist, gegen den Dichter eine Menge Leute, welche seine Empfindung teilen und sie nur anders gedanklich bestimmen. Und man sage nicht, daß die Beispiele von Napoleon, Friedrich und Giordano Bruno übertrieben seien. Selbst Männer wie Klopstock und Herder sind doch in solche Torheiten verfallen, als sie sich einbildeten, es sei nötig, statt der alten Mythologie in unsere Dichtung das schnurrige Phantasieerzeugnis einzuführen, welches sie für die germanische Mythologie hielten.

Mit anderen Worten: ein Dichter, der Neues bringt, verletzt dadurch, daß der Gehalt in der Dichtung eine viel größere Rolle spielt und dabei inhaltlich viel mannigfacher ist als in den anderen Künsten, alle die Menschen in ihrem innersten Lebensnerv, welche seelisch anders gerichtet sind, und macht sie dadurch unempfindlich gegen seine Beschaffenheit; es kommt dazu, daß die Beschaffenheit in der Dichtung überhaupt viel schwerer zu erkennen ist als in den anderen Künsten, weil das Handwerkliche nie rein förmlich ist.

Als ein Schulbeispiel, von einem großen Geiste, möge folgende Äußerung von Goethe über Kleist dienen: »Auch in seinem ›Kohl-haas‹, artig erzählt und geistreich zusammengestellt wie er sei, komme doch alles gar zu ungefüg. Es gehöre ein großer Geist des Widerspruches

dazu, um einen so einzelnen Fall mit so durchgeführter, gründlicher Hypochondrie geltend zu machen. Es gebe ein Unschönes in der Natur, ein Beängstigendes, mit dem sich die Dichtkunst bei noch so geistreicher Behandlung weder befassen noch aussöhnen könne. Und wieder kam er auf die Heiterkeit, auf die Anmut, auf die fröhlich bedeutsame Lebensbetrachtung italienischer Novellen.« Hier haben wir den reinsten Ausdruck für den merkwürdigen Zustand: Goethe lehnt Kleist ab, weil Kleists Dichtung gegen sein untragisches Lebensgefühl geht. Und denselben Grund hat der letzte dumme Teufel, der Rezensionen schreibt, weil er nichts Ordentliches gelernt hat, um auf ehrliche Weise sein Brot zu verdienen, wenn er von »unnational«, oder »kalt«, oder »gedanklich«, oder »frivol« oder Ähnlichem spricht: er verteidigt sein Lebensgefühl. Und dieser Rezensent hat ebenso recht wie Goethe gegen Kleist, er verteidigt sich selber.

Aber wenn wir die Betrachtung nun umkehren, so haben wir als Ergebnis der Überwindung der gegnerischen Kritik für den Dichter auch etwas sehr viel Wichtigeres als für Maler und Musiker. Heute wird wohl niemand mehr wie noch in den fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts etwa Goethe als unnational, kalt, frivol oder gedanklich bezeichnen, denn Goethe hat seinen Gehalt der Nation aufgezwungen. Dumpf kommt den Menschen ja zum Bewußtsein, daß die Gegnerschaft gegen einen Dichter ein Ausdruck für seine Bedeutung ist; leider hat diese Erkenntnis aber die üble Folge, daß man nun heute schließt, ein Dichter, den etwa jeder für dumm hält, müsse nun notwendig bedeutend sein, und dieser Fehlschluß hat bereits verheerende Wirkungen erzeugt. Jedes Instinkturteil, so dumm auch der Mensch sei, von dem es ausgeht, hat schließlich irgendwie eine Berechtigung; die heutige Instinktlosigkeit aber, die man oft gerade bei ganz gescheiten Literaten antrifft, ist immer schädlich und schafft die größte Verwirrung.

Shakespeare und das deutsche Drama

(1912)

Von Friedrich Gundolf ist ein Buch erschienen: »Shakespeare und der deutsche Geist«, das man auf das freudigste begrüßen muß als den Versuch einer wirklichen Literaturgeschichtsschreibung, von einem Manne, welcher weiß, was Dichtung ist. Gundolf stammt aus dem Kreise Stefan Georges und hat von daher seine Einsichten; denn nur aus der Literatur und von den Dichtern kann ja der Literaturhistoriker lernen. Voraussichtlich wird das vortreffliche Buch bald den großen Erfolg haben, welchen man ihm wünschen muß: und da ist es vielleicht schon jetzt angebracht, auf eine gefährliche Wirkung der Arbeit hinzuweisen.

Stefan George als Lyriker bewertet natürlich das Schrifttum nach den lyrischen Beschaffenheiten. Man schüttelt vielleicht den Kopf darüber, wie derselbe Mann gleichzeitig Dante und Jean Paul hochschätzen mag; aus Georges Lyrik versteht man, wie das möglich ist. Man sollte auch nichts dagegen sagen, wenn ein Jünger diese Wertungen herübernimmt: wenn so erfreuliche Werke entstehen wie Gundolfs Buch, so ist das doch etwas Schönes; aber man darf immer nicht vergessen, daß man da nun nichts weniger als ewige Wahrheiten vor sich hat. Kunsturteil ist sittliches Urteil; und so verschieden die sittlichen Richtungen der Menschen sind, so verschieden werden auch immer ihre Kunsturteile sein. Wahrscheinlich wird jeder Lyriker – wenigstens jeder subjektive Lyriker, den wir heute ja allein haben – immer Relativist sein, alles

Metaphysische ablehnen und als Absicht seiner Kunst die Darstellung der inneren Bewegung des Dichters empfinden. Er wird also vor allen Dingen dem epischen Epos, also etwa Homer, und dem dramatischen Drama, also etwa dem alten Dramatiker ohne starke Anteilnahme gegenüberstehen; denn das Epos will ein freundliches Weltbild ohne starke innere Bewegung des Dichters geben, das Drama will eine metaphysische Erschütterung im Zuschauer hervorrufen. Er wird Epos und Drama um so mehr schätzen, je lyrischer es ist, je mehr es seiner eigenen Dichtungsart entspricht. Ich selber, der ich auf dem Gegenpol von Stefan George stehe, empfinde naturgemäß die entsprechenden umgekehrten Wertungen; man müßte sich nicht scheuen, seine Empfindung zu sagen, denn im großen Leben der Nation verbessern sich ja die Einseitigkeiten der Einzelnen. Jemand, der eine bestimmte Art von Kunst wirklich empfindet, muß unbedingt die entgegengesetzte für unberechtigt halten und kann sie im besten Fall nur verstandesgemäß auffassen; verständlicherweise wird er sich ja denn wohl immer sagen, daß der Grund in seiner persönlichen Beschränkung liegt, denn schließlich kann man doch nicht alle entgegengesetzt empfindenden Menschen für ganz töricht halten.

Die Elisabethanischen Dramatiker hatten eine ganz andere Bühne als wir und wollten eine ganz andere Wirkung erzielen. Sie wollten irgendeinen Vorgang möglichst in seiner menschlichen Fülle und möglichst zur Kunst erhoben ihren Zuschauern vorführen. Aus solchen Absichten ist Shakespeare zu verstehen: als lyrisch-epischer Dichter, welcher für die Darstellung durch Schauspieler schreibt. Mag es sich da um Zeittriebe handeln, um gesellschaftliche Ursachen, oder um einen völkischen Trieb: das ist etwas ganz Anderes, als was die Deutschen wollten, in demselben Augenblick, als sie ihre Literatur machten, mit Lessing. Es ist bezeichnend, wie die Gesinnung den Geschichtsschreiber sofort die Dinge falsch deuten lehrt. Von Anfang an ist unser dramatischer Vers anders gewesen als Shakespeares Vers,

weil wir eben etwas Anderes wollten. Gundolf hält das für einen geschichtlichen Zufall: »Doch gerade deshalb, weil dieser (Lessings) Blankvers aus einem anti-shakespearischen Prinzip heraus gebaut ist und sich für die deutschen Nachfolger vor Shakespeares Original schob, hat er nicht nur eine heilsame, sondern auch eine verwirrende Wirkung ausgeübt. Wenn man bis auf den heutigen Tag den Theatervers nicht als ein dichterisches, sondern als ein rhetorisches, bühnenmäßiges Mittel ansieht, so hat Lessings großes Vorbild mit daran schuld. Wir werden bei Schiller seiner Nachwirkung noch begegnen.

Überhaupt, vergessen wir nie, daß die Begründung des sogenannten nationalen Dramas der Deutschen durch Lessing (Goethe und Schiller sind, bei größerem Talent, darin nur seine Erben) nicht auf einen großen Dramatiker, sondern auf einen großen Literaten zurückgeht, und zwar auf einen, dem die Bühne moralische Anstalt war, also in einem außerhalb ihres eigenen Wesens liegenden Zweck beruhte. Dies ist ein *πρώτον ψενδος* unseres gesamten Theaterwesens, das auch unsere höchsten Dramen als solche zu ihrem Nachteil nicht nur von den Shakespearischen, sondern selbst von den französischen unterscheidet, von Corneille und Racine, die als Genies nicht an Goethe heranreichen. Die Vereinigung von Theater und Dichtung ist bei uns immer künstlich und gewaltsam gewesen, und unsere höchsten Dramen taugen etwas, nicht weil, sondern trotzdem sie für das Theater sind. Keines unserer größten Dichterwerke paßt in den Rahmen der Bühne, entweder sie überschreiten ihn, oder sie füllen ihn nicht. Unser Drama ist nicht der Schöpfer seines Theaters, unsere Bühne nicht Schöpferin unsers Dramas, sondern beide sind unter allerlei Vorwänden außerdramatischer und anßerdichterischer Natur einen Kompromiß eingegangen. Dieser Kompromiß geht letzten Endes auf Gottsched zurück, der Bühne und Literatur aus rationeller Herrschsucht wieder zusammengezwungen. Diesen Zustand hatte denn Lessing

übernommen für den neuen Gehalt, und indem er für seine Bühne mit dem moralischen Endzweck den Shakespeare als obersten Typus gewann, hat er Shakespeare in einen falschen Zusammenhang gebracht, der bis auf unsere Tage die deutsche Dramatik verhängnisvoll beeinflußt.«

Sollte der Wirrwarr, der ja unzweifelhaft ist, nicht ganz anders erklärt werden können? Ist zu denken, daß unser dramatischer Vers sich nach dem zufälligen Vorbild Lessings entwickelt hat? Ist nicht die einfachere Erklärung, daß die Deutschen als Drama etwas Anderes wollen als Shakespeare? Man beobachte nur die Wirkung Shakespeares auf unsere Literatur: sie ist so lange gut und wird als gut empfunden, wie man Shakespeare als Wirklichkeitsdarsteller auffaßt, der zur Natur zurückführe; als man durch ihn die französische Konvention los war, stellten sich bald Bedenken ein: Goethe versuchte wieder Voltaire einzubürgern und schrieb »Shakespeare und kein Ende«; Schiller schrieb die »Braut von Messina«; Grillparzer prophezeite, die deutsche Literatur werde an Shakespeare zugrunde gehen, wie sie durch ihn groß geworden sei; Kleist wollte Shakespeare mit Sophokles vereinigen; selbst der schlichte Shakespearenachahmer Grabbe schrieb über Shakespearomanie; Hebbel macht den Eindruck hier wie in anderen Dingen, daß er sich nicht bis zum Äußersten vorgewagt hat. Das sind alles unklare Strebungen, denn sie gehen durchaus zusammen mit fortdauernder Wirkung Shakespeares auf unsere Dramatiker; aber sie zeigen doch, daß in der deutschen Dichtung das Streben ist, von Shakespeare loszukommen.

Es liegen ja da geheimnisvolle Dinge zugrunde, die wir um so weniger fassen können, als unser neueres Schrifttum doch noch nicht abgeschlossen vor uns liegt: wir leben noch immer in der Zeit, welche Lessing begonnen hat. Wenigstens auf Eines möge hingewiesen werden: Shakespeare, wie die großen Spanier, wie die Franzosen sind aristokratische Dichter, sie schließen die feudale Zeit

ab; unsere Klassiker sind bürgerliche Dichter, sie beginnen die bürgerliche Zeit, und sie beginnen sie, noch ehe sie in der Wirklichkeit eingerichtet war. Deshalb haben sie auch keinen Ort gefunden, von dem sie sprechen konnten, deshalb haben sie das elende Zwitterding benutzen müssen, welches man heute Theater nennt. Und ist es nicht merkwürdig: auch die andern Kulturvölker haben doch dieses heutige Theater, aber bei ihnen denkt man nicht daran, die Bühne für die Dichtung in Anspruch zu nehmen; nur die Deutschen haben die Vorstellung, daß die Bühne für die Dichtung da sei; und diese Vorstellung, die doch jeder Wirklichkeit so ins Gesicht schlägt, kann doch nicht einfach, weil das nun einmal aktenmäßig so nachgewiesen ist, durch Gottsched erklärt werden: hier muß etwas in der Nation sein, das zum Ausdruck ringt. Viel einfacher als die aktenbelegte Ansicht Gundolfs scheint mir die zu sein: Im deutschen Volke, das offenkundig metaphysisch und religiös begabt ist, muß man einen Drang zu einer Art von Drama annehmen, das es bis jetzt noch nicht gab, das vielleicht eine Ähnlichkeit mit dem Drama des Äschylus und Sophokles hat. Aber in der Kunst sucht man immer an Überlieferung anzuknüpfen. Shakespeare war eine Weile, solange er als Befreier wirkte, eine angemessene Überlieferung; dann aber kam man nicht mehr richtig los von ihm, weil die hervorragenden Dichter zu jung starben, weil die zweite Sohnschaft fehlte, weil die Entwicklung aus verschiedenen Gründen auf lange Zeit unterbrochen wurde. Denn bei uns hat die Dichtung immer nur auf einigen großen Dichtern gestanden, sie hatte nie, wie bei anderen Völkern, eine Grundlage von vielen mittleren Begabungen, welche das Geschaffene erhielten. So ist fast alles, was wir bis jetzt im Drama besitzen, fragwürdig: aber deutlich geht es nach einer anderen Richtung wie Shakespeare. Man mag über die Formulierung »Bühne als moralische Anstalt« denken, wie man will; was damit gemeint ist, das meint