

Schriften zum Theater

Eine Jungjüdische Bühne.

In dem Artikel »Die Förderung jüdischer Dramatik« (Nr. 43 der »Welt«) hat Pantarhei die Gründung einer jüdischen Bühne angeregt, die theils dem jüdischen Milieudrama in deutscher Sprache, theils den dramatischen Erzeugnissen einer aufblühenden original-jüdischen Literatur gewidmet wäre. Dieser Gedanke ist gewiss von manchem unserer Leser einfach als ein phantastischer Einfall betrachtet worden, der keinesfalls hier und jetzt zur Wirklichkeit werden könnte. Andere werden wohl über die Hindernisse ernsthafter nachgedacht haben. Da dürften sie auf folgende Momente gekommen sein: 1. Wir haben kein Publicum. 2. Wir haben kein Repertoire. 3. Wir haben kein Capital. Und mit diesen drei Gründen war das Project abgethan.

Nun sieht es freilich zunächst so aus, als ob die auf solche Weise Argumentierenden recht hätten. Denn wir haben, wenn wir an ein ständiges jüdisches Theater denken, gegenwärtig in der That keines von jenen drei Dingen.

Wir haben kein Publicum. Wenn man nämlich in den westeuropäischen Centren, an die gedacht wird, einerseits von der indifferenten Bourgeoisie, die man erst sehr langsam heranziehen müsste, andererseits von den wenig oder nichts besitzenden Classen, die etwa für Feiertags-Vorstellungen zu ermässigten Preisen in Betracht kämen, absieht, so bleibt durchaus kein Publicum, das genügen würde, um ein so compliciertes Theater, wie das projectierte, mit seinen zwei Truppen (der deutschen und der jüdischen) zu erhalten.

Namentlich wird dies nicht der Fall sein können, wenn das Repertoire ein so kleines sein wird, wie es bei unserer Bühne in ihren Anfängen sein muss. Es ist zwar meiner Ueberzeugung nach richtig, dass ein jüdisches Theater viele Talente wecken, viele nach dem Drama hinlenken würde. Aber in seiner ersten Zeit, bevor es eine hinreichend bekannte und anerkannte Institution sein wird, um solchen Einfluss auszuüben, wird die Zahl der zur Verfügung stehenden Stücke eine sehr geringe sein. Sie wird zu gering sein, um die – noch so knapp begrenzte – Theatersaison auszufüllen.

Dieses so kleine Repertoire schliesst aber noch eine weitere grosse Schwierigkeit in sich. Es soll, wie in dem Artikel Pantarheis ausgeführt wurde, abwechselnd deutsche und jüdische Stücke bringen. Dazu bedarf es, wie ich schon erwähnt habe, selbstverständlich zweier Truppen: einer deutsch und einer jüdisch sprechenden. Von den Schwierigkeiten der Zusammenstellung beider will ich hier nicht reden. Aber es ist vor allem

für ein Theater, das noch durchaus nicht auf ein festes Publicum rechnen kann, für ein Theater, dessen Saison auf eine sehr kurze Zeit beschränkt ist, vom primitivsten finanziellen Gesichtspunkte aus völlig unmöglich, zwei Truppen zu erhalten. Oder um es kurz zu sagen: wir werden das für
 5 die Errichtung und Entwicklung einer so beschaffenen jüdischen Bühne erforderliche Capital in der nächsten Zeit nicht zusammenbringen.

Ich habe dieser zustimmenden Erörterung die Worte vorausgeschickt: »Wenn wir an ein ständiges jüdisches Theater denken.« In diesem Falle scheinen mir in der That jene drei Gegengründe der Mangel an Publicum, an Repertoire, an Capital, unwiderlegbar zu sein, unwiderlegbar
 10 wenigstens für die erste, entscheidende Zeit der Bühne. – Aber wir denken gar nicht an ein ständiges Theater. Wir denken an Aufführungen einer Jungjüdischen Freien Bühne, die in regelmässigen oder zwanglosen Zwischenräumen stattfinden würden. Und damit fallen jene drei Argumente zu Boden: einer Freien Bühne gegenüber sind sie völlig unhaltbar.
 15

Was ist eine Freie Bühne? Die Bühne einer Gesellschaft, die für ihre Mitglieder von Zeit zu Zeit erlesene dramatische Vorstellungen veranstaltet, zumeist von künstlerisch wertvollen Stücken, die aus irgendeinem Grunde in den öffentlichen Theatern gar nicht, oder doch sehr
 20 selten aufgeführt werden. Eine Freie Bühne bietet folgende Vortheile: 1. Sie hat ihr festes Publicum, d. h. die Mitglieder der Gesellschaft, auf das sie rechnen kann und an das sich bei den einzelnen Vorstellungen ein loseres »Einzelpublicum« angliedern kann. 2. Sie braucht kein grosses Publicum, da ihr für ihre Absichten und Mittel ein kleines, aber sicheres genügt. 3. Sie braucht kein grosses Repertoire, da ihr für ihre verhältnismässig wenigen Aufführungen ein kleines, aber erlesenes genügt.
 25 4. Sie braucht keine ständigen Truppen, das sie sich, mit Geschick geleitet, aus den bestehenden öffentlichen Bühnen ihr jeweiliges Personal zusammensuchen und zugleich künstlerisch begabte Dilettanten zu ihren
 30 Aufgaben erziehen und heranziehen kann. 5. Sie braucht, wie nicht weiter ausgeführt werden muss, keine grossen Mittel, und wird durch die subscribierenden Beitragszahlungen der Mitglieder in die Lage versetzt, das Gebotene den Verhältnissen anzupassen.

Werden diese aus langjähriger Erfahrung gewonnenen Grundsätze auf
 35 das vorliegende Project angewendet, so wäre zur Errichtung einer Jungjüdischen Bühne zunächst die Bildung eines aus Sachkundigen und Financiers bestehenden Comités erforderlich. Dieses hätte dann drei Actionen durchzuführen:

1. Die Gründung der Gesellschaft.
- 40 2. Die Zusammenstellung des Repertoires.
3. Die Zusammenstellung des Personals.

Die Gründung der Gesellschaft hätte selbstverständlich auf streng geschäftlicher Grundlage zu geschehen.

Bei der Zusammenstellung des Repertoires wäre namentlich auch, wie dies schon Pantarhei angedeutet hat, an Preisausschreiben zu denken.

Bei der Zusammenstellung des Personals wäre für die jüdische Abtheilung das Haupt-Augenmerk auf die in den betreffenden Städten anderweitig gastierenden (ich denke hierbei theils an entsprechende Entschädigung, theils an Veranstaltung von Matinéés) oder dahin für Gastspiel heranzuziehenden Jargontruppen, die natürlich zu ihrer neuen Aufgabe herangebildet werden müssten, zu richten.

*

Trotz alledem glaube ich nicht, dass sich der Plan schon in allernächster Zeit verwirklichen lassen wird. Ich habe aber die Ueberzeugung, dass die Anregung früher oder später aufgenommen und durchgeführt werden muss.

Doch dürfte ein kleiner Schritt hierzu bereits in diesem Winter in Wien unternommen werden: die Veranstaltung von Abenden und Matinéés, die zwar zunächst einer von jüdischer Musik umrahmten Vorführung lyrischer und epischer Dichtung gewidmet sein sollen, aber doch, wie ich hoffe, durch die Bekanntmachung der bestehenden Talente, durch die Schaffung einer ersten künstlerischen Tribüne mittelbar auch der Förderung jüdischer Dramatik dienen werden. Soeben erfahre ich, dass auch in Berlin ähnliches geplant wird, unabhängig von unseren Bestrebungen und ohne Kenntniss von ihnen. In diesem geringen Umstande äussert sich für mich das allorten aufkeimende Sehnen der jungjüdischen Dichtung nach Geltung und Sonnenlicht.

Die Duse in Florenz

Hier muß man sie sehen, in ihrer natürlichen Umgebung, aus der allein man sie verstehen kann. Es ist mit ihr wie mit den Gestalten auf den großen Bildwerken Italiens: um ihr Bewegungsleben nachzufühlen, ihre psychophysische Dynamik zuinnerst zu erkennen, muß man das Volk beobachtet haben, aus dem sie hervorgewachsen ist. Sie ist die Hebende, die Verklärerin; wie die Frauen Giotto's, Ghirlandajo's, Andrea's hebt sie (die Venezianerin die Idee der Italienerin verkörpernd) die Gesten der Leute, die wir hier auf den Straßen, auf den Märkten, in den Höfen sehen, über die Schwelle des Ästhetischen hinauf. Wie es Denker gibt, die das Bewußtwerden eines Volkes in einem Augenblick seiner Entwicklung sind, so ist sie das Schönwerden eines Volkes in einem sonst scheinbar schönheitsbaren Moment. Sie sammelt all das, was in der Erscheinung des Alltags halb, trübe, gebrochen bleibt, in sich zu einem Werk der Offenbarung.

Das habe ich nie stärker empfunden als kürzlich, da ich sie als Monna Vanna in dem Teatro della Pergola sah. Das ist ein Theater, das aus einem Parkett und fünf Logenrängen besteht. Das Parkett und die untern drei Stockwerke sind diesmal zum großen Teil den Barbaren ausgeliefert, die hier ihren traditionslosen Prunk zur Schau tragen; was drüber ist, das Reich der loggioni, gehört Florenz zu eigen. Man sieht ja auch hier manchen, oder vielmehr manche, die es Europa nachtun möchte; aber es herrscht eine Unmittelbarkeit des Ausdrucks vor, die ohne unsre umständlichen zerebralen Umwege auskommt und doch zugleich eine gebändigte Form besitzt, die durch das Erleben vieler Geschlechter bestimmt ist. Wo wir schweigen und an unsrer Stummheit vergehen, sprechen sich diese Menschen aus: in einer natürlichen Weise, die jedoch nicht von ihnen her stammt, sondern von den Reihen ihrer Ahnen, die im Gange des Alltags an ihrer Wort- und Geberdensprache unendlich langsam weiter und weiter schufen. Innerhalb dieses Gegebenen wirkt sich das Persönliche aus: als Abschattierung der Rede, mehr noch als besonderer Rhythmus der Bewegung – immer aber nur eine kleine Freiheit, die um die große Macht der Zeiten herumspielt. Diese Menschen haben keine Untiefen des schlechthin Einmaligen, das der aus Gemeinsamkeiten geborenen Erdensprache ewig widersteht; aber sie haben eine prächtig funktionierende Verbindung der reizempfangenden Elemente mit den bewegungerzeugenden.

Solche Eindrücke nimmt man auf, wenn man in dem engen dunkeln Treppengange mitten in einer drängenden Schar auf die Öffnung der log-

gioni wartet, und dann, wenn man sich einen guten Vorderplatz erobert hat und nun bis zur Vorstellung eine Stunde oder zwei vor sich und eine Menge laut schwatzender Florentiner um sich hat. Hierauf sieht man die Duse als Monna Vanna. Das angebliche Drama dieses Namens ist bekanntlich mehr von Gedanken als von Impulsen gemacht, unähnlich Maeterlincks einstigen Gedichten, kurzatmig, stilarm, eine Historie ohne Größe. Teresina Geßner und Stella Hohenfels konnten es für die Wenigen nicht retten, Georgette Leblanc hat es uns vollends zuwider gemacht. Die Duse läutert es, verwandelt es, macht ein Werk der großen Kunst daraus.

Mehrfach wurde von ihrer malenden Kraft gesprochen. Diese zeigt sich nirgends so wie hier. Sie stellt im ersten Akt eine Gestalt hin, die aus Crivelli und Lorenzo Lotto gemischt ist, mit bronzeblonden Knabenlocken und einer sehr langen tiefblauen Brokatschleppe von wunderbar archaischer Steifheit, die ihren Bewegungen einen feierlichen Accent gibt. Und so bewegt sie sich, so redet sie: in voller Tradition – in voller Natürlichkeit. Aber sie gibt nicht bloß ein Renaissance-Bild, sondern einen Renaissance-Menschen. Man vergesse den farblosen Maeterlinck; was die Duse gibt, ist ein Renaissance-Mensch. Ein Geschöpf dies, über das viel zusammengefabelt wurde. Wie wir ihn hier sehen, ist es der absolute Italiener: der Mensch, der sich in der ihm von den Generationen geschenkten Form natürlich ausspricht. Von dem gegenwärtigen Italiener scheidet ihn: die Intensität seiner Erregungen, die Weite seiner Spannungen, die adäquate Vollkommenheit seines Reagierens. So ist die Madonna Giovanna, wie die Duse sie bildet. Aber sie tut mehr; sie gibt auch der Umgebung einen Sinn. Sie stellt hier einen Menschen dar, dem seine Umwelt das natürliche Sich-Aussprechen kampflos, unverzerrt gewährt, weil sie ihm, ihn glaubt: die edelste Frau des Quattrocento.

So geschieht vor unsern Augen der erste Akt: die Frau vor dem Volke. So fügt sich der zweite, intime daran, in leonardischem, lebendigem Geheimnis. So will der dritte beginnen. Aber nun ereignet sich das Ungeheure: die Umwelt versagt plötzlich, entzieht sich, glaubt nicht mehr. Der Abgrund öffnet sich, die Weltenkraft hat sich zwischen dem Menschen und den Menschen aufgetan. Das Wort war ja nie etwas für sich, es kam erst durch den Empfangenden zu vollendeter Wirklichkeit; und nun verschließt sich der Empfangende, glaubt nicht mehr, erkennt nicht mehr an; das Wort fällt zu Boden, machtlos, entheiligt. Das ist die recht eigentliche Renaissance-Situation, die Stunde, die den Kämpfer weckt. Nun kämpft Eleonore Duse. Hier greift sie über alles Gegebene hinaus. Sie streift den Crivelli, den Lotto des ersten Aktes, sie streift den Leonardo des zweiten von sich. Sie wirft den Leib vor, sie schüttelt die Haare, sie

reckt die Arme. Sie schwingt den Blütenzweig wie ein Schwert. Alle Tradition ist dahin, der Einzelne ist erwacht, der sich nur wehren, nicht sprechen kann. Ihre Worte sind keine Mitteilung mehr, sie sind Kampf; sie sausen wie Wurfspieße durch die Luft, sie klirren wie der Schlag der Klinge auf den Schild. So führt sie ihren gerechten, wundersam reinen Krieg, die Einzelne gegen starre, dumpfe Übermacht. So kämpft sie in ihrer Verzweiflung, so wehrt sie sich noch immer, fast blind vor Entsetzen und Empörung, wieder, und wieder, und wieder. Aber endlich kann sie nicht mehr, sie erlahmt, sie unterliegt. Und nun –

10 Nun, da sie um ihr Wort nicht mehr kämpfen kann, da die Flut über sie hereinbricht, da sie plötzlich die ewige Kluft erblickt, nun da sie die Lüge erwählt, verwandelt sie sich. Sie verwandelt sich plötzlich, mit einem Schlage, in einem Augenblick. Sie neigt sich nicht der Lüge zu, sie verhandelt nicht mit ihr, sie erwählt sie. Und in diesem Augenblick
15 der Wahl verwandelt sie sich ganz und gar. Die Stirn zerrt sich, die Augen erstarren, die Wangen erbleichen, die Backenknochen treten steif hervor, der Mund krümmt sich, das Kinn spitzt sich zu, das ganze Gesicht ist schmal und eckig geworden. Die Hände scheinen dünner und zucken, im Halse bebt ein stummes Schluchzen, den vermagerten Leib schüttelt
20 ein Krampf. Sie kann sich nicht mehr aussprechen. Ihre Lippen sind versiegelt, ihre Glieder gefesselt. Sie ist der gothische Mensch geworden.

Wo sahen wir wohl solche Gestalten? Auf Bildern Rogiers van der Weyden vielleicht. Doch nicht recht. Sie gibt mehr. Das ist der gothische Mensch. Das ist der Mensch, der einsam ist von Geburt, der sich nach
25 dem Wort verzehrt und dessen schamvoll ist. Das ist der Mensch, dessen Schicksal die Weltenkluft ist. Der sich den Menschen nicht sagen kann und seinem Gott Dome baut, in den Höhen mit ihm zu reden.

Man kann die Duse nur aus ihrem Volk verstehen, aber man kann sie aus ihm nicht ganz verstehen. Man betrachte ihre Monna Vanna. Im ersten, im zweiten Akt hat sie aus dem italienischen Leben und aus der
30 italienischen Kunst geschöpft. Um den Kampf des dritten zu gestalten, hat sie tiefer gegriffen, in die großen italienischen Kampfzeiten, die keine Werke, sondern nur eine Geschichte geschaffen haben. Aber zum Schluß, die Verwandlung? Hier ist Italien zu Ende. Hier ist alles Material zu Ende. Hier gebietet der Künstler, der, ein Born ihm selbst unbekannter
35 Kräfte, auch das zum Leben erwecken kann, was er nie berührt hat.

Drei Rollen Novellis.

»Es gibt zweierlei Geist«, sagt der letzte der jüdischen Mystiker, Rabbi Nachman von Bratzlaw, »der ist wie rückwärts und vorwärts. Es gibt einen Geist, den der Mensch erlangt im Gange der Zeiten. Aber es gibt einen Geist, der über den Menschen kommt in großer Fülle, in großer Eile, schneller als ein Augenblick, denn er ist über der Zeit, und es bedarf keiner Zeit zu diesem Geiste.« 5

Das ist eine Unterscheidung, die nicht notwendig als Wertung aufzufassen ist. Und wenn Ermete Novelli einen Ruhm bedeutet, dann will das, was ich über ihn zu sagen habe, diesen Ruhm nicht angreifen, sondern bestimmen. Ich gedenke nicht dem Publikum seinen geklatschten und der Presse ihren gedruckten Enthusiasmus zu verargen. Ich möchte nur abgrenzen; nur scheiden zwischen zwei Arten; vielleicht auch zwischen zwei Generationen. 10

*

Ich wähle drei Rollen Novellis. Den Rabagas, aus »Rabagas«, einem recht-schaffenen Theaterstück (von Sardou). Den Scarron, aus »Scarron«, einer Versmache mit dichterischen Präntensionen (von Catulle Mendès). Und Shylock. 15

Man kann von dem Verhältnis des Theaters zum Drama meinen: das Theater verwirkliche (oder »interpretiere«) das Drama, es sage das zu Sagende, es stelle dar das Darzustellende, es sei die Dichtung selbst in der Form lebendiger Bewegung; oder: das Theater vollende das Drama, es mache das ganz, was dort angelegt sei, es führe den schöpferischen Prozeß zum Ziel; oder: das Theater bearbeite das Drama, es verbrauche es als Anregung oder als Material, es pfpofe ein mimisches Gewächs auf ein sprachliches. 20 25

Novelli verwirklicht Rabagas, vollendet Scarron, bearbeitet Shylock.

Dem Meister Sardou ist er dienstbar. Er folgt all seinen Intentionen pietätvoll. Er gibt die Possenfigur des demokratischen Parteiführers, der nach der Gunst der Großen schießt, durchaus im Geist ihres Schöpfers. Er wagt nicht zu verfeinern. Wo Rabagas auf den Tisch steigen und eine blödsinnig pathetische Rede halten soll, steigt er auf den Tisch und redet, mit sorgfältigem, nuancenlosem Blödsinn, dem Dichter ergeben. Wo Rabagas sich vor dem Fürsten verbeugen soll, macht er seine große Reverenz, mit sardouischer Gedankenlosigkeit, unpersönlichst devot. Wie er die Rede hält? Großartig. Wie er die Verbeugung macht? Meisterhaft. Aber höchst unmenschlich: sardouisch. Statt das Werk herauszuarbeiten, das in seine Hände gelegt war, den Mann, der mit der ganzen Inbrunst 30 35

des Religiösen an sich glaubt, der sich aus diesem Glauben heraus seine Welt gestaltet, dem all sein Ehrgeiz nur ein Opferkultus und all sein Streben nur ein Priestertanz ist – gibt er uns den Idioten, den ihm der Dichter – Sardou – anvertraut hatte. Hier durfte, sollte, mußte er bearbeiten; er zog es vor, dankbar Sardou zu verwirklichen, der ihm so üppige Gelegenheit gab, seine Herrschaft über die Gesten zu entfalten.

Unabhängiger ist er Mendès gegenüber. Herr Catulle Mendès – ein alter Parnassien, wie man weiß, mit unverwüstlichen lyrischen Ambitionen – hat den »Scarron« geschrieben, ein unsagbar verlogenes und nichtsnutziges Ding. Von seinen sechs Akten dient ihm der erste dazu, zu zeigen, wie der Kanonikus und Satiriker Scarron in der Maske eines Affen an einem Volksfest teilnimmt, Anstoß erregt und ins Wasser geworfen wird; im zweiten heiratet der inzwischen gealterte und gelähmte Scarron die junge Françoise d'Aubigné; im dritten, vierten und fünften wird er bis dicht an den Rand des Betrogenseins gebracht; und im sechsten stirbt er, nachdem er sich von seiner jungfräulichen Witwe ewige Treue hat geloben lassen (sie ist dann Madame de Maintenon geworden). Diese Tragödie ist Novellis große Tribüne; hier vollendet er Schritt für Schritt, Coup auf Coup, das von dem Dichter – Mendès – Angelegte. Bearbeiten hieße vielleicht die Gestenfülle schmälern; er mehrt und dehnt sie, indem er vollendet. Im ersten Akt der Affe: er könnte zum Dämonischen gesteigert werden, erhöht zu einem, der sich in ungeheurer Maske, in gewaltigem Lachen entfesselt; Novelli gibt dem Affen, vielmehr: er vollendet den Mendèsschen Halbaffen zum Ganzaffen; er kauert sich tadellos realistisch zusammen, er laust sich mit unnachahmlicher Echtheit. Nun wird er ins Wasser geworfen, kriecht wieder heraus, schleppt sich zum Feuer der verlassenen Bühne; aber er rührt nicht an die furchtbare Erkenntnis des Einsamen, von der Menge niedergeworfen zu sein, die seinen Possen zujubelte, aber seine Kühnheiten verketzert; er wälzt sich, frierend, und dieses Sichwälzen, dieses Frieren hat keine Seele, es ist einfach der physiologische Aspekt des durchnäßten, durchfrorenen, sich wälzenden Menschenkörpers, restlos dargeboten. Mit dem zweiten Akt setzt nun eine neue Erscheinungsreihe an: die Geschichte des Krankenstuhls. Den zweiten, dritten und vierten Akt bringt Novelli in dem verbarrikierten, käfigartigen Krankenstuhl zu; um ihn als Mittelpunkt zieht er die Kreise seiner Aktion. Zweiter Akt: Mendès legt ohnmächtige Lüsternheit an, Novelli vollendet sie; er macht das Gelähmtsein mit klinischer Genauigkeit, er stattet das kraftlose Begehren mit allen Details systematischen Raffinements aus; von dem Greis (der nicht angelegt, aber möglich war), der mit dem Mädchen, mit sich Mitleid hat, dessen Herz weint, und der dennoch heiratet, der sich dennoch des Verlangens

nicht erwehren kann, gibt er nichts; und wieder bleibt sein Gelähmtsein, sein Begehren der seelenlose, physiologische Aspekt. Dritter Akt: Mendès skizziert süßliche Sentimentalität, Novelli überzuckert noch die Süßigkeit, verrührt selig noch vollends das Sentiment; er deklamiert zärtliche Madrigale, er streckt aus dem Rahmen seines Gefängnisses die 5
Arme mit idyllischer Schäfergeberde den Blütenbäumen zu; das aus dem Dunkel aufspießende stille Seelengedicht des alten verrotteten Grotesken bleibt ihm fremd, dazu ist ihm der Krankenstuhl mit seinen Gestenanlässen zu teuer. Vierter Akt: Scarron (es ist Abend und der Krankenstuhl mit seinem Insassen im Garten) erfährt, daß seine Gattin in 10
dieser Nacht mit einem befreundeten Ritter zusammenkommt (im Palast der Ninon de Lenclos natürlich!); er ruft zu ihrem Fenster hinauf, sie antwortet nicht; er schickt sie suchen, sie ist nicht da; und nun bäumt er sich auf, rüttelt an der Barre seines Käfigs, reißt sie entzwei, daß die Splitter zu Boden fliegen und der Stuhl hinter ihm krachend niederfällt, und 15
zieht nach Paris, den Degen in der Hand, der Rächer seiner Ehre. Diese niederträchtige Bravourszene ist Novellis Höhepunkt; es fällt ihm nicht ein, sei es einen Augenblick lang, den zu zeigen, der seinen Glauben, dessen Leben den Sinn verloren hat, und der die letzte Kraft aufbringt, sich dafür zu rächen; er gibt – in meisterhafter Vollendung – die riesen- 20
hafte Anstrengung, den Akt der zusammengeballten Energie: Physiologica. Nun der fünfte Aufzug: der Rächer überrascht die »Liebenden« inmitten eines (wie armseligen!) Dialogs; er fordert den Beleidiger heraus, er schwingt den Degen; aber die Gattin ruft ihm »Affe« zu (so stellt sich Herr Catulle Mendès die Nemesis vor), und nun erschrickt er, 25
schlottert plötzlich zusammen, die Waffe entgleitet seiner Hand, er sinkt winselnd zu Boden. Das bringt Novelli wieder grandios heraus; nicht etwa eine Seele, die den Todesstoß empfängt, sondern den zusammenschlotternden Greis. Wie er das macht, das kann ich überhaupt keiner Leistung der Schauspielkunst vergleichen, sondern nur einem zeichnerischen 30
Werk, das man aus dem »Simplizissimus« kennt: Thomas Theodor Heines Kuh, der das Euter ausgerissen wurde, und die nun nicht mehr als dreidimensionaler Körper, sondern als eine zitternde, zuckende Zickzacklinie dasteht. (Man wolle dies nicht als Spott auffassen; ich halte es für eine hohe Kunst, wenn ein Menschenleib solche Möglichkeit und ein 35
Menschengeist solche Befehlsmacht hat.) Vom sechsten Akt ist nicht viel zu sagen: das Sterben wird äußerst exakt gegeben und das Sichtregelobengelassen mit der ganzen Lüsterheit des zweiten Aufzugs, ein eigenartiger Triumph im Angesicht des Todes.

Was macht Novelli, der den Rabagas verwirklicht, den Scarron vollendet, mit Shylock? Er bearbeitet ihn. 40

Zunächst Novelli der Dramaturg. Er streicht den »Kaufmann von Venedig« zu einem dürftigen Geflick von Shylock-Szenen zusammen. Er braucht Shakespeare nicht, er braucht nur seine Rolle und seine Stichworte. Alle Dialoge, in denen sich Porzias Art offenbart, das helle Gemüt, ohne dessen Gegensatz und Gegenspiel Shylocks Gestalt wie unvollständig dasteht, sind weggefallen oder zur Lebensnotdurft der Handlung gekürzt, so sehr, daß die Kästchenwahl Bassanios relieflos und die Verkleidung sinnlos erscheint. Alle Episoden, die immer wieder den leichten, sorglosen Grundton erzeugen, der Shylocks Tragik umspielen muß, sind getilgt: die Lancelot-Szenen sind sämtlich vernichtet, Arragon aus der Welt geschafft, nur Marokko ist unbegreiflicher Weise geblieben, zur Posenfigur gewandelt. Aber, was schlimmer ist als all dies: Novellis »Kaufmann« hat vier Akte; der fünfte, in dem Shylock nicht mehr auftritt, existiert für ihn nicht, und er läßt ihn nicht spielen. Und doch ist ohne diesen Akt die Komödie, die Shakespeare meinte, nicht vorhanden: das heitere Spiel, das Shylock überdauert, fehlt. Ohne ihn ist aber auch das Shylock-Schicksal selbst nicht zu Ende geführt; erst in diesen Szenen, in denen er nicht da ist, beinahe nicht erwähnt wird, und in denen man ihn nicht für einen Augenblick vergessen kann, vollendet es sich: in der Stimmung der Mondnacht über den Gärten von Belmonte, in dem Liebesgeflüster Jessicas, in dem Hymnus der Musiker, in der Tändelei um die Ringe, in der Seligkeit der Hellen, Leichten, Spielenden, die an den Dunkeln, Schweren, Leidvollen nicht gebunden sind und von seinem Verhängnis nicht berührt werden. Diesen Akt schneidet Novelli ab.

Sodann Novelli der Regisseur. Das Drama vom »Kaufmann« ist ganz auf das Zusammenspiel gestellt; es hat keinen Helden und (mit Ausnahme eines Lancelot-Exkurses) keinen Monolog; es ist ganz Mit- und Gegeneinander, ganz Gespräch; ganz Atmosphäre, um das wunderbar wahre Wort Hofmannsthals zu gebrauchen. Novellis Truppe gibt überhaupt kein Zusammenspiel; und wo sie nicht lediglich dem Monolog ihres Meisters als Chorus dienen, stellen sich diese Schauspieler auf und reden zum Publikum. Antonio spricht nicht seine Freunde an und Portia nicht die Gerichtsversammlung. Es geschieht nichts zwischen den Menschen. Die Worte gehen nicht von Seele zu Seele, sondern von den Lippen ins Leere; sie wirken nicht. Tubal läßt mit gutmütiger Gelassenheit Shylocks Verzweiflung über sich ergehen und Graziano steht in der Gerichtsszene völlig stumpfsinnig da und ruft »Ein zweiter Daniel!« mit unbeschreiblicher Gleichgiltigkeit. Es gibt in Berlin keine Vorstadtbühne, die solches zu bieten wagt, und in Deutschland nicht allzuvielen Schmierer. Das hat aber nichts mit Italien zu tun; die sizilianische Compagnia Grasso, die wenig von Kultur und von der Europa wenig weiß, hat ein natürliches

und edles Zusammen, wie es Reinhardt nicht schöner geben kann. Aber auch die Novelli-Truppe selbst weiß sonst (zum Beispiel: im »Scarron«, im »Rabagas«) weit mehr vom Wesen des Theaters; hier ist sie von ihrem Leiter, der Shakespeare nicht braucht, offensichtlich vernachlässigt worden.

5

Novelli macht aus dem Schauspiel von Antonius Mißgeschick und Rettung, von Bassanios Brautwerbung, von Porzias Verkleidung und Mannestaten, von Jessicas fröhlicher Entführung ein Shylock-Stück. Es ist ihm oft genug vorgemacht worden; niemals mit so radikaler Konsequenz. Niemals habe ich Schauspielerwerk so sehr als Kampf gegen Shakespeare empfunden. »The Merchant of Venice« hat zwanzig Szenen; in fünf von diesen (etwa drei Zehntel des Ganzen) tritt Shylock auf; nur wenige der übrigen betreffen ihn unmittelbar; den agierenden Personen ist er gleichgiltig oder widerlich; sogar für Jessica existiert er nur als der Jude. Von den Handlungen des Dramas hat selbst die Geschichte vom Schein nicht ihn, sondern den »passiven« galantuomo Antonio zum Mittelpunkt; und wenn man eine Gestalt nennen soll, die das Spiel der drei Aktionen zusammenhält, so ist es die strahlende Porzia. Novelli kann nicht anders als durch Verstümmelung aller Glieder des Werks zu seinem Willen kommen.

10

15

20

Wie spielt er nun den Shylock? Man weiß es: er spielt ihn genial. Aber es ist das Genie eines Technikers.

Er bindet die Gestalt aus Habsucht und Rachsucht und läßt beide durch Haltung gebändigt sein. Er hat eine große Maske, er ist groß gekleidet, und er wandelt in Majestät. Aber dieser Jude ist ganz und gar auf sein Verhältnis zu den Christen gestellt: Habsucht und Rachsucht.

25

Ist das Shakespeares Shylock auch?

Er trägt in sich das Leid seines Stammes; er trägt es nicht wie eine Erfahrung, sondern wie man Blut und Eingeweide trägt, ein Ererbtes, Eingeborenes; und so fühlt er es, so weiß er es, als das Zugeteilte, das Innerlichste, das Unbedingte; als das Schicksal, das mit jedem jüdischen Kind gezeugt und geboren wird; es kommt nicht von außen, es entsteht nicht aus dem Zusammenstoß mit andern Wesen; es brennt auf dem Grund der Kreatur: sufferance is the badge of all our tribe.

30

Aber über Leid und Schicksal sind ihm zwei Mächte gegeben: sein Gott und sein Haus. Zu Gott steht er in seinem Leid von Aug zu Auge, von Mund zu Ohr; und ihm schwört er zu, sich an den stumpfen Peinigern zu rächen, schwört es mit mystischer Geberde: »Ich habe einen Eid im Himmel«. Und in sein Haus schließt er sein Schicksal, seine Seele, wie einen mit Blut erkauften Diamanten in einen kostbaren Schrein, schließt seine Tochter, schließt die Erinnerungen an sein persönliches

35

40

Leben ein; er möchte sieben Schlösser um die Reinheit seines Hauses legen: »Let not the sound of shallow foppery enter my sober house«.

Wie viel war hier zu sagen, darzustellen, zu verwirklichen! Novelli läßt es zu Boden fallen. Das Grundgefühl wird nicht gegeben; das Leid bleibt 5 Erleiden; es bleibt äußerlicher Stolz, wenn er sagt: »unser heiliges Volk«. Er kennt die Mystik des Eides nicht; und sein »Signor Iddio!«-Schrei kann das stille Zwiegespräch mit dem Überpersönlichen nicht ersetzen. Er gedenkt nicht, den Türkis nennend, der toten Lea, die ihn ihm einst gab, mit ewigstarker Glut; er speit nicht, aus dem Wissen um die eigene 10 Ehe heraus, auf die christian husbands; und seine Vaterschaft ist matt und eng. Er verschmäht das Gestenarme, welches das Seelenreiche ist.

Und doch ist Novelli groß als Shylock, so unshakespearisch er wirkt, ja gerade da am größten, wo er Shakespeare am entschiedensten verleugnet.

Drei Dinge wird niemand je vergessen, der sie gesehen hat: die Rückkehr nach Hause, den Tanz vor Tubal, den Zusammenbruch nach der Gerichtsszene. Bei Shakespeare sind sie nicht zu finden. Aber sie sind 15 groß und überdauernd.

Shylock kehrt in sein Haus zurück: das Tor ist offen. Eine richtungslose Angst erfaßt ihn, er zögert lange, dann tritt er ein. Und nun gibt Novelli 20 alle Stadien des Suchens, des Nichtfindens, des Entsetzens, der Verzweiflung: man sieht ihn nicht, aber man hört ihn, wie er die Türen aufreißt, durch die Stuben rast, hin, zurück, obgleich er es nun schon weiß, dieselben Stuben wieder zurück und wieder hin, wie er tobt, wie er alles Gerät niederstürzt, das ihn aufzuhalten wagt, wie er mit den Fäusten an die 25 Wände schlägt, die es geduldet haben, wie er sich die Festkleider vom Leibe zerrt, in denen er draußen war, wie er vom Schwindel gepackt einen Augenblick stumm und wankend dasteht – all dies hört man in der großen Stille; und endlich steht er im Balkon, keuchend, gewaltig, versucht zu sprechen, spreizt die gekrümmten Finger über den Lippen, 30 stammelt, dann schreit er es hinaus.

Dennoch – was immer er einen mit seiner Kunst fühlen macht, dieses Stille, Einfache, Entscheidende nicht: »Ich bin ausgeschüttet wie Wasser« und: »Herr, du siehest es, schweige nicht. Herr, sei nicht ferne von mir. Erwecke dich, und wache auf zu meinem Recht und zu meiner Sache«.

Und dann die Szene mit Tubal, der ihm durcheinander Nachrichten von Jessicas Festen und von Antonios Schiffbrüchen bringt. Die Freude überwiegt; und Novelli tanzt einen seltsamen östlichen Reigen, in kleinen 35 breitspurigen Schritten ekstatisch im Kreise hüpfend. Es ist der ursprüngliche und überwältigende Ausdruck eines Triumphs, ein intimer Bewegungskomplex von unmittelbarer Kraft der Mitteilung. Aber dahinter ist nichts als nackter Triumph. Und doch müssen Verlustpein und

Rachelust noch eben im Wechselflug über der Seele dieses Menschen geschwebt haben; und keine von beiden kann ohne die andre auf dem Wege zur letzten Verzweiflung in ihr walten.

Daß Novelli diese Verzweiflung ganz rein gibt, daß er den – nicht shakespearischen, aber shakespearisch gestalteten – Zusammenbruch 5
echt und zureichend hinstellt, ist der beste Teil seines Erfolgs. Hier sinkt in Wahrheit der Mann zur Erde, dem sie mit ihrer Liebe sein Haus geschändet und mit ihrem Recht seinen Gott gestohlen haben. Und wo er hinsinkt, ist die dunkle Schwelle. –

Wunderbare Einzelheiten: – das Ganze bleibt versagt, die irrationale 10
Einheit der Persönlichkeit, die sich aus tausend mal tausend Elementen nicht zusammenfügen läßt. Meisterhaft beobachtete Momente: – der so und so beschaffene Menschenorganismus steht nicht da, der nicht kombiniert und erdacht, nur primär organisch erlebt werden kann. Das Bewegungsbild, oft von bewundernswerter Suggestivität, gewährt uns doch 15
nicht den Eindruck des einheitlichen zentralen Impulses: wir sehen, was Shylock tut, aber nicht, wie er tun muß, wir empfinden den innern Befehl nicht, nicht die Bindung des Sichtbaren, in unserm eigenen Raum Gegebenen durch das Unsichtbare, in unzugänglicher Zeitreihe Verlaufende. Wir empfangen eine Fülle von Gaben: die Gabe nicht, die nur aus organischem Erlebnis als dessen Sinnbild wächst, nur aus innerstem Schaffensakt gespendet werden kann. 20

*

Es gibt zweierlei große Schauspieler.

Die auf Grund ihrer Fähigkeit absoluter Aufnahme und absoluter 25
Nachahmung beobachtete und nach dem Beobachteten gebildete Ausdruckbewegungen zur »Gestalt« verbinden.

Und die auf Grund ihrer Möglichkeit, die Art und das Dasein verwandter (wirklicher oder gedichteter) Organismen zu innerst durchzuleben, »in deren Haut zu stecken«, das jedem dieser Organismen notwendig zugehörige Äußerungssystem aus sich produzieren. 30

Jenen eignet der Geist, der erworben wird im Gange der Zeiten, diesen der Geist, dessen Flügel wie der Augenblick sind, und sein Name: Erlebnis.

Novelli gehört zu jenen.

35

Moritz Heimann.

Ist es überhaupt ein paradoxes Geschäft, Persönlichkeiten zu charakterisieren, so ist unsere Zeit beflissen, es vollends sinnlos zu machen. Dem Publikum genügt es nicht mehr, daß das Irrationale in Begriffen wiedergegeben, das Einmalige in Gemeinsamkeiten aufgelöst wird; es will statt vieler Begriffe in ehrfürchtig behutsamer Mischung einen krassen und eindeutigen; es weiß mit dem Menschen, mit dem anstrengenden Wunder seiner Vielfältigkeit nichts anzufangen und verlangt statt seiner ein bequemes Registerwort. Und es gibt auch schon Kritiker, die diesen Wünschen zu dienen bereit sind und tun, was alle Moralisten mußten und kein Kritiker darf: die gewaltige Wirklichkeit zum ohnmächtigen und brauchbaren Schema vereinfachen. Diesen Übergriffen der Orientierungstendenz gegenüber ist es erfreulich, an die Einzelnen zu denken, denen sie, was sie auch anstellen mag, nicht beikommen kann, weil sie durchaus real und gar nicht »deutlich« sind; kein Kasten ist für sie gebaut, die Gattungszettel fallen von ihnen ab, und sie protestieren durch ihr Dasein gegen das ganze System der universalen Einreihung. Leicht haben sie's freilich nicht, weil sie's den andern nicht leicht machen; man rechnet es ihnen übel an, daß sie mehr sind als bedeuten; und sie können die großen Menschenkreise nur dadurch gewinnen, daß sie sie erziehen, das geistig Lebendige zu schauen statt es zu registrieren. So einer ist Moritz Heimann.

Er hat es den Leuten von je nicht leicht gemacht. Schon durch den ihm eingeborenen Hang zur Anonymität. »Ich liebe das Anonyme«, sagt einmal eine der Gestalten, die er das Seine aussprechen läßt, und es gibt keine schönere, keine wichtigere Liebe. Das sind die Zeiten einer Kultur, in denen der Redende nur als der Träger, nicht als der Urheber seines Wortes gilt; sein Wort steht beschwingt vor dem Starren wie der Adler vor dem Evangelisten; und wenn sich seine Starrheit im Tode gelöst hat und er mit einem Namen in den Besitz der Menschheit eingeht, dann erscheint er selbst als ein Wort, vom Geiste gesprochen; nur daß es in keine andere Sprache übertragen werden kann. In Zeiten wie die unsere wird die Kultur von den Menschen vertreten, um die diese Atmosphäre von Anonymität ist, die das Wort zeugen lassen, und denen ihr Name nur wie ein Lächeln über die Lippen tritt. Das gilt von Heimann wie von recht wenigen seiner Zeitgenossen.

Dazu kam diese seine »Undeutlichkeit«. Die Leute fragen, »was« denn dieser Heimann sei, und können es nicht erfahren, denn wie keinem der berühmten vier Temperamente, so kann er keiner der sonstigen fertigen

Kategorien zugezählt werden; man kann nur antworten, wie er ist: wesentlich. Die Leute fragen, »was« denn dieser Heimann denke, und auch das können sie nicht erfahren, denn kein Ismus paßt, und es ist überhaupt nichts von dem festzustellen, was man gemeiniglich (lucus a non lucendo) eine Weltanschauung nennt; und man kann wieder nur antworten, wie er denkt: wesentlich. Ja, das ist das Wesen dieses Menschen: wesentlich zu sein und wesentlich zu denken. 5

Wer wesentlich ist, der ist mehr als er hervorbringt. Das ist nun wieder etwas, was unserer Zeit befremdlich vorkommt und ihr fast wider das Gefühl geht. Sie hat sich, vermutlich weil ihre technischen Eroberungen ihr Blick und Herz bestimmen, auch in der Welt des Geistes in die Leistung vernarrt, so daß sie die Person lediglich nach ihrer Leistung einschätzt und nichts als Leistung von ihr begehrt. Das verträgt sich vortrefflich mit dem Mangel an Anonymitätsgefühl; das, um was die Zeit sich nicht kümmert, ist die namenlose geistige Existenz eines schöpferischen Menschen, aus der sein Hervorbringen nur als eine Funktion, sein Werk nur als eine Äußerung wächst. Und der Rezeptivität antwortet eine gleichgeartete Produktion: Leistende, die sich in ihrer Leistung ausgeben, die atemlos Leistung auf Leistung häufen, die einzig Leistung meinen, wollen, enthalten. Wenn vordem das Leben eines schöpferischen Menschen eine stufenhafte Auslese darstellte, so daß aus den Erlebnissen etwelches wohl zu Gedanken, aus den Gedanken etwelches zu Worten, aus den Worten etwelches zu Schrift, aus der Schrift etwelches zu öffentlicher Mitteilung gedieh, wird heute zumeist die ganze Breite und Kraft des Erlebens in die öffentliche Mitteilung übergeleitet. Zu den wenigen, die anders geartet sind, gehört Moritz Heimann. Er hat aus seiner Wesentlichkeit heraus Wesentliches geschrieben: Erzählungen, in denen das heimlichste Schicksal von Seelen, die der Welt ausgeliefert sind, in reiner Sichtbarkeit, durch nichts als Vorgang dargestellt ist; Dramen, in denen die innerlichste Problematik von Seelen, die sich gegen die Welt auflehnen, durch eine immer reifere und überlegenere Formkraft gestaltet ist; Essays, wie sehr wenig es Heutige diesen edlen Namen verdienend: Versuche, den Ausgleich zwischen einer Seele und der Welt an den Gegenständen des Zeitalters zu bewähren. All dies in seiner Vielheit und Einheit gibt das Bild einer schriftstellerischen Existenz, wie wir sie in Deutschland nicht zum zweitenmal besitzen, und der ich von Zeitgenossen nur etwa die (ganz anders gerichtete) Remys de Gourmont zu vergleichen weiß. Aber all dies ist nur eine der Funktionen dieser merkwürdigen Persönlichkeit, deren Grenzen weit über die ihrer öffentlichen Produktion hinausreichen. 40

Ich sagte schon, daß Heimanns Denken ein wesentliches ist. Das wäre

in seiner ganzen Bedeutung erst zu ermessen, wenn man zu Heimanns Schriften noch seine Gespräche als Material heranziehen könnte. Er ist durchaus kein Redner, aber er ist ein redender Geist. Seine Rede hat etwas Sokratisches, aber es ist eine Sokratik mit mehr Humor als Ironie, 5 eine Dialektik, die eher auf die Anschauung als auf die Tugend hinführen will, jedenfalls auf die Tugend nur, insofern sie Anschauung, das heißt ein Leben im Angesicht der Dinge ist. Lehrend ist diese Rede recht eigentlich nicht, und ihr Kern ist keine Lehre, sondern eine Methode; wie ja eben die Frage nach dem Was des Heimannschen Denkens nur durch 10 eine Auskunft über das Wie zu beantworten war. Heimann hat die Form des Dialektikers und die Intensität des Bekenners, aber er hat keine »Sache«, die beide haben, die auch der Mann hatte, der Dialektiker und Bekenner in einem war: Sören Kierkegaard. Oder vielmehr, Heimanns Sache ist: seine Methode, das wesentliche Denken, und das wesentliche 15 Denken ist das Denken aus Anschauung. Es wurde zu Unrecht behauptet, Heimann gehe von der Reflexion aus und komme zur Wirklichkeit; er ist an der Anschauung groß geworden, er atmet Anschauung und lebt in ihr. Aber sie ist freilich von besonderer Art; sie fließt nicht aus einem elementaren Zusammensein mit den Dingen, das noch keine Entzweiung 20 kennt, sie hat Ursprung und Bestand in dem Gegenüber von Seele und Welt, und der Wille in ihr ist die Lust der Seele, um die Welt zu wissen, die ihr widerstrebt.

Hat je ein Gedanke, hat je eine Dichtung von anderem berichtet als von diesem Gegenspiel von Seele und Welt? Aber Heimann ist es eigen, 25 das Problem in seiner Reinheit darzulegen, ohne daß es abstrakt wirkt; vielmehr ist es durchaus gewachsen und kreatürlich und fruchtbar: es ist Anschauung. In der Erzählung »Wintergespinst« (mir neben Stehrs Werken das liebste dieser Art) stehen gegeneinander die Wirklichkeit eines Knabenlebens und die darum gesponnene Lüge, in der Erzählung »Die 30 Fylgja« ist es die urgewollte Wahrheit eines Manneslebens, die der andersgewordenen Wirklichkeit gegenübertritt – hier wie dort ist der Tod der Schluß, der in der Idee keinen darstellt: das ist die Treue des Menschen, der in der Anschauung steht, der nur gestalten, nicht lösen darf. Und wenn in der Komödie »Joachim von Brandt« der Kampf von Seele 35 und Welt mit der Geburt eines Kindes endigt, und die Zeit nun gleichsam ersetzen soll, was der Raum versagte, ist auch dies nicht Lösung, sondern Treue; denn dem Menschen, der in der Anschauung steht, ist die Illusion der Lösung genug. Doch zeigen sich Möglichkeiten eines tieferen Ausgleichs. »Die Welt aber gibt der Seele nur wieder, was die Seele ihr 40 schenkt«, heißt es in der Erzählung »Die Tobiasvase«. Und in einer wundervollen kleinen Studie »Das Haus« (1901) erzählt Heimann, wie er

nach einer vom Gefühl der Menschennot erschütterten nächtlichen Wanderung in das Zimmer seines Landhauses tritt und durch dessen Rechteckigkeit beruhigt wird: durch diese Grundbeziehung, die der Mensch mit schöpferischer Kraft aus der strömenden Fülle der Erscheinungen herausgerissen hat, um mit ihrer Hilfe eine Festung gegen das dumpfe Geschick zu errichten, dem er sich nicht entziehen kann. »Am letzten Ende aber: wie könnte er das, wenn er den rechten Winkel, der ihm geschenkt wird, nicht schon vorher besäße?« 5

Das ist die Anschauung, die ihrer Macht bewußt wird: der Einheit von Seele und Welt. 10

Das Raumproblem der Bühne

Das echte Kunstgefühl ist, wie alle vollständigen Gefühle, ein polares. Es versetzt uns mitten in eine Welt, die zu betreten wir unvermögend sind. Lebendig von ihr umschlossen, daß uns und sie nichts mehr entsondern
5 zu können scheint, von ihr getränkt, durchdrungen und bestätigt von ihr, erkennen wir sie doch als die auf ewig abgehobene Ferne. Sie ist Wirklichkeit, einig und gewiß wie keine naturhafte, sie allein ist fertige Wirklichkeit: wir überlassen uns ihr und atmen in ihrem Bereiche; und sie ist Bild: ihrem Wesen nach uns entrückt und unzugänglich. Aus dieser Polarität von Vertrautheit und Fremdheit, vollkommenem Genuß und voll-
10 vollkommenem Verzicht kommen die Weihen des echten Kunstgefühls.

In dem Erlebnis des szenischen Vorgangs bewährt sich dies, wenn wir zugleich unlösbar im Vorgang und unverknüpfbar außer ihm stehn: hingenommen vom Unbedingten, das vor uns geschieht, und doch in der
15 Ordnung des Bedingten verharrend, die das Gesetz unsrer Dauer ist; überwältigt und doch blickend; preisgegeben und bewahrt. All dies aber nicht als Gespaltensein, als Schwanken, als Widerspruch, sondern als die polare Einheit des Gefühls. Mit der beliebten Scheidung von »Schein« und »Wirklichkeit« hat das nichts zu tun; Schein könnte man gerechter-
20 weise nur das nennen, was nicht wahrhaft Kunst ist; der echte szenische Vorgang, der Kunst ist, ist Wirklichkeit, wenn irgend etwas Wirklichkeit ist: wir sind von ihm umfungen; aber er ist Bild: wir können in ihn nicht eingehn.

Ich will hier nur ein Element des szenischen Erlebnisses betrachten,
25 ein wesentliches: das Raumgefühl. Wenn das szenische Erlebnis echt und zulänglich ist, fühlen wir, daß wir in den Raum der Bühne nicht eingehn können, obgleich wir erlebend in ihm leben. Es mag die Bühne etliche Schritte vor uns beginnen; wir könnten diese etlichen Schritte vorwärts machen, aber wir wissen, daß damit nichts getan wäre: unsere
30 Füße könnten wohl den Boden der Bühne, wir könnten nicht den Raum der Bühne betreten. Weil er anderer Gattung ist als der unsre; weil er von einem Leben anderer Stufe, anderer Steigerung, anderer Dichtigkeit erschaffen und erfüllt ist als der unsre; weil unsre Dimensionen für ihn nicht gelten. Dieses Wissen als Gefühl ist der Kern des echten szenischen Erlebnisses.
35

Dieses Wissens Erzfeind ist die moderne Bühne; sie ist bestrebt, es zu vernichten oder zu verwüsten. Zu vernichten: wenn sie mit ihrer »vorgeschrittenen« Technik den Raum der Bühne in einen dem unsern artgleichen umzutauschen sich bemüht; zu verwüsten: wenn sie Formen

nachahmt, die in reineren Zeiten wahrhaft aus dem Geiste erstanden und währten und die nun, des Lebens das sie schuf und füllte beraubt, das Theater zur Kuriosität erniedrigen. Auf beiden Wegen ist es ihr gelungen, das Raumgefühl des Zuschauers, sein Abhebungsgefühl von Grund aus zu deprivieren.

5

*
*

Die antike Bühne steht unter der selben Optik wie der Zuschauerraum; aber sie ist von ihm absolut geschieden durch den kultischen Charakter, der ihr innewohnt und sie gestaltet. Wie die antike Tragödie aus dem Opfer, das erst von dem schauenden Griechen – im Gegensatz zum Asia- 10 ten, dem das Opfer nie Objekt ist – als Schau empfunden wird, so ist die antike Bühne aus dem Festzug geboren, dessen Gehalt das sakramentale Schicksal, Opferung und Lösung, des Gottes oder Dämons oder Heros ist und der sich in dem Rhythmus einer vierfachen Bewegung: Kampf, Leid, 15 Klage und Offenbarung aufbaut. Dieser Festzug ist, an welche mythische oder geschichtliche Begebenheit immer er sich jeweilig binden mag, niemals bloßes Gedächtnis, sondern ein jener Begebenheit gleichgeordnetes, ewig neu geborenes und aus sich selber wirkendes Leben, denn nicht beschlossene Vorzeit, sondern aller Zeit Wachstum ist dem Griechen der Dämon und sein Schicksal. Dieser Festzug ist das sichtbare Prinzip, das 20 in seiner Entfaltung den Raum der antiken Bühne ausformt vom Saum der Orchestra bis zur Rückwand der Skene. Der Zuschauer, vom Atem des Chors angeweht, ist von ihm unüberwindlich weggehoben durch den Schauer vor dem Drama, das sich in diesem Raum vor ihm, in diesem Raum den er nicht betreten kann, sakramental und wahrhaft be gibt . 25

Der mittelalterlichen Bühne ist diese sublimen Aktualität mit Notwendigkeit fremd. Für den Christen der späten Kirche geschieht das Entscheidende nicht, sondern ist geschehen; das Opfer ist nicht ewig neu, es ist getan. Darum kann das Einmalige nur noch abgebildet, nur noch 30 dargestellt werden. Die Mysterienbühne ist kein Altar mehr, sie ist ein Schaubrett. Gewiß wächst auch sie aus dem Kultischen auf, aber dieser Kult ist nicht Fortsetzung und Erneuerung, nur Anbetung und »Nachahmung«. So wird das Ereignis zum Spiel; seine Weihe ist die der Wiederholung und seine Kraft die der Vorführung. Aber damit es zu Spiel werden könne, muß sich das Spiel in seinem Wesen verwandeln; wie sich 35 in der griechischen Tragödie das Wesen des Opfers verwandelte. Seinem elementaren Sinn nach besteht das Spiel für keinen Zuschauer, es wird von keinem Wahrgenommenwerden bestimmt, sondern einzig von der Erregung des Spielenden und der Regel, die sie rhythmisch bändig und regiert. Nun aber wird es in allen seinen Momenten von der gemeinten 40 sinnlichen Wirkung durchdrungen und umgeschmolzen; jedoch ohne

daß in der Wandlung ein neues schöpferisches Gesetz geboren würde wie damals, als sich das Opfer zum tragischen Festzug gliederte. Solange das Spiel an die überlieferten Gegebenheiten des religiös-historischen Vorgangs gebunden ist, den es darstellt, empfängt es von ihm ein Gesetz – das ein steriles Scheingesetz ist, wie immer, wenn ein endgültig Festgesetztes nur nachgezogen werden darf. Aber es löst sich von ihm; es löst das Band, das kein wahrhaftes und zeugendes mehr sein konnte, da das Religiöse sich nur dann künstlerisch formschaffend bewähren kann, wenn ihm – wie im Orient, in Ägypten, in Griechenland, auch noch in Byzanz – die freie Macht wirkender Aktualität, das Magische, die selbsttätige Fortsetzung und Erneuerung des Weltprozesses eröffnet ist. Das Drama löst sich ab und gewinnt seine abgründliche Freiheit, die Freiheit des losgemachten Spiels, das sich die fessellose Welt zu eigen macht. Das universale Spiel, das wahrgenommen werden will, das Schauspiel gibt sich sein eigenes Gesetz. Wie auf der Mysterienbühne das gebundene, so gestaltet auf Shakespeares Bühne das souveräne Spiel den Raum der Szene. Dort die Buden auf dem freien Platz, die Handlung einander zuwerfend wie Stationen des Kalvarienbergs, jeweilig zum Spiel errichtet und nach dem Spiel niedergerissen; hier der dauernde Kasten mit nackten oder tapetenbehangenen Wänden, inmitten der säulengetragene Altan mit seinen Stufen, umwandelbar und alle Orte darzustellen fähig, der Befehle gewärtig, die der Prolog oder der Zettel mit dem Stadtnamen verkündet; Buden und Kasten von Gnaden des Spiels lebendig, das seine verwandelnde Macht übt an kahlen Brettern und in der Verwandlung seine Größe hat. (Man spreche dies nicht der unvollkommenen Technik zu; unvollkommene Technik ist immer nur Parallelerscheinung.) Und der Zuschauer, sich an die Buden drängend oder gar auf der Bühne selber hingelagert, hat dennoch ihren Raum unzugänglich vor sich, weil dieser nicht der Raum ist, in dem er sich bewegen kann, sondern ein vom Spiel – durch das Ingenium des folgerichtig raumdichtenden Dichters, das Geschick des kunstfertig raumausführenden Schauspielers und seine, des Zuschauers, anpassungsfähige Phantasie – erschaffener, gestalteter und erfüllter.

* *
*

An die Stelle des welterneuenden Opfers und des weltumfassenden Spiels hat eine beider unkundige Zeit keinen neuen Geist zu setzen vermocht, aus dem das Drama im Volke neu zu verwirklichen wäre. Der Raum der modernen Bühne ist nicht von einem Prinzip des Lebens und der Kunst gestaltet, sondern mit den Mitteln der detaillierenden Illusionserzeugung und des abbildenden Archaismus konstruiert.

Die Illusionsbühne will das Abhebungsgefühl des Zuschauers, das

stärkste Motiv künstlerischer Theaterwirkung, überwinden, indem sie ihren Raum in einen dem unsern durchaus artgleichen umzutauschen bestrebt ist.

Illusionierung gehörte wohl zu allen Zeiten in irgend einem Grad zu den Elementen szenischer Darstellung, und schon die griechische Bühne hatte ihre Periakten. Aber diese Illusionskunst wollte nicht den Schein erzeugen, als sei der Raum des szenischen Vorgangs wie unsrer beschaffen, sondern ihn uns durch Hinweis auf Orte und Ortsveränderungen in seinen jeweiligen inhaltlichen Beziehungen deutlich machen; die Kulisse war ein gemalter Zettel. Oder, von den Mitteln aus gesehen: diese Illusionskunst wirkte nicht durch Einzelheiten, sondern durch Ganzheiten; sie stellte unserm Raum der Details einen Raum bedeutender Totalitäten gegenüber; sie ließ den Eindruck eines örtlich determinierten Raums nicht aus Brocken sich zusammenfügen, sondern erweckte ihn durch wenige einfache, repräsentative, sinnbildlich gültige Form- oder Farbeinheiten. Die heutige aber kann sich an zwei- und dreidimensionalen Details gar nicht genügen, um nur ja den Raum als einen »wirklichen« wirken zu lassen und so das Erlebnis des szenischen Vorgangs seiner notwendigen Polarität zu berauben: sowohl des echten Abhebungsgefühls als auch der echten Verbundenheit, die nur durch Aktivität möglich ist, wogegen die moderne Bühne den Zuschauer passiv, phantasielos die vollkommene Technik ihrer »Raumkunst« anstaunen läßt.

Aus dem Verlangen nach Wiederherstellung der Totalitätswirkung und des Abhebungsgefühls erwachsen einige archaisierende Experimente, die die Bühne einer früheren Zeit, die antike oder die mittelalterliche oder die elisabethinische abzubilden versuchten und ihre Formen kopierten; als ob diese ohne das lebendige Prinzip, das einst lebenzeugend in ihnen wohnte, Bestand und Bedeutung hätten. In der Tat wurde das Abhebungsgefühl auf diesem Wege entweder überhaupt nicht oder nur als ein künstliches und mittelbares, als das »kultivierte« Distanzgefühl des Kuriositätenbetrachters hervorgebracht und es wurde kaum etwas anderes erreicht, als daß der Museumscharakter unsrer Zeit nunmehr auch auf diesem Gebiete eine würdige Vertretung gefunden hat.

Eine andere Reaktionsform stellen die Versuche dar, wohl einen andersartigen Raum zu gestalten, aber dessen Prinzip der malerischen oder ornamentalen Welt zu entnehmen; auch sie müssen unfruchtbar bleiben, weil sie statt des szenischen das Abhebungsgefühl einer fremden Kunst in das Erlebnis hineintragen und dieses spalten und zerstreuen.

*
*

Ob in unsrer Zeit ein neuer Geist lebendig wird, der ein neues szenisches Prinzip aus sich zu entsenden vermag, können wir Mitlebende nicht er-

mitteln. Auch wenn wir solch einen Geist zu ahnen glauben, können wir uns nicht vermessen, zugleich Lebende und Erkennende zu sein, das Neue zugleich zu empfangen und zu definieren. Was wir können, ist einzig, aus dem Bestand von Ort und Augenblick heraus, wie er uns als Bedürfnis und Möglichkeit fühlbar wird, zu arbeiten und zu hoffen, daß unsre Arbeit, wenn sie unserm Willen treu gerät, vom Geist nicht ungesegnet bleiben wird. Es gilt also nicht, ein neues raumgestaltendes Prinzip ausfindig zu machen, sondern eine den Formen unseres Lebens entsprechende und unsere technischen Mittel sinnvoll verwertende Lösung für einen Raum, der die Grundforderung des Dramas an die Bühne erfüllt: der zugleich unbedingt einheitlich und unbedingt wandelbar wäre. Wenn er gelänge, dürfte von ihm wohl erwartet werden, daß er dem szenischen Erlebnis wieder seine volle Polarität – Verbundenheit und Abgehobenheit – gewähre. Denn unbedingt einheitlich inmitten der Wandlungen kann nur ein in seinem Wesen beschlossener, durch seine Art von unserm geschiedener Raum sein, der uns diese seine Art so rein und stark kundgibt, daß wir seine fassende Form durch alle Ströme der Verbundenheit hindurch als unser einiges, unberührbares Gegenüber empfinden. Und unbedingt wandelbar inmitten der Einheit kann er nur sein, wenn seine Metamorphosen von der Aktivität unsrer wahrnehmenden Seelen ergänzt und vervollständigt werden, wenn diese aktive – die einzige wahrhafte – Verbundenheit also nicht, wie von der modernen Bühne, gelähmt, sondern geweckt und genährt wird.

Daß ein im Wechsel einheitlich bleibender Raum nur durch die Einsetzung einfacher, gleichmäßiger, als Totalität wirkender Gebilde geschaffen werden kann, muß jedem offenbar sein, der nicht durch den »Reichtum« der heutigen Bühne beirrt ist. Daß das einzige Element, das einem einheitlich beschaffenen Raum unbedingte Wandelbarkeit verleihen kann, das Licht ist, konnte einer Zeit, in der Rembrandts Geist wie in keiner früheren zu den Geistern redet, nicht verborgen bleiben. Aus der Begegnung beider Erkenntnisse ist der Versuch hervorgegangen, von dem die Schauspielaufführungen der nächsten Jahre in Hellerau einige Teilexperimente darstellen werden.

Tessenows »großer Saal« ist in einfachen und bedeutenden Proportionen, in unentstellt direkten Linien gehalten, die den Eindruck wesenhaften Lebens wachrufen und erhalten. Architektonisch ist der Saal eine Einheit; die Bühne ist vom Publikum, das nicht in trennendem Dunkel, sondern im gemeinsamen Lichte weilt, nicht durch ihre Konstruktion, sondern einzig durch das abgehoben, was aus ihr gemacht wird: die Bühne ist nichts anderes als was mit ihr geschieht; aber alles was mit ihr geschieht, ist untereinander streng und klar verbunden, von uns streng und

klar geschieden durch die Art, wie es geschieht: die uns keinen dem unsern wesensgleichen Raum vortäuscht, sondern uns einen von unserm wesensverschiedenen Raum, den Raum des Dramas darstellt. Dieser Raum ist technisch aus zwei Elementen aufgebaut: dem Substrat der Verwandlungen und dem verwandelnden Agens. Das Substrat sind etliche schlichte, graue Stoffflächen und Stoffbahnen, die die Bühne umgrenzen und gliedern. Das Agens ist das diffuse Licht, das nicht episodisch-herausreißend wie der übliche Scheinwerfer, sondern im Gleichmaß großer Flächen und Perioden wirkt. Durch die Variabilität der Belichtung kann das Substrat durch alle Grade der Materialität geführt werden; die Stoffe können bald weich bald fest, bald flach bald rund erscheinen, und mit ihrer Wandlung wandelt sich das Bild des Raums, den das Licht aus einem eingeschränkten zu einem ins Unendliche offenen, aus einem in allen Punkten determinierten zu einem von Geheimnis schwingenden, aus einem nur sich selber bedeutenden zu einem Unnennbares andeutenden macht. Aber ein Unnennbares ist er selber, dieser Raum, dieses Werk des Lichts; von einem Prinzip gestaltet, dessen Namen wir noch nicht, von dem wir nur eine sinnliche Kundgebung kennen: das schöpferische Licht.

* *
*

Das Ziel, dem dieser Versuch zustrebt, ist: die Grundforderung des Dramas an die Bühne zu erfüllen. Aber das wäre unfruchtbare und bestandlose Arbeit, wenn diese Forderung von dem Nachdenken über das Drama, nicht von dem Drama selber aufgestellt wäre. Sie als eine vom Drama selber aufgestellte anzusehn ermutigt uns die Erscheinung Claudels. Er ist, wie alle entscheidenden Bildner, von einer Sphäre bestimmt, die mehr (mehr: nicht anderes) als Kunst ist. Aus dieser Sphäre werden, auch wenn die Bildner noch im Alten zu stehn glauben, die Zeiten erneuert.

Moritz Heimann zum 50. Geburtstag

Das Einzelne ist Heimann grundsätzlich wichtiger als das Allgemeine – auch seinem Denken. Ehrfurcht vor dem Einzelnen, Treue gegen das Einzelne bestimmen es. Darum gerinnt es nie zu System oder Programm.

5 Beide können ja nur da entstehen, wo um des entscheidenden Blicks auf ein Allgemeines – Erkanntes oder Gefordertes – hin von allerlei Einzelnem weggesehen wird. Heimann aber sieht nicht weg. Er liebt das Allgemeine nur, wo es Verklärung des Einzelnen, Ideewerden des Einzelnen ist. Wenn er somit nie ein Einzelnes deshalb vernachlässigen wird, weil es

10 sich in den Zusammenhang einer Erkenntnis oder einer Forderung nicht einfügen will, so wird er doch jedes verwerfen, das der Verklärung, des Ideewerdens unfähig bleibt. So ist denn sein Denken, auch wo es ganz andres zum Gehalt hat als Kritik, seiner Wirkung nach scheidend und reinigend wie das keines lebenden deutschen Kritikers. Diesem sokratischen

15 Juden gebührt der geweihte Titel eines kathartischen Denkers.

Hinweis auf ein Werk

Das Werk, auf das ich hier hinweisen will, Moritz Heimanns Drama »Das Weib des Akiba«*, geht die ernsten Leser dieser Blätter ernstlich an; sie sollten es lesen. Ein »Buchdrama« ist es durchaus nicht; aber wie erfreulich ist es, ein echtes und daher auch bühnenwirkliches Drama zu lesen und wiederzulesen. Ein echtes Drama nun ist dieses wenn irgendeins: ein Gedicht nämlich, in dem »ewige«, das heißt dem Leben der Welt eingehörige Entzweiung sich dialogisch austragen will, sich als unaus-tragbar bekundet, und eben damit die nur seiende, nicht erscheinende Einheit bezeugt und offenbart. 5 10

Die Erzählung von Akiba und von seinem Weibe, der Tochter des reichen Kalba Sabua, die sich dem vierzigjährigen Schafhirten ihres Vaters vermählte und ihn auf zwölf Jahre und wieder auf zwölf Jahre ausschickte, daß er sich die Lehre zu eigen mache und ein Lehrer in Israel werde, hat einst meine Jugend erschreckt und gepeinigt. Ich konnte die Tat der Frau nicht begreifen, nicht anerkennen; es war darin etwas, was mir nicht bloß fremd, sondern feindlich erschien, was mir mein Leben und meinen Glauben antastete, etwas Überstrenges, Überrechtes, »Rabbinisches«; die Liebe im Geist schien mir die schöne naturhafte zu mißhandeln. Später habe ich die Liebe wahrer zu sehen bekommen, und Geist und Natur dazu. Aber erst Heimanns Drama hat mir jene Geschichte gedeutet und deutlich gemacht. Er schaut und zeigt, wie das zugeht, wenn eine Frau einen ausschickt: um zu ihr – zu sich – zu Gott zu kommen. Sie schickt den Mann aus und wieder aus, daß er lerne, daß er kommen lerne, und es gibt nichts Größeres zu lernen, und es ist nicht anders zu erlernen, als daß man ausgeschickt wird, sei es auch, um gekommen zu sterben, wie Akiba. 15 20 25

So Weib und Mann. Aber dieser Mann ist eben Akiba ben Joseph. Und er ist es wirklich in den zwölf Szenen dieses Dramas, er trägt nicht nur den Namen und die überlieferten Begebenheiten. Da ist Akiba und der Patriarch, Akiba und das Synedrion, Akiba und die Schrift; Akiba und die Römer, Akiba und Barkochba, Akiba und der Martertod; Akiba und sein »wilder« Sohn, der Aufgelehnte und Liebende; Akiba und der Prophet Elias, der Versuchende und Fragende. Ja, das ist Akibas Volk, es selber, in eben jenem unsäglichen Augenblick, und in seiner Zeitlosigkeit zugleich. »Besprechen« kann ich nicht, wie es da ist, aber hinweisen kann 30 35

* S. Fischer Verlag, Berlin 1922.

ich darauf. Dieses Werk eines Weisen, der ein Dichter (nicht ein dichten-der Weiser) ist, gehört dem deutschen Schrifttum, und es gehört dem jüdischen Volk. Das Volk sollte seines Besitzes inne werden.

Drama und Theater

Ein Fragment

Das Drama, als eine Gattung der Poesie betrachtet, ist etwas vollkommen anderes als das Drama des Theaters: es ist die künstlerische Verselbständigung des Elements, das von der Epik nur widerstrebend geduldet wird: 5
des Dialogs. In der Erzählung kommt dem Gespräch nur so viel Raum zu, als es braucht, um die Handlung zu tragen und fortzubewegen; im Drama trägt alle Handlung das Gespräch. Wenn wir ein Drama lesen, wirklich lesen, dürfen wir Szenarium und Regiebemerkungen (deren episierende Auswucherung in unserer Zeit zu den Zeichen der Formauflösung gehört) nur als Erklärung des Dialogs aufnehmen, sonst verirren wir uns in eine Mischempfindung. Als eine Gattung der Poesie betrachtet, ist das Drama also die Gestaltung des Wortes als eines zwischen den Wesen sich Bewegenden, des Geheimnisses von Wort und Antwort. Wesentlich dabei ist die Tatsache der Spannung zwischen Wort 15
und Antwort; die Tatsache nämlich, daß nie zwei Menschen mit den Worten, die sie gebrauchen, dasselbe meinen, daß es also keine reine Erwidernung gibt, daß in jedem Punkt des Gesprächs also Verstehen und Nichtverstehenkönnen verschmolzen sind; wozu dann noch das Wechselspiel von Offenheit und Verslossenheit, Aeußerung und Rückhalt 20
kommt. So ist durch das bloße, dialogisch gestaltete Faktum der Verschiedenheit der Menschen, noch vor aller eigentlichen Handlung, die dramatische Verknötung gegeben, die, an die Unergründlichkeit des Schicksals geheftet, »tragisch«, in die allzu deutliche Welt der Marotten und Zufälle gezogen, »komisch« wirkt. Wie beides, das Tragische und 25
das Komische, sich im reinen handlungslosen Dialog vereinen kann, hat uns Platon gewiesen, in dessen Werken sein Meister und der vielnamige Sophist wie zwei Typen der attischen Komödie einander gegenüberstehen: der Ironiker (Eiron), der verschweigt, was er weiß, und der Prahler (Alazon), der, was er nicht weiß, redet – und was wir letztlich erfahren, 30
ist das Schicksal des Geistes in der Welt. Mit dem bloßen dialogisch sich kundgebenden Sosein der Gestalten ist die Dramatik wesentlich da; alle Handlung kann sie nur entfalten.

Wenn so das Schauspiel als Dichtung in der Tatsache gegründet ist, daß sich der Mensch dem Menschen redend mitzuteilen sucht und über 35
alle Hindernisse der Individuation hinweg auch wirklich – wenn auch in der Spannung – mitteilt, gehört das Schauspiel als Theater einer primitiveren, naturhafteren Schicht an. Es entstammt dem elementaren Antrieb, den Abgrund zwischen Ich und Du, der durch die Rede überbrückt wird,

durch Verwandlung zu überspringen; dem Glauben des primitiven Menschen, er könne, wenn er Aussehn und Gebärden eines anderen Wesens, eines Tieres, eines Heros, eines Dämons annimmt, zu diesem anderen Wesen werden. Vielmehr nicht dem Glauben, sondern der Erfahrung; 5 denn der Australier, der das Känguruh als das Totemtier seines Stammes, der Thrazier, der den Satyr im Gefolge des Dionysos tanzt, hat die leibliche Gewißheit der Identität mit dem dargestellten Wesen. Diese Gewißheit ist nicht »gespielt«; und doch ist sie ein Spiel, denn sie ist verweht, sowie Maske und Haltung abgestreift worden sind. Mag sie aber auch bis 10 zum Hinsinken des Körpers, bis zum Schwinden der Bewußtheit andauern, so wird sie doch mit jeder Wiederholung kenntlicher, gewollter, spielhafter. Noch ist hier jedoch nicht Schau-Spiel; das wird erst durch den Hinzutritt des Zuschauers. Dieser Hinzutritt ist nicht als etwas einmal Erfolftes und Eindeutiges zu verstehen, sondern als eine lange Ent- 15 wicklung oder vielmehr Verwicklung. Jenes Wandlungsspiel geschah ja nicht um seiner selbst willen, sondern zu dem magischen Zweck, in der angenommenen Gestalt das zu wirken, wessen die Gemeinschaft bedurfte; man beging die Vermählung und Paarung des Himmelsgottes mit der Erdmutter, weil diese Handlung den Erguß des Regens in den Schoß des 20 Feldes bedeutete, bewirkte, einbezog. Wurden nun »Zuschauer« der heiligen Begehung zugelassen, so standen sie mit in der Gewalt und dem Grauen des Vorgangs, in der Glaubensgewißheit seiner Magie, von deren Erfolg ihr Glück, zuweilen ihr Leben abhing. Und so wußten sich die Darsteller noch nicht »angeschaut«; sie waren Spieler, aber nicht Schau- 25 spieler; sie spielten der starrenden Menge zu Frommen, aber nicht zu Gefallen. Sie waren »im Stande der Unschuld«, wie eben der Mensch, der von seinem Antrieb aus und nicht vom Bild aus lebt, das er im Auge des andern erzeugt. (Es sei hier erwähnt, daß von dieser Scheidung zwischen unmittelbaren und mittelbaren Menschen aus die beiden grund- 30 verschiedenen Arten des Schauspielertums zu unterscheiden sind.) Das ändert sich in demselben Maße, in dem der Glaube sich auflöst; der Zuschauer, dem die angeschaute Handlung nicht mehr eine in sein Leben dringende und sein Geschick mitbestimmende Wirklichkeit ist, und der Spieler, der nicht mehr von der Verwandlung übermannt wird, sondern 35 ihrer kundig ist und sie auszunützen versteht, entsprechen einander; und dieser Spieler weiß sich angesehen, schauerlos, schamlos angesehen, er spielt schauerlos, schamlos zur Schau. Freilich kann sich der magische Glaube zum Glauben an die Heilswichtigkeit des Spiels klären und dabei seine Macht oder ein Teil von ihr bewahren. Im aischyleischen Theater 40 waltete wohl noch, so über der Orchestra wie über den Rängen, etwas von der Weihe der eleusinischen Dromena: was auf der Bühne geschah,

Gebärde und Spruch, und des Chors Singen und Schreiten, war nicht scheinhafte Nachbildung eines einst Getanen oder gar trügerische Vorführung eines Erdachten, sondern heilige Wirklichkeit, die jeden aus den schauenden und horchenden Scharen in der inneren Wirklichkeit seines Lebens anging unsäglich, unbestimmbar, unvorstellbar, urgewaltig anging. Da also war noch Schauer und Scham, bei den Anschauenden und bei den Angeschauten; und die Seele der Spieler konnte das Schielen noch nicht kennen. 5

Mit dem Beispiel der griechischen Tragödie habe ich schon vorgegriffen. Hier sind beide Prinzipien schon verbunden, das Geisthafte des Dialogs und das Naturhafte des mimischen Verwandlungsspiels, die sich zu einander verhalten wie die Liebe zur Geschlechtlichkeit, die einander bedürfen, wie die Liebe der Geschlechtlichkeit bedarf, um Leib zu gewinnen, und die Geschlechtlichkeit der Liebe bedarf, um Seele zu erlangen. Aber man verstehe wohl, daß die Liebe zwar in der Geschichte des Menschen das Spätere ist, daß sie aber nicht aus der Geschlechtlichkeit abgeleitet werden kann; denn in der Wahrheit des Seins ist sie die kosmische und ewige Macht, die zum Zeichen und Mittel das Geschlecht entsandt hat und sich seiner bedient, damit aus ihm sie, die welthafte Liebe, auf Erden wiedergeboren werde. So ist der Weg des Geistes in allen Dingen. Darum auch bedarf das Theater des Dramas noch mehr als das Drama des Theaters. Denn das Drama, das sich nicht dem Theater einzubilden vermochte, besteht unverkörpert im einsamen Geist; aber das Theater, das dem Drama nicht botmäßig ist, trägt den Fluch der Seelenlosigkeit, den es mit all seiner üppigen kunstfertigen Buntheit kaum für die Stunde seines Trugspiels übertäuben kann. Ein Zeitalter des unaufgeführten Dramas kann ein heroischer Eiron sein; aber ein Zeitalter, in dem das selbstherrliche Theater alles Drama als Material und Gelegenheit zu seinen Phantasmagorien behandelt, ist ein erbärmlicher Alazon. Damit ein glaubensloses Publikum, das sich »Zerstreuung« vorsetzen läßt, weil es sich vor der Sammlung fürchtet, aus seiner Furcht zur Ehrfurcht erlöst und zum Glauben an die Wirklichkeit des Geistes erhoben werde, tut große Arbeit, große Erziehung, große Lehre not. Das Theater hat an dieser Arbeit zunächst dadurch teilzunehmen, daß es sich unter das Gebot des Wortes stellt. Das Wort, das den ganzen Leib des Sprechers durchzückt, das Wort, dem alle Gebärde dienend und helfend sich fügt, das Wort, um das alle Bildsamkeit der Bühne sich rahmend baut und umbaut, das strenge, vom Wunder der Sprache überwölbte Gegenüber von Ich und Du, das allem Spiel der Verwandlungen gebietet, das Mysterium des Geistes webend in allen Elementen, dies ist das rechtmäßige Verhältnis zwischen Drama und Theater. 40

Greif nach der Welt, Habimah!

In die Freude, daß es Habimah gibt, daß es das hebräische Theater gibt, mischt sich immer wieder der Schmerz, daß es das hebräische Drama nicht gibt.

- 5 Dabei begehen wir leicht den Irrtum, zu meinen, daß es eigentlich doch zuerst ein Drama geben müßte, das aufgeführt werden will, und dann erst ein Theater, das es aufführt.

Die Entwicklung des Dramas spricht dagegen. Nirgends in den großen Kulturen hat es mit dem Schreiben von Stücken angefangen. Zuerst gibt
10 es das Theater, nämlich die heilige Pantomime der Mysterien. Daneben, unabhängig davon, erwacht der improvisierte Dialog, etwa in der Totenklage, die ursprünglich ein Gespräch des Lobredners mit einem wehrufenden Chor ist. Beide verschmelzen miteinander; zunächst trägt man nur traditionell feststehende Wortfolgen, also erstarrte Improvisationen
15 vor, aber diese halten der literarischen Differenzierung der mythischen Stoffe nicht stand: allmählich werden Sprechtexte in Auftrag gegeben, die »Schauspieler« lassen sich vom »Dichter« vorsagen, was sie sprechen sollen. Doch immer noch ist die Existenz des Dramas mit der einmaligen Aufführung identisch; deren Wiederholung bedeutet die entscheidende
20 Revolution, damit erst beginnt sich das »dauernde« Drama gegen das »vergängliche« Theater abzuheben, nun erst gibt es eine »dramatische Literatur«. Das Theater ruft das Drama hervor.

Daß wir Juden eine ursprüngliche Begabung zum Theater – also zur unmittelbaren leiblichen Darstellung eines Vorgestellten – haben, ist un-
25 verkennbar, obgleich wir aus der biblischen Antike nur vom improvisierten Dialog, nicht von der Pantomime wissen (das hängt offenbar mit dem Kampf der biblischen Religion gegen den pantomimischen Baaldienst zusammen). Daß wir keine ursprüngliche Begabung zum Drama haben, ist wohl ebenso sicher. Man hat dies auf unser mangelhaftes Ob-
30 jektivierungsvermögen zurückgeführt. Es empfiehlt sich, das weniger allgemein zu fassen. Wir besitzen vor allem nicht den großen Blick für das objektive Gegeneinander der Kräfte und Arten in der Welt; für uns muß immer einer recht und ein anderer unrecht haben. Im Drama aber hört das Rechthaben auf: der ist so geartet und jener ist anders geartet, der hat
35 einen bestimmten Willen und jener hat einen entgegengesetzten Willen, der vertritt ein Wesensgesetz und jener vertritt ein diesem feindliches Wesensgesetz; man bringe sie in eine gemeinsame Situation und das Drama ist fertig. Weder hat Prometheus recht gegen Zeus noch aber Zeus gegen Prometheus; Antigone hat nicht unrecht gegen Kreon, noch aber

Kreon gegen Antigone; recht und unrecht hat Agamemnon, hat Klytämnestra, hat Orestes. Und wenn wir Shakespeares Dramen nicht von einer Theorie aus, sondern auf ihre Wirklichkeit hin betrachten, merken wir, daß nicht einmal Macbeth und die Lady, nicht einmal Hamlets Mutter und Stiefvater, nicht einmal Lears Töchter »unrecht« haben. Sie alle sind zu sehr da, um unrecht zu haben. (Dieser Sachverhalt ist zuerst durch die »Schuldtheorie« verdunkelt worden, welche sich der rednerische Mensch, der mit den Dingen fertig wird, gegen den tragischen ausdachte, der erfährt, daß man mit ihnen nicht fertig werden kann; auch Aeschylos kennt die Schuld, aber sie ist ihm Wesen und Schicksal, die Person selber ist die Schuld.)

Nun steht es aber nicht so, daß wir uns also einfach »ändern« müßten, um ein Drama zu bekommen; solch eine Aenderung wäre unmöglich, aber sie wäre auch verkehrt. Denn der Mangel, von dem ich sprach, hängt ja mit dem Größten zusammen, was wir Juden besitzen: mit unserm Wissen, daß das Gegeneinander der Kräfte und Arten nicht bis ins Letzte reichen kann, daß es ein Rechthaben, ein Rechthabendes, einen Rechthabenden gibt, daß Gott recht hat, und mit unserer Lehre, daß dieser Gott sich uns offenbart hat und offenbart, ja auch in eben dem Gegeneinander offenbart. Darum verfallen wir so leicht in den fatalen Irrtum, daß nun wir selber das Recht hätten. Aber das Recht »wohnt« nur unter uns, »inmitten unserer Makel« (Leviticus 16, 16), wir haben es nicht. Und wir sind erst dann wahrhaft wir selbst, Israel, wenn wir auch das wissen. Dann aber haben wir auch eine Möglichkeit, den »großen Blick« zu gewinnen, und zwar auf die uns zustehende Weise – nicht durch Aenderung, sondern durch Erfüllung unseres Wesens. Wenn wir wahrhaft wir selbst sind, brauchen wir nur noch eins, freilich etwas Ungeheures, um ein Drama, und zwar ein echtes Hebräerdrama, Israeldrama erzeugen zu können: wir müssen von da aus, von unserem wahren Selbst aus, die Welt erfahren wie sie ist, in ihren tiefen substantiellen Gegensätzen und Widersprüchen, die nicht mit den Kategorien des Rechthabens und Unrechthabens zu überwinden sind – in ihrer Dramatik. So, als wir selbst, haben wir die Welt noch nicht erfahren. Wenn wir es tun und wenn es uns gelingt, unsere Erfahrung im Werk zu gestalten, dann wird, so glaube ich, unser Drama einen Anhauch von etwas empfangen, was dem der Griechen und dem der Christen fehlen mußte: dem der Griechen, weil sie das Wissen um den Gott des Rechts und seine Offenbarung nicht hatten; dem der Christen, weil für sie Offenbarung und Erlösung zusammenfallen, die Erlösung geschehen ist und es also zwei Welten gibt, die erlöste, in der kein Gegensatz und Widerspruch, also keine Dramatik mehr besteht, und die unerlöste, die hinter

Gottes Rücken, die aus nichts als Gegensatz und Widerspruch besteht. Wenn wir einst ein echtes Drama haben werden, wird es jenes Wort von dem Gott der »inmitten ihrer Makel wohnt«, an der ganzen Wirklichkeit des Lebens vergegenwärtigen.

- 5 Darum rate ich Habimah, immer entschiedener aus dem Partikularismus ihres Stoffkreises zu treten und nicht bloß meine Freunde Beer-Hofmann und Heimann, sondern auch Aeschylos und Sophokles, Shakespeare und Calderon (nicht gerade die Bibelstoffe), Schiller und Kleist zu spielen. Denn es gilt, dem Juden in seiner Sprache, also in seine Form
- 10 eingeformt, das Drama der Weltliteratur und darin ausgesprochen, die Dramatik der Weltexistenz zu zeigen, um aus ihm, dem Juden, herauszuholen, was er dazutun hat, die Verkündigung der Schechina. Und das Theater ruft das Drama hervor.

Worte des Gedenkens

Es gibt Menschen von Geist, es gibt Menschen von Leidenschaft, beides ist nicht so häufig wie man meint, es gibt, noch viel seltener, Menschen von Geist und Leidenschaft, aber das Seltenste ist die Leidenschaft des Geistes. Ein Mensch leidenschaftlichen Geistes ist Bertha Pappenheim 5
gewesen.

Mußte sie da nicht streng werden, ach nicht hart, nur streng, liebes- streng, und gewaltig fordernd, und gewaltig zürnend, da doch alles so war wie es war und so blieb wie es war? Sie stand in einer Zeit, die dem weißen Feuer nicht gewachsen ist, – nicht gewachsen wäre: denn sie er- 10
kennt es ja gar nicht, sie glaubt nicht einmal, daß es das noch gibt.

Aber es gibt das noch. Diese weiße Flamme hat in unseren Tagen ge- brannt. Nun ist sie erloschen, und bei uns verweilt von ihr nur ihr Bild, dauernd im Spiegel der Herzen, die sie kannten. Gebt das Bild weiter, pflanzt die Erinnerung fort, bezeugt, daß es das noch gibt! Bürgschaft 15
ist's.

[Über die Aufführungen der Habima]

Wenn ich das Verzeichnis der fünfzig Stücke lese und mir diese quantitative und qualitative Arbeitsleistung unter so schwierigen Bedingungen vorstelle, so möchte ich mich am liebsten damit begnügen, wie der
5 Clown Grock zu rufen: »Schön, Akrobat, schön!« Aber das wäre nicht das Rechte. Ein Werk wie dieses ehrt man nicht, indem man es rühmt, sondern indem man es an der Aufgabe misst, die es zu erfüllen kam, und noch Höheres fordert, als uns gegeben worden ist.

Als ich vor 10 Jahren in Berlin über das Repertoire der Habima sprach,
10 zu einer Zeit, als von den 50 Stücken erst 7 aufgeführt waren, habe ich der Habima geraten, aus dem Partikularismus ihres Stoffkreises zu treten. Dieser Partikularismus war dadurch gekennzeichnet, dass jene sämtlichen 7 Stücke jüdischen Inhalt hatten. Das erschien mir als ein bedenkliches Symptom der Rückbiegung des jüdischen Menschen auf sich
15 selbst. Nach meiner Rede hatte ich ein Gespräch mit einem namhaften Vertreter jenes sog. formalen Zionismus, für den es genügt, dass wir die allgemeinsten Güter der nationalen Existenz, das Land und die Sprache wiedergewinnen: was in dieser Sprache gesagt, was in diesem Lande eingerichtet wird, das hätten wir in keiner Weise der Vergangenheit jüdischen Geistes zu entnehmen, keine Überlieferung des Glaubens, der
20 Sittlichkeit, der gesellschaftlichen Formung könne uns Wegweiser sein, alles, was wir auf diesen Gebieten erwarten, müsse sich unbeeinflusst aus den Voraussetzungen des gegenwärtigen Lebens entwickeln. Dieser Mann sagte mir, er habe mit Interesse erfahren, dass ich, der ich im übrigen diese Ansicht bekämpfte, mich hinsichtlich der nationalen Bühne
25 ihr angeschlossen hätte. Das war ein schweres Missverständnis. Wie auf diesem Gebiete, so war und bin ich auf allen der einseitigen Befassung mit jüdischen *Inhalten* entgegen; wie auf diesem, so ersehnte ich auf allen, dass der ewige jüdische *Geist*, wie er sich am mächtigsten in unseren alten grossen Urkunden ausgesprochen hat, das Werk von innen her
30 bestimme. Diesen Geist sollten wir erkennen, wo immer er zu finden sei, und ihn zur Wirkung bringen, wo immer ein Platz dafür sei; dagegen sei es keineswegs zu empfehlen, uns in einem fort damit zu beschäftigen, wo man uns als Gegenstand einer intellektuellen oder künstlerischen Darstellung behandelt. Selbsterkenntnis und Selbstbefassung
35 sind Gegensätze. »Erkenne dich selbst!« heisst: schau dem Genius deiner Art ins Auge und lasse seine *Kraft* in dein Werk einfließen; sich mit sich selbst befassen heisst die eigene Seele zum Gegenstande machen und sich mit ihr abgeben, sie begucken und befangern. Man kann da-

nach geradezu zweierlei Nationalismus unterscheiden: der eine meint die Welt und fasst und gestaltet sie mit den Kräften des eigenen Geistes, der andere meint das kollektive Ich, sieht nichts anderes als es, kümmert sich um nichts anderes als um es, ist in es verliebt und versunken; es ist offenkundig, welcher von beiden zeugerisch und welcher mit Unfruchtbarkeit geschlagen ist. Wesentlich ist für uns alle Manifestation jüdischen Geistes von den Urquellen bis zu seinen individuellen Äußerungen in der Gegenwart; verhältnismässig unwichtig, ob dieser oder jener Dichter einen Juden, sei es einen biblischen, sei es einen modernen, behandelt. Wesentlich ist für uns alle, worin sich die bildende Kraft des Judentums darstellt, verhältnismässig unwichtig das Judentum als künstlerischer Gegenstand. Ich will beides an Beispielen verdeutlichen. Die Habima hat ein Stück von Calderon gespielt, eins seiner schwächeren und für ihn nicht charakteristischen; es ist offenbar, dass für den Dramaturgen oder für den Übersetzer bei dieser Wahl der biblische Inhalt massgebend war, ebenso wie man unter Halkins Shakespeare-Übersetzungen den »Kaufmann von Venedig« zweifellos des jüdischen Inhalts wegen bevorzugt hat, – sicherlich ein gewichtiges Schauspiel, aber keins der grössten, keins von denen, die zu wählen waren, wenn man sich nach vielen Jahren entschloss, ein zweites Werk Shakespeares aufzuführen. Man mag mir entgegenhalten, es sei bei unserem Publikum für den eigentlichen, den katholischen Calderon kein Interesse zu erwecken. Aber manches jener Dramen von ihm, die man katholisch nennen kann, ist jüdischer, d. h. von einem ursprünglichen Judentum beeinflusst als dieser David, der nicht aus der Bibel, sondern aus der Atmosphäre spanischer Hofintrigen kommt. Wir besitzen das Schauspiel eines jüdischen Dichters, dessen Held der echte biblische David ist, d. i. »Der junge David« von Richard Beer-Hofmann; gegen ihn gehalten ist der Calderonsche eine Theaterfigur, die ebensogut in einer beliebigen anderen Residenz daheim sein könnte als in Jerusalem, – nur die Handlung, nicht die handelnden Menschen in ihrem besonderen Wesen sind der Bibel entnommen. Um noch deutlicher zu machen, um was es mir zu tun ist, will ich Ihnen noch ein Gegenbeispiel geben, und zwar ebenfalls aus der Welt Calderons. Hugo von Hofmannsthal, der zwar nur ein Viertel jüdischen Blutes in den Adern hatte, aber in mancher Hinsicht als ein jüdischer Dichter anzusehen ist, war von Calderons wohl bedeutendstem Werk, »Das Leben ein Traum«, mächtig angezogen. Eine Übersetzung konnte seinem Verhältnis zu diesem Schauspiel nicht Genüge tun; er musste den Stoff selber neu erfassen und bearbeiten, und dabei ganz seinem eigenen Geist folgen. So ist in den letzten Jahren seines Lebens das tief ergreifende Drama »Der Turm« entstanden. Er ar-

beitete es immer wieder um, weil er sich selber nicht zufriedenstellen konnte. Da er mir jeweils die einzelnen Fassungen sandte und sich mit mir beriet, war ich ein Zeuge des unablässigen inneren Kampfes, der sich in den Umarbeitungen ausdrückte. Die Ursache dieses Kampfes
5 war eine Konzeption Hofmannsthal's, die dem Stoff Calderons ganz fremd war und sich mit ihm schwer vereinigen liess: die Konzeption eines messianischen Königtums. Endlich in der letzten Fassung gelang die Vereinigung; vor uns liegt die Tragödie eines messianischen Menschen in unmessianischer Zeit. Calderons Stoff ist hier im Feuer eines
10 Geistes umgeschmolzen, den wir als jüdischen Geist ansprechen dürfen.

Man verstehe mich recht: es liegt mir sehr fern, von dem jüdischen Theater zu verlangen, dass es ausschliesslich oder auch nur in dem grössten Teil seiner Darbietungen das pflege, was ich jüdischen Geist nenne. Ich denke darüber genau so wie vor 10 Jahren, als ich der Habima zurief,
15 nach der Welt zu greifen. Alles grosse Drama der Weltliteratur, was immer es behandle und in welchem Sinne immer es das behandle, geht uns unmittelbar an. Aber worauf ich hinweisen will, das ist: soweit wir überhaupt in der Auswahl der Stücke aus der Weltliteratur zuweilen unserem besonderen Interesse folgen wollen, dann haben wir uns zu fragen, wo
20 wir Verwandtschaft mit jüdischem Geist, und nicht, wo wir jüdische Stoffe finden. Wie wir in unserem erneuerten Volksleben aufhören wollen, uns als Objekt fremder Aktionen zu sehen, und anfangen, Subjekt selbständiger Handlungen zu sein, so sollten wir auch in Dingen des Geistes nicht mehr danach herumstöbern, wo man über uns redet, wohl aber
25 die Werke kennenlernen, in denen, auf mannigfaltigen Wegen übertragen, etwas von unseren eigenen Urkräften fortwirkt. Der erste Teil des »Faust« ist, so deutsch er ist, das Werk eines Menschen, den die Bibel durchglüht hat wie ihn die Antike geformt hat, und in manchen seiner Szenen fühlen wir eine seltsame Nähe zum Grund unserer eigenen Seele;
30 »Uriel Acosta« – von dem ich mich gern erinnere, wie vortrefflich er von der Habima gespielt wird, was wir ja auch heute abend wieder einmal erleben werden –, die Verflachung und Verglättung eines jüdischen Charakters und eines jüdischen Schicksals, hat uns nicht viel zu sagen.

Damit habe ich schon an den zweiten Gegenstand meiner Kritik gerührt, an das Verhältnis der Habima zum grossen Versdrama der Weltliteratur. Zwei Stücke von Shakespeare, eins von Calderon, eins von Schiller, zwei von Molière, das ist für mehr als 16 Jahre zu wenig. Ich verkenne die Schwierigkeiten nicht, weder die von seiten des Publikums noch die von seiten der Übersetzer, noch von der des technischen Appa-
40 rats; aber ihrer ungeachtet bleibt es gültig, worauf ich hinweisen will: Habima ist ein nationales Theater, und ein solches hat eine unumgäng-

liche Pflicht dem dichterischen *Wort* gegenüber, dem der eigenen Literatur vor allem, soweit es ein originales Drama grossen Stils und grossen Masses bereits gibt, sodann dem der dramatischen Weltliteratur, soweit es in die nationale Sprache Eingang finden kann.

Zwar ist nicht das Theater aus dem Drama, sondern das Drama aus dem Theater entstanden und entsteht aus ihm. Die Pantomime ist älter als der Dialog, und der improvisierte Dialog älter als der schriftlich festgelegte. Aber sowie sich in einem Volke das grosse dramatische Gedicht entwickelt hat oder sowie auch nur seine Sprache die Höhe erreicht hat, die für jene Entwicklung die Voraussetzung ist, hat das Theater dem Worte zu dienen. Grosses Drama, das nicht aufgeführt wird, ist, wie grosse Musik, die nicht gespielt wird, eine kulturpathologische Erscheinung; und auch wenn eine nationale Bühne sich dem grossen Drama der Weltliteratur verschliesst, deutet das auf einen Mangel an nationaler Kultur hin. Es liegt eine eigentümliche Problematik darin, dass das Drama einerseits wohl das reifste dichterische Produkt des Volksgeistes ist, andererseits aber auch das vollkommenste Drama noch nicht seine Realisierung, sondern erst eine Anweisung auf sie darstellt. Es gibt keine Buchdramen; jedes Drama, das diesen Namen verdient, das also nicht bloss Gespräch, sondern Handlung, Gesprächshandlung bedeutet, verlangt nach der Wirklichkeit der Bühne wie die frei schwebenden Seelen der Sage nach dem Leibe. Wenn es in einer Literatur echte grosse Dramen gibt, die nicht aufgeführt werden, tut sich zwischen Kunst und Leben eine Kluft auf. Ich weiß wohl, dass man gegen die Habima, die um unsere dramatische Literatur, soweit von einer solchen schon die Rede sein kann, ernstlich bemüht ist, einen Vorwurf auf diesem Gebiet nicht erheben darf; aber ich möchte hoffen, dass, wenn sie ihre Aufgabe dem Wort gegenüber umfassender als bisher erfüllt, auch ein Einfluss auf unser Schrifttum nicht ausbleiben wird.

Es gibt berühmte moderne Bühnen, bei denen die Pflege des Theaters um des Theaters willen den Dienst am Wort verdrängt hat. In der Geschichte des Theaters werden sie ihren Platz behalten, weil man der Leistungen der Schauspieler, der Regie, der Dekoration gedenken wird; aber in der Geschichte der Kultur werden jene anderen in erster Reihe stehen, wo bei gleicher theatralischer Leistung man auch darauf bedacht war, das Wort des Dichters rein und richtig zu sprechen. Wenn die deutsche Kultur sich einmal wieder darauf besinnen wird, was Juden für die deutsche Bühne getan haben, wird sie sich gewiss des Namens Max Reinhardts erinnern, der die spezifische Kunst des *théâtre pour le théâtre* in glänzender Weise neubelebt hat; aber in dankbarerem Gedächtnis wird sie den Namen Otto Brahm's bewahren, der von seinen Schauspielern verlangte,

nicht bloss gut zu spielen, sondern jeweils etwas Bestimmtes gut zu spielen, d. h. das Drama zu realisieren, wozu vor allem die Kunst gehört, das Wort in der rechten Weise tönend zu machen. Nichts trägt aber auch so sehr zum persönlichen Wachstum des Schauspielers bei, nichts ist so geeignet ihn *gross* zu machen, als wenn er im Eifer um das rechte Sprechen des Wortes sich das Letzte abfordert, die strenge schöpferische *Treue*.

Wichtiger als alles andere ist der Anteil der Bühne, die das dichterische Wort pflegt, an der sprachlichen Erziehung des Volkes. Solange das Volk das Wort nur als *Mitteilung* eines Tatbestands kennt, eines Inhalts, der ebensogut mit anderen Worten als mit diesen bekanntgegeben werden könnte, hat es noch nicht das ausreichende Verhältnis zu seiner Sprache. Erst wenn es das Wort auch als *Ausdruck* und *Gestalt* kennenlernt, also als etwas, innerhalb dessen sich gar nicht zwischen Inhalt und Form scheiden lässt, erfährt es das Geheimnis seiner Sprache. Was in der Urzeit das Zauberwort bedeutete, die unlösliche Einheit von Rhythmus, Laut und Sinn, an der man nicht eine einzige Einzelheit ändern darf, weil durch jede Änderung das Ganze verletzt wird, eben das bedeutet auf der Höhe der Kultur das dichterische Wort. Und ebenso wie bei jenem genügt es nicht es zu lesen, es muss gesprochen, in der rechten Weise gesprochen werden. Es so dem Volke zu vermitteln und damit dieses in das Geheimnis seiner Sprache einzuführen vermag keiner so wie der grosse Schauspieler.

Als ich mit achtzehn Jahren aus Polen wieder in meine Geburtsstadt Wien kam, pflegte ich fast an jedem Nachmittag mich am Burgtheater stundenlang »anzustellen«, um am Abend nach Öffnung der Kasse eine Karte für 30 Kreuzer zu lösen und alsbald mit einer Schar gleichgesinnter Enthusiasten die Treppe bis ins dritte Stockwerk hinaufzustürmen, um einen guten Platz zu erobern. Da sass oder stand ich dann und lauschte der Stimme der mächtigen Zauberer, Baumeister, Sonnenthal, Lewinsky und Mitterwurzer, und das Reich der Sprache tat sich mir auf. Nicht bloss meine große Liebschaft mit der deutschen Sprache hat sich damals angezettelt: erst von da an verstand ich überhaupt, was Sprache ist. So weihet die Bühne, die dem Wort des Dichters dient, die Jugend, Generation um Generation, in die Mysterien der Sprache ein.

Als Thespis, der Schöpfer des griechischen Dramas, in Athen zum erstenmal sich eine einzelne Person mit eigenem Namen und Gesicht vom Chor, der bis dahin allein auf der Bühne war, ablösen liess, um sich mit ihm zu unterreden, liess der greise Solon – so erzählt Plutarch – ihn nach der Aufführung rufen und fragte ihn, ob er sich nicht schäme so in Gegenwart aller zu lügen. Thespis antwortete, es sei nichts Schlimmes dabei,

dergleichen zu tun und zu sagen, da das doch nur im Spiel geschehe. – Solon hatte recht: es ist Lüge, was ihr uns vorführt, Leute der Habima; aber diese Lüge ist eine höhere Art der Wahrheit, wenn sie Gedicht ist, denn der Dichter eröffnet uns, was man in keiner andern Ausdrucksweise als in dieser zu eröffnen vermag. Thespis hatte recht: es ist nur Spiel, 5 was ihr treibt, Leute der Habima; aber wenn ihr es auf die rechte Weise treibt, dem Geist und dem Wort getreu, verklärt sich der höchste Ernst in eurem Spiel, denn wem es das Herz berührt, der wird aus dem Mitglied eines losen Publikums zum echten Sohn des hebräischen Volkes.

[Zur Habimah-Aufführung in London]

Ein grosses Theater dürfen wir nur eins nennen, das zugleich national und universal ist. National, das bedeutet natürlich etwas ganz anderes als mit folkloristisch interessanten Zügen ausgestattet sein, es bedeutet: 5 ein lebendiges Volkstum so unmittelbar zum Ausdruck bringen, dass der Zuschauer dessen eigentümliches Leben in sich aufnimmt. Und universal, das bedeutet etwas ganz anderes als allgemeingültige Wahrheiten veranschaulichen, es bedeutet: dem Hörer menschliches Handeln und menschliches Schicksal so vorführen, dass er zu fühlen bekommt: Das 10 geht mich unmittelbar an. Und nun: beides in einem – nicht nebeneinander, sondern miteinander verschmolzen.

Eine Bühne, die diese Einheit verwirklicht, nennen wir ein grosses Theater. Habimah verdient es vollauf, so genannt zu werden.

Das ewige Drama

Wenn ich hier zu Ihnen von dem ewigen Drama sprechen will, so meine ich damit kein anderes als eben das der Weltliteratur und doch ein anderes: ich meine das, das sich in diesen [*Textverlust*] der Weltliteratur verkörpert. Als dichterische Form sind ja Umbildungen, Ausbildungen ewige Kategorien des Lebens, und damit nicht in ihrer wechselnden Gestalt sondern in dieser ihrer ewigen Gründung haben sie ihre Gefahr. Das Drama ist sicherlich die späteste dichterische Gestalt, und es ist doch eine uralte Kategorie des Lebens, eingeboren als heilige Handlung, spät, weil es ein kühnes Experiment gleichsam einer entfalteten Kultur ist. Denn Vorgang zwischen Mensch und insbesondere zwischen [*Textverlust*]

im Gespräche, im Zwiegespräch, im Zusammenprall, im werthaften Zusammenprall von Ich und Du konzentriert. Diese Sache ist ein kühnes Experiment einer Kultur, den Vorgang so herauszulösen und für sich, als ein Ding für sich, nicht wie der epische Dichter einfach als Person berichtet, erzählt, gleichsam vor sie hintritt – wie der Rhapsode ihnen erzählt, was geschehen ist und nicht wie der Lyriker, der nur als Person hintritt und seine Innerlichkeit äussert, sondern gar nicht mehr die Person, gar nicht mehr der Dichter, sondern die Gemeinschaft der Menschen, der Vorgang selbst, nicht ein Bericht und nicht eine Äusserung, sondern das geheimnisvolle Geschehen selbst, das Unmittelbarste, das wir in jedem Augenblick erleben und das Unzugänglichste und Geheimste. Ich sage so spät dies kommt, so ist dies nur mit einer entfalteten Kultur möglich, weil es eine so starke Abstraktion vom Dichter aus bedeutet, vom Leben aus eine so starke [*Textverlust*]

Aber in diesen späten Worten hat sich eingestellt jene uralte heilige Handlung, die allen Völkern wohl irgendwie gemeinsam ist und die am stärksten sich kundgegeben hat in dem, in den heiligen Darstellungen der Mysterien. Dieses ewige Drama, die Darstellung des göttlichen Vorgangs als heilswichtig für den Menschen, der ihn schaut, dieses ewige Drama gestaltete sich [*Textverlust*]

und wie dieses ewige Drama Offenbarung letzter Zusammenhänge ist, so [*Textverlust*]

Wenn wir das Drama auf seine letzte Gültigkeit prüfen wollen, das Drama irgend einer Zeit, irgend eines Dichters, dann haben wir zu fragen, wie sehr es mit jenem ewigen Drama zusammenhängt, wie sehr es Verkörperung jenes Ewigen ist. Die griechische Tragödie, von der ich heute als von dem grössten Exempel in diesem Sinne sprechen will, ist

nicht bloss das Grösste, sondern sie ist etwas durchaus Einmaliges und Unvergleichbares; sie ist die geschichtliche Gestalt, durch die das ewige Drama in die Welt der Kunst eingetreten ist, die erste, die wesentliche Kunst behandelt. Es ist ein einmaliges Werk und ist zugleich ein ganz
5 eigentümliches Etwas, was irgendwo und irgendwie anders als eben da und dort geschehen könnte. Damit ist aber auch gesagt, dass es kein eindeutiges Werk ist, dass es nicht aus einem Einzigen, aus einer einzigen empirischen Form abgeleitet werden kann, wie es gewöhnlich geschieht, dass es nicht lediglich Umgestaltung der Dyonisoskunst war. Ein solches
10 neues Faktum entsteht nicht durch Entwicklung eines anderen, obwohl es ein ewiges darin verkörpert. Wie Kultur nicht aus einer Art, aus einer Lage, sondern aus einem Zusammenkommen und Sichmengen der Art entsteht, so entsteht eine geistige Werkform aus einer Synthese von Wirklichkeiten. Sicherlich ist die griechische Tragödie aus dem Dyonisoskult empirisch aus seiner Umbildung entstanden, aber dieses Empirische gibt nur das Aeussere. Aber in Wahrheit ist dieser Kult, alles was zu diesem Kult gehört (Bacchus, Dyonisos), alles, was man das Dyonisische genannt hat, nur ein Element. Sicherlich drückt das griechische Theater schon in seiner Struktur irgendwie den dyonisischen Festzug aus, aus
20 dem es geworden ist, den Festzug, den Opferzug, der die Orchestra umwandelte und auch dem Theater die Gestalt gab. Dennoch ist aus diesem einen heraus nicht zu verstehen, und es war wohl ein wesentlicher Irrtum eines grossen Teils der bisherigen Wissenschaft, dass man glaubte, von einem Element die Entstehung einer geistigen Form erklären zu können.
25 Wir können die Quellen nicht überschauen, aus denen dieser Zug geströmt ist, aber drei sind deutlich sichtbar. Die erste dieser Quellen ist eben die, die man das Dyonisische genannt hat. Das erste das dyonisische Element ist die heilige Raserei des Tieres. Wenn wir uns den Chor der Tragödie ansehen, den sich bewegenden, den tanzenden Chor, so zeigt
30 er diesen seinen Ursprung aus dem Umzug der rasenden Dyonisosbegeisterten, die nicht etwa den Satyrzug nachahmen, sondern wahrhaft tierdämonisch entfesselt sind, wahrhaft körperlich befreit von jenem disziplinierendem Wachbewusstsein, das die Bewegungen unseres Körpers eindämmt, regelt und streng niederhält. Der dyonisische Zug schreit auf, er schreit Gott zu, aber er singt nicht. Der Gesang des Chores ist aus
35 einem anderen Element entstanden, und das ist nicht die heilige Raserei sondern die heilige Klage, ein Element, das man weder unter das dyonisische noch unter das apollinische rechnen kann, ein geistiges Wesen für sich. Diese Klage kommt nicht aus dem Dyonisoskult sondern aus dem
40 Heros, aus dem Tode. Und so kultisch religiös gebunden wollen Sie diesen Begriff auffassen, nicht wie wir heute von Klage um einen Toten spre-

chen im Sinne eines Gefühlsausbruches, eines Ausbruches einer persönlichen Gemütsbewegung, sondern die Klage um den Heros ist beschwörend, ist die Durchdringung des Undurchdringbaren durch den Gesang. Man singt zur Herausrufung des Toten, man singt zur Kommunion, und dies nicht bloss nach dem Tode, sondern an den Jahrestagen, Jahr für Jahr, wo sich der Tod gleichsam erneuert und wo immer neu zugleich das Geheimnis der ewigen Auferstehung, der ewigen Präsenz, der ewigen Gegenwart des toten Heros unmittelbar gehant und gelebt wird. Aus dieser Verschmelzung dieses körperlichen Wesens (Dyonisisches) und dieses stimmhaft klagenden Elementes ist der Chor, der die Orchestra im Tanzschritt umwandelte und der Singchor entstanden. Aber dieser Chor, dieser festliche kultische Chor, ist zugleich Darbietung. Er ist nicht etwas, was sich selbst genügt, was für sich da ist, für kein Auge und für kein Ohr, sondern für den eigenen *[Textverlust]*

Das ist er als Element der Tragödie nicht mehr, sondern er ist da für die Augen, die ihn sehen und die Ohren, die ihn hören. Und dieses seltsame Element, uns heute scheinbar ganz natürlich, dieses in Wahrheit seltsame und geheimnisvolle Element, dass Menschen sich in sinnvollem Vorgange bewegen und sprechen *[Textverlust]* sondern für die, die sehen und hören, dies ist weder aus der dyonisischen Raserei noch aus der Klage zu verstehen, sondern aus einem dritten, das sind die *[Textverlust]* der Mysterien, die heilige Handlung, die in den Mysterien vieler Völker (besonders asiatischer), aber hier am deutlichsten dargeboten wird. Was bedeutet dieser Vorgang? Die Menge kommt hierbei an bestimmten Tagen, immer neu erwartungsvoll, obwohl es das Gleiche ist, das jedes Jahr geschieht; und die Menge schaut einen Vorgang zwischen den Göttern, den dargestellten Vorgang des Götterlebens, der aber zugleich ihnen, denen, die schauen, das Leben des Heils verkörpert. Woher kommt das? Es scheint, dass im Ursprung dieser Darbietungen, aller (auch hier kommen wir auf etwas Ewiges und Letztes) ein Erneuerungsritus steht. D. h., es ist allgemeiner Glaube, auch schon der Primitiven, und ganz besonders dieser, der Naturvölker, dass alles Irdische zwar zu Ende geht, aber das die *[Textverlust]*

Der Tag geht zu Ende, es wird Nacht, aber das ist vielleicht das Ende der Welt, diese Nacht ist vielleicht die letzte. Das Jahr geht zu Ende, die Vegetation erstirbt, es ist Winter, aber dies ist vielleicht der endgültige Winter, die Erstarrung, die Vernichtung. Man ist nicht sicher, man hat keine Bürgschaft, dass das Jahr aufersteht, sondern da muss der Mensch etwas tun. Es ist gleichsam ein Verhängnis, das der Mensch aber nicht als Mensch überwindet. Es bedarf eines magischen Aktes der Erneuerung, d. h. die Handlungen der Götter, die das Jahr geschaffen haben, diese

Handlungen müssen erneuert werden, damit neuer Frühling, neues
Wachsen kommt; sie müssen erneuert werden durch den Menschen, d. h.
durch den als Gott auftretenden Menschen. Denn das ist gemeinsamer
Glaube: Der Mensch, der als Gott gekleidet ist, der als der Gott sich ge-
bärdet, und der mit dem Namen des Gottes benannt ist, der verkörpert
5 den Gott, der ist (nur in dieser Handlung) der Gott, und das, was er tut,
ist göttliches Werk, ist das Werk des Gottes. Er erneuert die Welt. Die
Vorgänge sind mannigfaltig. Es kann etwa eine Darstellung des Kampfes
zwischen Licht und Dunkel, Sommer und Winter, Verjagung des Dun-
kels, Ueberwindung des Winters sein. Und an diesen Kampf und Sieg
10 wird unmittelbar geglaubt. Es kann eine Darstellung der Göttervermäh-
lung sein, der Vermählung von Himmel und Erde, auf der neue Frucht-
barkeit und neues Leben entsteht. Es kann eine Darstellung des Todes
und der Wiedergeburt sein. Immer meinen sie das eine, die Bürgschaft
15 der Erneuerung, und nun vergegenwärtigen Sie sich die Doppelheit die-
ser Weltrichtung, vor allem den Schauspieler, d. h. den Menschen, der
den Gott verkörpert, darstellt, spielt. Von daher kommt in die Tragödie
dieses wieder ganz geheimnisvolle, Letzte des Schauspielers, des verwan-
delten Menschen und das Element der *[Textverlust]* wie sich die heilige
20 Handlung in den Mysterien entwickelt. Die Mysterien dienen dazu,
schon gleichsam auf erster Stufe, wo es noch keine Kunstübung gab,
[Textverlust] aber ihr Kern bildet eben die heilige Handlung, die Darbie-
tung. In Eleusis gab es (man ist unzulänglich informiert und nicht
durch antike und zeitgemässe Schriftsteller informiert), zwei Darbietun-
25 gen, die in den Mysterien wiederkehrten und zwar wahrscheinlich die
erste gleichsam öffentlich für die ganze herbeigeströmte Volksmenge
und die zweite für die Geweihten. Die erste stellt dar den Raum der
Chöre, der Persephone Klage, Niedergang in die Unterwelt, Klage der
Mutter, ihr Suchen und Irren und dann die Wiederfindung, die Wieder-
30 kehr aus der Unterwelt, die Erneuerung, die Wiederauferstehung, Wie-
derfindung – dem gegenüber die Menge, die an diesen Vorgang glaubt,
für die das nicht etwa eine Darstellung von etwas ist, das sich einmal
begeben hat, das vorgeführt im Abbild, sondern die Menge glaubt an
dies als an etwas jetzt und hier und ewig Geschehenes. Der zweite Vor-
35 gang war die sogenannte Vermählung des Gottes und der Göttin und
die Geburt des Erlösers, dessen, der die Erneuerung bringt, des Starken.
Auch hier Darbietung und auch hier Zuschauer, die unmittelbar darbie-
ten, was geschieht, in dieser Vermählung und Geburt aber ihr eigenes
Schicksal erblicken, unmittelbar Teilnehmende. Hier ist etwas, was über
40 die *[Textverlust]* der anderen Völker hinausgeht, Sakralisierung der Oef-
fentlichkeit, die gläubige Schau und hier sakramentale Institutionen ge-

worden. Wie dies geschehen konnte, darüber können wir uns wohl eine Vorstellung allgemeiner Art machen, wenn wir uns vergegenwärtigen, was das Wesen dieser einzigartigen Erscheinung ist, im Gegensatz zum Orient, dass hier in unerhörter Weise ein Sinn des Menschen, der Gesichtssinn die Führung hat, die Hegemonie über die Sinne und über das Leben, dass die Welt gestaltet wurde von dem einen Sinne, nicht mehr so, dass des Menschen Sinnenleben wie bei den Orientalen zusammenströmte und den Körper in einer Woge bewegte, sondern hier ist ein Machthaber, der Gesichtssinn, der seine Weltkonzeption, seine Vision, seine Raumgestaltung, den Sinnen der Seele auferlegt und nun findet alles, was der Mensch sonst wahrnimmt, und das bedeutet eine ungeheure Objektivitätswelt, der Sinn aus der inneren Verbindung der die Dinge dahinstellt in den Raum, hat hier das Ding dort und durchaus nicht etwa notwendig. Es ist durchaus nicht für alle Menschen, wohl für den abendländischen, nicht für den Orientalen. Unter dem Einfluss dieser Hegemonie, dieser objektivierenden *[Textverlust]* geschieht diese Schau. Sie sehen deutlich, es handelt sich um ein duales System. Die Verwandelten da drüben auf der Bühne, dort die Darstellungen, die Verwandelten in die Götter und Götterfolge – hier die Menge, die an die Wirklichkeit des Geschauten, an die absolute Wirklichkeit glauben und zwar auf eine seltsame Art; nicht so, wie wir hier aneinander glauben, nicht, wie wir an diesen Raum glauben, sondern dass da drüben, wo die heilige Handlung geschieht – das ist scheinbar derselbe, in Wahrheit ein unzugänglicher Raum, der absolut geschiedene Raum von eigenen Menschen, das Heiligtum ist. Und etwas Aehnliches, dieser Glaube an die Wirklichkeit und an die Abgerücktheit von ihm, die Spannung, etwas Aehnliches ist auch im Schauspieler darin. Der Mensch, der verwandelt ist, stellt den Gott dar und zugleich ist er die Person und hat irgendwie zu sich selbst eine geheimnisvolle Distanz. Die Distanz entspricht derselben Spannung, dieser Spannung von Identität und Abgerücktheit. Diese machen das Eigentliche, wir dürfen sagen, das dramatische Schauen. Da ist nicht die Rede von Illusionen, nicht irgend etwas, was wie wirklich aussieht; es sieht ganz und gar nicht so aus wie das, was wir wirklich nennen, sondern es ist in seiner einzigen Art Wirklichkeit und von uns als solche wirklich geglaubt. Diese Spannung gibt das Geheimnis des dramatischen Schauens und Vernehmens und nur, wo dies ist, da ist wirkliches Drama, und da ist im höchsten Sinne wirkliches Theater. Wie wird daraus das Drama? Ich sagte schon, das griechische Theater beginnt mit der Verschmelzung des tanzenden Chors mit dem singenden, zu einem kultischen Vorgang, zu einem Vorgang, einem Opferkult des Dionisos, zu einem dythirambischen Chor. Und wird nun

dieser Vorgang, dieser singende und tanzende Chor als Schau gefasst, wie der Vorgang in den Mysterien, so haben wir schon den Anfang eines schon für sich neuen bestehenden Dramas. Aus dem Dyonisos übernommen (Dyonisos ist Hades) ist der Gott des Todes und der Toten
5 zugleich und der Zug der Dämonen, und es ist auch die Klage einbezogen. Aber dieser Chor ist nicht mehr wie der Dyonisos im heiligen Lager zu einer Einheit verschmolzen, keine Menschenmenge sondern eine werkhafte verbundene Urgemeinde, eine Werkgemeinde, die schon ein bestimmtes Werk zu tun hat. Denn es sind Menschen, die nicht vom
10 Moment getrieben, zu einer Welle verschmolzen werden, sondern Menschen, die sich für dieses Werk bereiten und von einem Führer, Lehrer, nun für dieses Werk bereitet, geschult werden, und dieser Führer ist der Dichter. Diese werkhafte verbundene Urgemeinde ist jedoch dem Dyonisosgott noch dahin gleich, dass sie ihre Einheit nicht in einem Werk,
15 das sie anfertigt, kundgibt, sondern ihr Werk, das ist einfach die körperhafte rhythmische unmittelbare Aeusserung und sein Inhalt ist Leben und Tod und Heil des Heros, an dem der Schauende und Hörende noch irgendwie teilnimmt. Nun geschieht der merkwürdige, aber eigentlich uns im Augenblicke nicht mehr merkwürdige Schritt, dass sich aus dem
20 Chor zunächst ein Sprechchor ablöst. Der Anführer des Chores löst sich zeitweilig von ihm ab, stellt sich auf einen altertümlich geformten Tisch und spricht den Chor an. Dieser Sprecher ist nicht etwa der handelnde und erleidende Heros, er verkörpert nicht den Heros, sondern gleichsam ein Rhapsode; er erzählt, er berichtet, er ist ein episch-lyrischer
25 Sprecher, er berichtet und klagt, trägt abwechselnd epische und lyrische Gesänge vor. Das ist der sogenannte erste Schauspieler. Aber es ist noch nicht der Schauspieler, der Schauspieler ist erst da, wenn der zweite, der Gegenspieler kommt. Erst mit dem durch Aeschylos eingeführten zweiten Schauspieler ist erst das Drama, das Theater hier. Da gibt es jetzt die
30 Zwiesprache, zugleich aber jetzt erst die zwei, die in ihrer ganzen Verschiedenheit (Heros und Gegner als Schicksal dargestellt) sich gegenüberstehen, verwandelt in ihre Rollen. Wir wissen von dem Schluss nicht sehr viel, aber wir hören von ihm, und es klingt glaubwürdig, dass er wegen Nachahmung der Mysterien angeklagt und verfolgt wurde. In
35 den *[Textverlust]* der Völker, auch der primitiven, waren die Darsteller die Götter und die Dämonen; sie glaubten sich als solche und sie wurden geglaubt aus drei: Gewand, Gebärde, Name. Das Anschaulichste das Gewand, d. h. die Maske; die Maske verwandelt den Träger, den sie darstellt, in den Gott oder Dämon, und dieser Maske Tragende, Verwandelte lebt nun im Drama fort. So haben wir ein neues Bild: der Chor und
40 die Schauspieler stehen bereit, in die Wandlung des mythischen Vorgang-

ges, den sie darstellen sollen, einzutreten. Sie glauben an das Werk, das sie mit ihrem Leib und ihrem Wort verkörpern, verwirklichen sollen, als an eine Wirklichkeit, und der, der immer wieder ihren Glauben werkhafte entzündet und in die Arbeit des Werkes umleitet, das ist der Dichter. Denn der Dichter ist da kein Bewusstschriftsteller, nicht ein Mann, der Stücke dichtet, und sie dann einem Theater einreicht, damit dieses sich darum kümmert, sondern der Dichter ist der Mann, der das lebendige Drama aufbaut; der Dichter ist der Mann, der sich einen Chor geben lässt und nun das Drama, das er gedichtet hat, Wirklichkeit werden lässt, denn das Geschriebene gilt nur als Anweisung, da er an diese Aufführung gleichsam einmalig denkt. Mit dem Werkzeug des Chores, mit dieser von ihm geführten Gemeinde (er ist ein Führer), mit seiner menschlichen Ganzheit, nicht mit seiner Phantasie, schafft er das lebendige Werk des geschauten Dramas. So war Aeschylos und später die christlichen Mysterienspiele, so anders und doch wesensgleich Shakespeare. Sie müssen sich diese Ganzheit des Menschen lebendig vorstellen. Es stellt selbst dar, er hält die Menschen zusammen, die diesem Akte, in dem er teilnehmend dient und handelt, helfen. (Sophokles – Goethe). Zwischen *[Textverlust]* und Drama besteht ein 3facher Unterschied, ein Unterschied in der Form. Die *[Textverlust]* sind eine Pantomime ohne Dialog, die durch Rufe von Priestern und solchen aus der Menge unterbrochen wird. zum 2. Das ist kein Göttermythos mehr sondern heroischer. Die Götter greifen wohl noch ein, sind aber nicht mehr Träger der Handlung. zum 3. das Verhältnis des Zuschauers zum Handelnden. Der Zuschauer glaubt noch an das Geschehene, aber *[Textverlust]*

Unter diesen drei Aspekten vollzieht sich aber auch innerhalb der Tragödie eine endgültige aber ungeheuer schnelle Wandlung, die für die Entwicklung der Kunst und des Menschengesistes überhaupt von exemplarischer Bedeutung ist. Der Dialog ist ein kühnes Experiment. Es ist ein soziales Gebilde. Dieser soziale Charakter ist gerade im Dialog. Ich und Du stehen einander unmittelbar gegenüber. Nicht also gibt es Dramen, wo nur Vielheit und nicht Dramen, wo nur Einheit, nur, wo Ich und Du, da Drama. Das Element des Dialoges, des Wortes ist ein Urphänomen. Diese Zwiesprache, ganz kultisch verbundene Zwiesprache geschieht zwischen dem Ich und Du. Und da begibt sich eine Entwicklung, die nur angedeutet werden kann; deren Elemente sind der 1. Schauspieler, der den Chor anspricht (Vorstadium der Zwiesprache), dann die Zwiesprache des 1. und 2. Schauspielers, dazu der dritte stumm Hinzutretende und endlich drei sprechende Figuren auf der Bühne; in diesem Moment stirbt das kultische Moment ab. In dieser Entwicklung

löst sich die Kunst aus ihrem magisch religiösen Kult ab. Warum ist nicht Träger der Gott sondern der Heros, der unsterblich geworden? Denn alle Göttersagen sind irgendwie in heiligen Handlungen feierlich dargestellt worden. Warum hört im Drama die Götterfrage auf? Es ist dies
5 etwas ganz Einfaches und hängt mit dem Wesen der Tragödie zusammen. Nur der Heros steht seinem Schicksal gegenüber, nur der Heros begegnet seinem Schicksal, nur der Heros war auch in diesem Sinne Schicksal. Es ist nicht, wie gewöhnlich erklärt wird, die Uebernahme des homerischen Stoffes, aber das genügt. Man muss sich klar machen,
10 dass hier bei den Griechen eine einzigartige intensive Schicksalskonzeption vorgeht; sie war zunächst Mythos, es war zunächst das Geschick der Götter, die den Menschen Böses und Gutes taten, aber über ihnen dann das Schicksal, das die Lose austeilte, die Erde verteilte, jedem zuteilte, den Göttern und Menschen, Besitz und Leben. Aus diesem Stoffe entwickelt
15 sich das persönliche Schicksal, die Konzeption des Schicksals, als etwas was, der Person widerfährt, damit hängt zusammen dieser Begriff des persönlichen Schicksals. Die Menschen handeln, begegnen einem Schicksal, das ihnen hilft, das ihnen entgegentritt. Die Gegensätze treffen aufeinander. Die Götter auch greifen hier ein, gleichsam als Werkzeuge
20 des Schicksals, aber über alle dem ist ein Höheres, ein Ungenanntes, ein Sinn. Alle diese Gegensätze, die sich hier zunächst im persönlichen Leben entfalten, sind nicht das Innerste. In dieser zweiten personalen Phase allein hat es Drama gegeben; die 2. Phase allein hat das grosse Drama, nur sie die Begegnung zwischen Freiheit und Schicksal. Die [Textverlust]
25 verwandeln sich hier in die reiche Persönlichkeit, in die vielfältige Welt des Dramas. Nur der Heros kann seinem Schicksal begegnen. Aber das Schicksal ist hier nicht eine Schicht, sondern zwei Schichten, wie in allen Mysterien der Völker latent ist, das [Textverlust] Schicksal, das sterben muss und das wahre Schicksal, in das man eintritt, die Bürgerschaft der Ewigen. Aber erst die Griechen haben die Konzeption des Zwei-
30 schichtigen in ihr Werk gebracht [Textverlust]?

Ein Mensch handelt und weiss nicht, was er tut, aber jenseits dieser Welt gibt es eine Welt der Versöhnung und des schuldlos [Textverlust] Ein Mensch begegnet der göttlichen Uebermacht, etwa wie Prometheus, der
35 von Zeus bezwungen wurde, aber aus diesen Gegensätzen ergibt sich ein Einheit, die stärker ist als sie beide und in der sie zuletzt einander finden. Oder der Mensch handelt und begegnet einem anderen Menschen (Antigone). Aber über das hinaus gibt es eine Welt des Sinnes, in der nicht der Heros, der Handelnde, recht behält, sondern in der er, der
40 heroisch Handelnde besteht und bestätigt wird über Recht und Unrecht

hinaus. Der erste Blick in die erste Schicht tut das Grauen der Welt auf, der zweite Blick die Versöhnung und Befreiung. Daraus wird verständlich das Moment des Umschwunges. Der eigentlich entscheidende Umschwung ist das sich Auftun des Innersten (Eleusis – erst Trauer und Klage, dann Jubel, sich Wiederfinden). So wie in allen Mysterien Auferstehung und Tod miteinander verknüpft waren, so hier im Drama der Umschwung, die Offenbarung der inneren Sinnenwelt. Die Peripetie bedeutet in der Tragödie das Zerreißen des Vorhanges zwischen 1. und 2. Stück. Es ist eine Zwischichtigkeit. Vor dieser Offenbarung bleiben Glück und Unglück ganz relativ. Wenn der Gott erscheint, dann sind Glück und Unglück als Gegensätze, die hier zunächst das Schicksal bestimmen, ganz unwichtig. Der Chor, die teilnehmende Gemeinde weiss den Sinn nicht, aber er bezeugt ihn, und die schauende Menge erfährt ihn. So haben wir diese zwei Elemente der Form [*Textverlust*]? 5 10

Die Tragödie ist ursprünglich Liturgie, die sakramentale Wirkung haftet ihr irgendwie an. Es ist nicht Nachahmung sondern Magie der Darstellung (Geschichte). Irgendwie haftet die Vorstellung der magischen Wirkung, aber der Schauer der Menge verwandelt sich, die Kunst löst sich aus ihrem religiösen Ursprung heraus, sie löst sich von dem magischen Element der selbsttätigen Erneuerung des Werkes. Der gläubige Künstler glaubt, glaubt als Künstler, glaubt dem Werke, glaubt an den Auftrag von Geheimnissen und an die Wirkung (nicht an die Wirkung sondern dessen was er schafft unmittelbar ins Herz der Welt hinein). Er glaubt an die spezifische Wirksamkeit der Welt, in die er eingeführt wird. Zeiten der Höhe der Kunst sind Zeiten der des Glaubens. Der Zuschauer des Dramas glaubt an das vor ihm Geschehene ja an etwas Wirkliches, nicht Illusion, nicht Spiel, sondern für ihn unendlich bedeutsam, von ihm eine ihm entrückte wirkliche Welt, nur dass ihre Entrücktheit allmählich aus einer mystischen zu einer künstlerischen wird. Aber auch jetzt wird ihm das Drama nicht vorgespielt, sondern es begibt sich wie eine andere Wirklichkeit. Dadurch wird ihm nur der Raum, der Orchestertanzplatz, auf dem sich der Chor bewegt und weiter darüber die Bühne [*Textverlust*] Es ist ein fortschreitende Distanzierung. Das Streben der ersten grossen Tragiker ging dahin, den Schauer in der neuen künstlerischen Welt zu wahren, diese künstlerische Gläubigkeit zu wahren. Dazu dienten die Masken, die eben das Gegenteil der Illusion meinten, die eine Welt meinten anders als unsere, dazu dienten die Kothurne, die Aeschylus einführte. Und nun entwickelt in sehr kurzer Frist: der Vorgang wird immer mehr zum Schein, nur Distanz aber nicht mehr geglaubt. Das hängt mit der Entwicklung der ganzen Menschheit zusammen. Aeschyl- 15 20 25 30 35 40

los hat noch den Typus des Profeten, Sophokles den des Weisen, Euripides ist schon Schriftsteller. So verwandelt sich das Schicksal des Heros – nun ein Stoff, so entwickelt sich der Dialog, Zwiesprache von Ich und Du wird eine Form, in der der vorgefundene Stoff behandelt wird. Einst
5 war die Rede von Geheimnis zu Geheimnis, jetzt wird die heilige Handlung zum Schauen. Das ewige Drama ist aus der Welt des Mythischen hinüber in die Welt der Kunst, in die der Literatur. Das ist die Geschichte der Tragödie, die Geschichte aller Kunst. Die Geschichte aller Kunst und aller Kunst ist Drama. Denn das ewige Drama ist nicht etwas bloss
10 von Menschen Geschautes, es ist Schicksal. Aber auch hier wie überall in der Tragödie bewährt sich die Zweischichtigkeit des Stoffes. Im Niedergang liegt ein Sinn verborgen, der sich in einem neuen Werden offenbart. Die spätere Entwicklung nach der griechischen Tragödie war Auf- und Niedergang, und so muss es immer wieder eine Zeit geben, in
15 der die Wirklichkeiten nicht mehr sind, in der es die gläubige Chorgemeinde der Schauspieler nicht mehr gibt. In einer solchen Zeit kann keine Form der Institution mehr helfen. Nur aus dem Durchbruch des Geistes, aus einer Umkehr des Menschen, aus einer Erneuerung der lebendigen Wirklichkeit kann das ewige Drama eine neue Gestalt, ein
20 neues Leitwerk finden.

