Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1929)
Heft: 6

Artikel: Das Tragische
Autor: Howald, Ernst
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-759802

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Das Tragische

von Ernst Howald

Jeder Weg zum rechten Zwecke
Ist auch recht in jeder Strecke.

Die Literaturgeschichte hat sich seit mehreren Generationen von jeglicher Berührung mit ästhetischer Theorie ferngehalten; es hängt dies mit ihrer Annäherung an kulturgeschichtliche Gesichtspunkte zusammen, die zur Folge hat, daß Leben, Milieu, Abhängigkeit und Einfluß eines Dichters zum eigentlichen Objekt der Wissenschaft wird und nicht seine Werke. Auch die Kunstgeschichte teilt diese Abneigung vor prinzipiellen ästhetischen Überlegungen; doch hat sich diese dafür seit einiger Zeit mit ein paar Problemen der künstlerischen Mittel sehr intensiv beschäftigt. Die Anteilnahme, die diese Fragestellung fand, war groß; daß die Ergebnisse trotzdem nicht im eigentlichen Sinne fruchtbar wurden, und daß man der Sache jetzt schon müde und überdrüssig ist, hängt vielleicht ebenfalls damit zusammen, daß man sich ängstlich hütete, ästhetische Fragen hineinzumischen, anders ausgedrückt, die technischen Probleme zu ästhetischen zu erweitern. Immerhin gibt es doch eine Art Kunst*wissenschaft*, während von Literatur*wissenschaft* zu reden eine Unverfrorenheit und Nachäfferei ist.

So sind wir also richtig so weit, daß die Literaturgeschichte selbstverständlich ununterbrochen Werturteile fällt und mit solchen operiert, ohne im geringsten die Absicht zu haben, sie zu motivieren, ja daß sie sogar eine solche Motivierung als unsinnig und der Freiheit des Kunstwerkes unwürdig von sich wiese. So weit sind wir seit einem Jahrhundert gekommen; wie anders es damals war, mag eine Eintragung Goethes in seine *Annalen* bezeugen: « Das nie zu erschöpfende Werk Ernestis *Technologia rhetorica Graecorum et Romanorum* » – wir würden es eine Poetik nennen – « lag mir immer zur Hand, denn dadurch erfuhr ich wiederholt, was ich in meiner schriftstellerischen Laufbahn recht und unrecht gemacht hatte. » Damals ließ sich also der Dichter selber durch eine Poetik über Wert und Unwert seiner eigenen Erzeugnisse belehren, während jetzt der geradezu lächerliche Zustand eingetreten ist, daß Unzählige « wissenschaftlich » von Dichtungen sprechen und schreiben, sie loben und sie verwerfen, sie gegeneinander

abmessen, ohne sich je über ihren Maßstab Rechenschaft abzulegen. Meistens dient ihnen als solcher die vox populi, das Urteil der Mehrheit, hie und da vielleicht auch die Stimme ihres Innern. Im letzteren Falle aber sind sie gezwungen, mit Arroganz und Schärfe jeden keimenden Widerspruch von vornherein zu ersticken, denn begründen können sie ihr Urteil nicht und dürfen es auch nicht – so sehr ist alle Ästhetik in Mißkredit gekommen. Sicherlich hatte diese Abneigung einmal ihre guten Gründe, damals, etwa zu Herders Zeiten, als sie Technologie der Rhetorik hieß, also kein Unterschied zwischen dem Rhetor und dem Dichter bestand; aber das andere Extrem, in dem wir uns jetzt befinden, ist um kein Haar besser. Bereits sind fast alle ästhetischen Begriffe, ohne die einstmals kein Beurteiler literarischer Erzeugnisse auszukommen meinte, aus unserem Vokabelschatz, zum mindesten als termini technici, verschwunden; wem sagt zum Beispiel der Ausdruck « Das Erhabene », über den einst vortreffliche Spezialabhandlungen geschrieben wurden, noch etwas Greifbares? Andere konnten sich dadurch retten, daß sie « vertieft », in jene hintergründigen und abgründigen Seelenlagen übertragen wurden, wo die Mütter zu Hause sind; zu ihnen gehört das Wort « tragisch ». Besonders durch Nietzsches intensiven Gebrauch dieses Begriffes sind wir gegen seine unsinnigste Verwendung immun geworden: Wir empfinden es nicht nur als selbstverständlich, daß ein Volk, vorzugsweise die Griechen, daß eine zeitliche Periode, z. B. das 5. Jahrhundert Athens als tragisch bezeichnet werden, sondern wir stellen uns dabei sogar etwas vor, etwas Bedeutendes und Ergreifendes, das freilich für die daran Teilhabenden sehr verpflichtend und auch belastend zu sein pflegt. So ist das Wort kurante Münze geworden, das einstmals den Ästhetikern nicht geringe Sorge bereitete und, solange es auf sein Fachgebiet beschränkt war, sich immer nicht recht in die Theorien einfügen wollte und außerhalb derselben stand, ein unbequemer Anhang. Schon bei Aristoteles fängt dies an: In seiner *Poetik* steht das Wort, daß Euripides der tragischste der Tragiker sei; dabei ist dieser für ihn aber absolut nicht der höchste Repräsentant der Tragödienkunst, vielmehr ist ihm dies nach den ihn leitenden Gesichtspunkten einwandfrei Sophokles. Also ist der tragischste der Tragiker keineswegs gleichzeitig der größte Tragiker; mit andern Worten, das Tragische ist nicht das Wesentliche an der Tragödie, sondern eine Nebenwirkung. Dieser Zustand ist geblieben: Keine ästhetische Theorie konnte mit dem Begriff des Tragischen etwas anfangen; wenn auch keine ihn ganz zu ignorieren wagte, so blieb er doch immer eine Spezialität, eine Einzel-

erscheinung, beschränkt auf die griechische Tragödie und ihre unmittelbaren Nachahmer, die aber auch dort nicht das für die künstlerische Wirkung Entscheidende war. Möglich wäre dies freilich, aber kurios in jedem Fall, denn es hätte zur Voraussetzung, daß die Zeitgenossen der Tragödie, und zwar nicht ein einzelner Kritiker oder Gelehrter, sondern das Volk, also eine ganze Reihe sprach- und begriffschöpferischer Individuen, eine Nebensache und Nebenwirkung der Tragödie mit einem Ausdruck bezeichneten, der das Adjektiv zur Tragödie ist.

Wahrscheinlich ist ein solcher Vorgang allerdings nicht. Aber ein Umstand leistet solchen Anschauungen etwas Vorschub, nämlich daß der Begriff « tragisch » als ästhetischer Terminus sich in seltsam zäher Weise an der *griechischen* Tragödie festklammert, ja daß sogar jene oben angeführten Erweiterungen in die seelische Tiefe besonders gern den Griechen und speziell den Zeitgenossen der Tragödie zugewiesen werden. Eine Tragödie gibt es bei allen europäischen Kulturnationen, darunter in Erscheinungsformen, die sich weit vom griechischen Vorbild entfernen; bei diesem Worte denkt kaum mehr jemand in erster Linie an das Dionysostheater von Athen; anders aber steht es mit dem Wort « tragisch »; sowohl der Deutsche wie der Franzose und der Engländer fühlt sich dabei weniger in die Sphäre seiner nationalen Tragödie versetzt als zu ihrem attischen Urbild.

Unter diesen Umständen wird es verständlich sein, wenn wir den Begriff des Tragischen vor allem einmal in der griechischen Tragödie aufsuchen. Erweist er sich als erweiterungsfähig und nicht in seinem substantiellsten Kern an das Altertum gekettet, als Teil eines größeren Komplexes – um so besser. Im andern Fall lernen wir ein Einmaliges kennen, das, gerade weil es unwiderbringlich verloren wäre, unsere Erkenntnis in höchstem Maße reizen müßte.

Der Verfasser dieses Aufsatzes ist auch durchaus um der griechischen Tragödie willen auf das Problem des Tragischen gekommen. Seit Jahren damit beschäftigt, ihre Entwicklungsgeschichte zu erforschen und zu erhellen, glaubte er anfänglich, auch seinerseits, wie dies in allen literargeschichtlichen Forschungen heutzutage üblich ist, die ästhetischen Fragen beiseitelassen zu können. Nicht ohne Hochmut erlaubte er sich einmal in einem Vortrage zu betonen, daß ihm unbekannt sei – er meinte offenbar, ohne darum Schaden zu leiden – worin eigentlich das Tragische der griechischen Tragödie bestehe. Auch dieser Hochmut kam vor dem baldigen Sündenfall der Erkenntnis. Er mußte einsehen lernen, daß seine ganze historische Bemühung, ja überhaupt jegliche

Bemühung der Philologen um die Geschichte der Tragödie ohne Beantwortung dieser Frage in der Luft schwebe – vorausgehende Beantwortung kann eigentlich nicht gesagt werden, denn die Antwort kann sich erst im Laufe der Untersuchung ergeben; sie ist, wie dies bei solchen Fragen meist der Fall zu sein pflegt, zugleich ihre Krönung und ihre Voraussetzung. Aber sicherlich kann erst dann, wenn man zu dieser Grundangelegenheit Stellung bezogen hat, festgestellt werden, welche von den historischen Untersuchungen Wesentliches berühren und welche nur zufälliges Nebenwerk. Beispiele dafür werden sich im Verlaufe dieses Aufsatzes von selber ergeben.

Zuerst eine unwichtige Nebenbemerkung. Das Wort tragisch, griechisch tragikós, ist abgeleitet von trágos, der Bock, und heißt eigentlich: zum Bock gehörig. Das hängt mit der Entstehungsgeschichte des tragischen Spieles zusammen. Leider wußte schon das Altertum nicht recht Bescheid über die Sache; aber die wahrscheinlichste Lösung des Problems ist die, daß bei der Neuorganisation des Dionysosfestes durch Peisistratos eine Form des Chorgesanges von Korinth her bezogen und in Athen eingeführt wurde, die dort Männer vortrugen, welche als dämonische Böcke verkleidet waren. In der neuen Heimat dieses Liedes übernahmen dann allerdings andere, jenen immerhin nahestehende Pferdedämonen, die Satyrn oder Silene (was das gleiche ist) ihre Funktion. Der alte Name aber blieb. Man sprach vom tragischen Lied (= Tragödie), von tragischem Chor (= Chor der Tragödie), und weil im 5. Jahrhundert, in der Blütezeit der Tragödie, die Existenz des Bockes ganz und gar vergessen war, so ist tragisch das Adjektiv zu Tragödie geworden; tragisch bezeichnet also das, was der Tragödie eignet.

Fragen wir nun, um auf die Hauptsache zu kommen, nach dem Wesen unseres Eindruckes bei der Lektüre einer griechischen Tragödie, so ist es ein eigenartiger Erregungszustand, in den sie uns versetzt; besser nennen wir es mit einem vielmißbrauchten Bild einen « Spannungszustand ». Unsere Nerven sind gespannt, und zwar ist das Charakteristische daran, daß eine regelmäßige (je nach dem Einzelfall entweder schnelle oder langsame, gleichmäßig rasche oder beschleunigte) Progression dieser Spannung stattfindet, die, ähnlich wie bei der realen Tension irgendeines elastischen Gegenstandes, zuletzt entweder zum Zerreißen oder im letzten, kritischen Moment zur Entspannung führt. Dieser Zustand der Spannung ist es auch, darüber braucht es kaum mehr viele Worte, den wir mit dem Worte « tragisch » bezeichnen, wo-

bei wir freilich ebensosehr, oder noch mehr, an die Seelenlage der im Drama beteiligten Personen, vor allem der Hauptfigur denken, in einer psychologisch sehr verständlichen Übertragung unserer eigenen Gefühle auf die sie auslösenden menschlichen Gestalten; gleichzeitig ist nun aber « das Tragische » doch durchaus die diesen Spannungseffekt in unserer Seele hervorrufende Gesamtwirkung des Dramas. Diese Wirkung konnte schon damals vorhanden sein, nur viel schwerfälliger und langsamer, als die Handlung nur erzählt (vielmehr gesungen) wurde, also in der Periode des Chorliedes, das ja die Vorstufe der Tragödie bildete. Aber die « Ansteckung », der psychische Kontakt wuchs natürlich aufs ungeheuerste, als ein Chordichter einmal begann, eine einzelne Person als Darsteller einer mythologischen Figur dem Chor gegenüberzustellen, sie dem Chor antworten zu lassen. (Hypokrit, das griechische Wort für den Schauspieler, heißt eigentlich « der Antworter ».) Die plötzlich sich damit zeigenden Möglichkeiten waren so gewaltig, so hinreißend, daß sich die Weiterentwicklung mit geradezu elementarer Schnelligkeit vollzog.

Die Spannung des Tragischen ist nicht identisch mit Furcht, obgleich Furcht (für den andern, mit dem man sich aber dank des menschlichen Kontaktes identifiziert) ein wichtiges, ja wohl das wichtigste Ingrediens derselben ist; aber, schon ganz äußerlich betrachtet, überdauert das Tragische die Furcht, denn es hört nicht mit ihr zusammen auf, vielmehr gehört die Lösung, auch die glückliche, d. h. die durch Entspannung eintretende, mit zum Tragischen.

Es soll hier nicht unerwähnt bleiben, daß die überwiegende Mehrzahl der griechischen Tragödien oder Trilogien (da in älterer Zeit fast immer drei Stücke zusammen eine Einheit bildeten) einen « glücklichen Ausgang » haben, d. h. mit dem Triumph der Partei enden, für die der Dichter unsere Sympathie erweckt hat. Erst diese Einsicht hilft uns, Tragödien wie die *Antigone* oder den *Aias* verstehen, die über den Tod des Helden hinaus die Handlung so fortsetzen, daß er zuletzt doch als der Sieger dasteht; nur muß man nachfühlen können, daß im Sinne tragischer Spannungssteigerung das Leben nicht der Güter höchstes ist. Dramen wie die *Sieben gegen Theben* (Ende einer Trilogie des Aischylos) und besonders der *Oidipus*, die nicht mit Entspannung, sondern mit Zerreißung enden, sind die Ausnahmen.

Außerdem gab es Tragödien, die Spannung auch auf anderem Wege als dem der Furcht erreichten, durch « das Wunderbare »: Phantastische, unwirkliche Geschehnisse übersteigerten sich in ähnlichem Sinne

wie sich normalerweise die Schrecknisse überbieten. Erhalten sind uns davon keine Proben mehr; aber der Schluß des Sophokleischen *Oidipus auf Kolonos*, die märchenhafte, in tief religiöse Stimmung getauchte Entrückung des Dulders Oidipus, ist wenigstens ein Teileffekt dieser Art.

Die spannungserregenden Momente sind alle eingeschlossen in einen Mythos, die einzelne Spannungszunahme entspricht jeweils einer Szene dieses Mythos. Diese Szenen und Einzelhandlungen sind also nicht nach dem Gesichtspunkt ausgewählt, daß sie möglichst vollständig und möglichst rational deutlich den Mythos repräsentieren, sondern nur, damit sie diese Spannung erzeugen. Es steckt also hinter dem sichtbaren, rationalen Leib der Tragödie ein zweiter, unsichtbarer, dieser Spannungsleib; das ist der tragische Leib der Tragödie.

Dieser zweite Leib hat keine Sonderexistenz; er ist nur eine Projektion des sichtbaren, eine Projektion, in der die für die Einheit des Ganzen entscheidenden Strukturen allein zum Vorschein kommen, gleichsam die Knochen, Sehnen und Bänder, während das Fleisch unsichtbar ist. So dürfen wir freilich sagen, daß dieser tragische Leib die Tragödie bestimmt, nicht der auf den ersten Blick sichtbare, nicht der rational aufzunehmende Mythus. Es ist darum ohne weiteres klar, daß nicht jeder Mythos, er mag noch so abwechslungsreich und unterhaltend, dazu auch geschlossen und einheitlich erscheinen, sich für eine Tragödie eignet, sondern er muß entweder an und für sich schon so beschaffen sein – dies ist der günstigste, aber seltenere Fall –, daß er in eine Reihenfolge von Handlungen, Szenen aufgelöst werden kann, die diese zunehmende Spannung hervorzurufen imstande sind, oder dann muß er neben einer solchen, wenn auch weniger vollkommenen Grundanlage zum mindesten dem Dichter die Möglichkeit bieten, spannungserregende Szenen, die eigentlich nicht dazu gehören, in sich aufzunehmen ohne Verletzung des rationalen Zusammenhangs. Von den drei großen Tragikern organisiert Aischylos langsam und gemessen, aber zuverlässig und absolut treffsicher die Steigerung der Spannung; er nimmt aus seinen Vorlagen alles, was ihm geeignet scheint und erfindet unbekümmert dazu, wie er es für nötig erachtet. Sophokles ist schon der Virtuose des tragischen Spiels; er dosiert es mit Raffinement in kleinen und kleinsten Dosen; er spannt in vielen kleinen Graden, da er sich als Meister der unmerklichsten Differenzen fühlt; er spannt und entspannt wieder, natürlich nicht den ganzen Effekt, sondern nur einen Teil desselben, wodurch die nächstfolgende Spannungszunahme um so

eindrücklicher wird. Auf diese Weise, durch dieses langsame Angewöhnen an den unnormalen Seelenzustand, kann er die Spannung weit über das eigentlich seelisch ertragbare Maximum hinausführen, so daß die dann endlich doch eintretende Katastrophe um so grauenvoller und zerstörender (man denke an den *König Oidipus)* oder, was das normale, die Entspannung um so beglückender wirkt. Dem Techniker mag dies als die Vollendung der Tragödie erscheinen, den einfach empfindenden Menschen wird es eher verstimmen; es muß ihm hie und da erscheinen, als ob ein gewisser genialer Mißbrauch oder zum mindesten ein allzu ausgedehnter Gebrauch mit den künstlerischen Mitteln, vielleicht auch mit unserer Nervenkraft getrieben würde. Euripides wünscht wieder zu der einfachen Linienführung zurückzukehren, aber unterdessen war die geistige Haltung der Zeit eine andere geworden, so daß diese Einfachheit nicht mehr möglich war. Bis anhin war die einzige Schwierigkeit für den Dichter, die innere, die Spannungshandlung so zu gestalten, daß ihr äußeres Äquivalent eine einigermaßen rational verständliche Handlungsfolge bot, die außerdem heiligem Überlieferungsgut nicht allzusehr zuwiderlief. Auf etwas anderes, für uns Selbstverständliches, hatte aber der Dichter nicht die geringste Rücksicht zu nehmen, auf die Einheit des menschlichen Charakters; der Charakter der Figuren ist ganz von den Bedürfnissen der einzelnen Szene bestimmt; die Menschen haben gar kein Gesamtethos; sie empfangen ein Momentanethos von der Rolle, die sie im Augenblick zu spielen haben; sie sind jeweils so, wie sie sein müssen, um am besten den geforderten Spannungsgrad herbeizuführen. Man sehe sich auf diese Feststellung hin einen *Prometheus* oder eine *Antigone* an – was für unmögliche Wesen, was für unsinnig und unvorstellbar komplizierte Individuen entstehen, wenn wir nach unserer Gewohnheit die uns gebotenen Einzelzüge addieren und ihre Summe als den Charakter dieser Personen betrachten! Mir scheint erst aus der Anerkennung des eben Ausgeführten ein richtiges Verständnis dieser Dramen möglich zu sein. Voraussetzung für diese Annahme ist aber die Erkenntnis, daß eine solche Teilung des Charakters nicht nur für die Bühne verlangt wird, sondern daß es für den Griechen vor 450 überhaupt auch in der Wirklichkeit kein Einheitsethos eines Menschen gab. Dies wurde zu Euripides' Zeiten anders; damals begann *die* Menschenauffassung, die seither herrschend blieb. Euripides machte den Versuch und mußte ihn natürlich machen, diese neue Auffassung in die Mythen und in die Tragödie einzuführen. Beide widerstanden, vor allem aber die Tragödie, d. h. ihr zweiter Leib. Es scheint fast, als

ob Euripides zuletzt an der Möglichkeit der Vereinigung des Alten und des Neuen verzweifelte und bewußt, mit fast zynischer Kapitulation vor dem Traditionellen, auf die Einführung der neuen Erkenntnisse verzichtet habe, rückkehrend zu den gröbsten und deutlichsten Mitteln der Spannung. Dieser Widerspruch zwischen Zeitgeist und Kunstform führte dann aber auch zum Tode der Tragödie, sobald Euripides seine Augen geschlossen hatte.

Wir haben erkannt, daß die Reihenfolge der Szenen nicht eine zufällige ist, sondern durch ihr Korrelat im zweiten Leibe bedingt ist; sie entspricht einer Ordnung, einer Organisation. Die Spannungen werden in einem ganz bestimmten Verhältnis gesteigert und zum Abschluß gebracht: Erst diese Ordnung beglückt uns, sie nur scheidet das Kunstwerk von der erschreckenden Wirklichkeit. Kunst ist ja immer ein geheimes Ordnungsprinzip; in diesem Falle werden Ergriffenheiten geordnet, die hervorgerufen wurden durch das stärkste Mittel der Wiedergabe der Wirklichkeit, das Schauspiel. Tragik ist also das, was eine organisch gesteigerte seelische Spannung hervorruft, es ist ein Geschehen, das aus einer solchen Abfolge von Einzelsituationen besteht, die imstande sind, in einer gleichmäßig progressiven Weise uns in immer höhere Spannung und Erregung zu versetzen. Weil diese Steigerung organisch und gleichmäßig ist, muß sie unerbittlich scheinen. Es ist tatsächlich der tragische Dichter, der unerbittlich ist; die Unerbittlichkeit liegt in der Konsequenz des zweiten Leibes. Da aber dieser zweite Leib verkannt war, da man jedoch wohl die Unerbittlichkeit spürte, so glaubte man sie im ersten Leib, im Mythos selber mit seiner dichterischen Selektion zu sehen. So nahm man als unentbehrliche Voraussetzung des Tragischen die Unerbittlichkeit der Gottheit oder noch lieber des Schicksals an. Die moderne Schicksalstragödie glaubte auf diese Weise sich des Tragischen versichert zu haben – wir werden jetzt wohl verstehen, warum ihr das nicht gelang, konnte doch mit der furchtbarsten Starrheit des Schicksals die mangelhafteste und ungenügendste Organisation der Stimmungen Hand in Hand gehen, womit das Tragische von vornherein erledigt war. Die reine Schicksalsgebundenheit ist Talmitragik, wenn auch anderseits nicht zu bestreiten ist, daß das Schicksal als sekundäres, rein accidentielles Hilfsmittel eine große Rolle in der Tragödie spielt: Es ist die Vordergrundskulisse, die die Illusion des Spieles erhöhen hilft. Es ist die wichtigste jener gedanklich erfaßbaren und ausdrückbaren Dinge, jener Vorstellungskomplexe aus der religiösen und weltanschaulichen Sphäre, welche der griechische Tragiker über seine

Handlung verteilt, um aus ihr in höchstmöglicher Stärke die von ihm um des zweiten Leibes willen gewünschten Eindrücke herauszupressen. Er kommentiert und deutet ununterbrochen die Handlung selber – wofür der Chor ein prachtvolles Instrument ist –, damit unsere Stimmung in die notwendige Richtung gehe, damit wir so viel, nicht weniger und nicht mehr, als für den Augenblick notwendig ist, an Eindrücken aus einer Szene in uns aufnehmen. Sobald wir aber den Versuch machen, diese Ideen als Bekenntnisse des Dichters zu deuten, so verwickeln wir ihn in die verwirrendsten Widersprüche, denn, so wollen wir es nochmals betonen: Wie wir es oben vom Charakter der dramatischen Figuren sagten, so sind auch die Ideen nur von der Szene bedingt und auf sie beschränkt; sie sind nur Hilfsmittel, Stimmungsmittel. Sie müssen mit dem Ende der Szene vergessen werden, es muß Bereitwilligkeit in uns sein, in einem späteren Moment die gleiche Sache unter einer andern Leitidee zu betrachten, weil dann eine andere Stimmung gefordert ist. So führen z. B. die großen Chorlieder in der ersten Hälfte des Aischyleischen *Agamemnon*, im Wortlaut interpretiert, zu großen Schwierigkeiten, vergleicht man sie mit den Voraussetzungen in der zweiten Hälfte des Stückes; wenn man sich aber klar macht, daß der Dichter zuerst nur eine allgemeine Grundstimmung des Grauens und vor allem der unentrinnbaren Schuldbehaftung erwecken wollte, aus der dann die spezielle Handlung nachher erwächst, so verzichtet man darauf, die Ideen der beiden Teile zu konfrontieren oder diesen ersten Teil an den wirklichen Voraussetzungen des Agamemnonmythos zu messen.

Damit sind wir nun wohl so weit gekommen, daß wir feststellen dürfen, das Wort stehe offensichtlich nicht im Zentrum der Tragödie, sondern sei ihr bloß ein Hilfsmittel; als solches kaum zu entbehren, weil es wie nichts anderes auf relativ einfache Weise, kurz und eindeutig, die Spannung unterstützen, fördern, ihr Richtung und Ziel geben kann. Aber nur als Hilfsmittel – die eigentliche Materie, d. h. das was das Substrat der künstlerischen Organisation ist, ist nicht das Wort, sondern der zweite Leib der Szene, ihr Stimmungsgehalt. Ob das Wort gepflegt ist oder nicht, ob es sublim ist oder einer niedrigen Sphäre entstammt, ob es gebunden ist oder Prosa – die Hauptsache bleibt dadurch unberührt. Jetzt wird wohl auch meine frühere Behauptung verständlich sein, man sei, solange man mit sich über die ästhetische Wesensart der Tragödie nicht im reinen sei, nicht fähig, irgendwelche historischen Untersuchungen über sie anzustellen. Gewiß, mit dem Worte ist es am bequemsten zu arbeiten, bei seiner Ratio kann man sich

leicht beruhigen, aber was nützt dies alles, wenn bei ihm keine Entscheidung liegt, wenn es nur Hilfsmittel ist? Die tragischen Dichter haben ihr Hauptaugenmerk, ihre Sorgfalt und ihre Liebe in etwas anderes gelegt, sie hatten ein anderes Ziel vor Augen; sie wollten im großen Sinne ergreifen, nicht räsonnieren und nicht Wortkunst treiben. Sie nahmen das Wort leicht, sie nahmen es von ungefähr – natürlich immer aus gesteigerter, pathetischer Höhe –, sie operierten grob und freskohaft damit. Ich habe die Erfahrung gemacht, je summarischer man die von einem Tragiker vorgelegten Gedanken aufnimmt, je mehr man sich mit der vage dadurch hervorgerufenen Stimmung begnügt und nur auf die Grundrichtung, in die sie weisen, merkt, um so empfänglicher wird man für jenen zweiten Leib, um so willfähiger läßt man sich in jene atemberaubte Spannung emporreißen, die der Tragödie einziges Ziel ist.

Das Wort war auch tatsächlich in einer schwierigen Situation in der griechischen Tragödie, von Anfang an, schon in ihrer Vorstufe, dem Chorlied. Dieses wurde von einer Mehrzahl von Sängern gesungen; schon dadurch war das Wortverständnis im einzelnen erschwert. Daher pflegt die Chorlyrik von jeher eine Technik, die mit kolossalen, überverbalen Mitteln arbeitet. Sie erzählt stoßweise, sie übertreibt gewaltig in ihrer Kommentierung des Dargestellten; kurz, sie rechnet nur mit einem summarischen Verständnis. Auch sie operiert schon mit der Spannung des Hörers. In der Tragödie steigt einerseits die Verständlichkeit mit der Zunahme der Schauspieler – d. h. der gesprochenen, nicht gesungenen Partien, aber anderseits wächst jetzt auch durch die direkte Darstellungsform die Spannungskraft ins Ungeheure; sie muß alles andere wie ein gewaltiger Wirbel mit sich fortreißen; sie duldet keine Götter, nur Diener neben sich. Sie wirkt so elementar, daß neben ihr das Wort ganz einfach verblassen muß. Die Dichter, wenigstens Aischylos und Euripides, sind sich dessen wohl bewußt, daß dieses nur eines, wenn auch das gebräuchlichste ihrer Mittel ist, und zwar eines, das den ganz großen Erregungszuständen nicht mehr gewachsen ist: Ohne Scheu greifen sie dann zu szenischen Mitteln wie Erdbeben *(Prometheus)* und Feuersbrünsten *(Troerinnen)*, von all dem sonstigen uns aus den Texten nicht ohne weiteres ersichtlichen Dingen ganz abgesehen wie Statistenaufzügen, Pracht und Prunk der Kostüme u. ä. m. Auch darin ist Aischylos von einer herrlichen Unvoreingenommenheit, wie er ja auch der Erfinder des prunkhaften Schauspielerkostüms sein soll.

So sind wir ungezwungen zur Annahme einer Literaturgattung gekommen, für die das Wort nur eine Nebenrolle spielt; wir dürfen nicht zu weit gehen und sagen: gar keine Rolle, denn schließlich kann ja auch in der Tragödie das Wort und die Wortkunst in kleineren Einheiten ihr Heimatrecht haben, ähnlich etwa wie die Bildhauerei im Rahmen der Architektur verwendet wird, indem sie für diese eine Nebenwirkung oder besser ein sekundäres Hilfsmittel zur Hauptwirkung ist. Nach dem zu Anfang Gesagten wollen wir uns nicht weiter erstaunen, daß über diese doch wahrhaftig nicht unbedeutenden Dinge seit hundert Jahren keine Beobachtungen mehr angestellt, ja nicht einmal theoretisch nachgedacht wurde. Man war stillschweigend darüber einig, wollte aber um alles nicht an diese Arcana rühren – man setzte stillschweigend voraus, daß irgendein musikalisch-stilistisch-gedankliches Mysterium das Wesen der Poesie ausmache. Gewiß ist eine solche Organisation *auch* vorhanden; sie ist die Grundlage der *poésie pure*. Sie steht keineswegs in Frage, mag sie auch manchmal aus dem Bewußtsein einer Nation für kurze Zeit verschwinden; gerade jetzt ist ihr Kurs ungeheuer dank der Weltwirkung Baudelaires und Mallarmés. Aber sie ist nicht die einzige Organisation innerhalb der Literatur; neben ihr gibt es eine andere, welche die durch miterlebtes Handeln und Geschehen erregten Gefühle organisiert. Beide Organisationen sind gleich irrational, bei beiden ist es der zweite Leib, sei es ein rhythmischer, sei es ein Spannungsleib, der die Organisation trägt; aber der Unterschied der Künste liegt gerade im Unterschied der organisierten Materie – darum sind diese beiden Abteilungen der Literatur zwei ganz verschiedene Künste. Man hat den Gedanken einmal ernstlich ins Auge zu fassen, daß unter dem, was wir Literatur nennen und wovon wir, ohne tieferes Nachdenken und ohne weiteres Bemühen, überzeugt waren, daß es im eigentlichen Sinne bei zahllosen individuellen Vielheiten eine ästhetische Einheit sei – man hat sich an den Gedanken zu gewöhnen, daß sich darunter zwei ganz verschiedene Künste bergen mit vollständig verschiedenen Gesetzen, mit gänzlich anderer Begabung des Dichters und anderer Anforderung an den Hörer; zwei Künste – vielleicht findet jemand sogar mehr als zwei –, die voneinander ebenso getrennt sind wie Malerei und Bildhauerei oder gar wie bildende Künste und Musik. Wie lange ist es aber schon her, seitdem ein Lessing sich um die Differenzen zweier anerkannt differenzierter Dinge, von Poesie und bildender Kunst, bemühte; längstens glaubten wir über solche Untersuchungen erhaben zu sein; und doch, wie dürftig und arm ist unsere

Einstellung zu diesen Problemen! Unter diesen Umständen ist es freilich nicht erstaunlich, daß niemand auf die Idee kam, sich zu fragen, ob nicht vielleicht unter einer der Künste mehrere selbständige verborgen wären, selbständig durch ihre Organisation, resp. das, was sie organisieren. Die Kunstwissenschaft hat mit den Prinzipien des Malerischen und Linearen für die Malerei etwas Vergleichbares aufgestellt, ohne es auszunützen; die dabei zu erzielenden Resultate werden aber niemals so einschneidend sein wie dies auf literarischem Gebiet sein muß, wo die trennenden Momente viel wichtiger sind.

Damit reiht sich die griechische Tragödie in einen großen Zusammenhang ein. Neben sie stellen sich alle die modernen Erscheinungen, die mit dem Theater zusammenhängen; nicht verschweigen dürfen wir, daß sich darunter als äußerstes Extrem auch der Film vorfindet, was die Nichtigkeit des Wortes in sinnfälligster Weise illustriert. Er zeigt aber anderseits auch, ein wie wichtiges *Hilfsmittel* das Wort trotz allem ist, denn das Drama wird dank dem Worte seiner wortlosen Schwester doch immer überlegen bleiben. Nicht minder hat der Roman die gleiche ästhetische Grundlage, er, der ja letzten Endes aus der griechischen Tragödie hervorgegangen ist. Diesen Gattungen gegenüber drängt unser Instinkt oft über das Wort hinaus und an ihm vorbei; nur ästhetischer Unverstand schilt es Neugierde, wenn unsere Spannung die Hemmschuhe der Buchstaben mißachtet und zu überfliegen beginnt – vielmehr ist dies ein Zeichen dafür, daß wir in die richtige Gefühlslage eingetreten sind, daß die in uns vorhandene Spannung auf die Dauer unerträglich wird und nach einer Änderung verlangt. In welcher Richtung diese sich bewegen muß, darüber sind wir bei einer guten Organisation durchaus im klaren; nicht minder fühlen wir es, wann die Entscheidung kommen wird, ja auch, wie sie kommen wird. Dies alles ist die Unerbittlichkeit des auf der Tastatur unserer Erregungen spielenden Dichters.

Diese Genüsse sind jedem von uns wohl vertraut; aber keiner, der sich ihnen nicht mit einem gewissen Schamgefühl hingäbe. Nicht ohne Gewissensbisse läßt man sich erregen, die Befriedigung gesteht man nicht gerne ein, außer man sei ein Zyniker, der auch die Stirne haben mag, sich zu den Lüsten des Leibes zu bekennen. Derartig grob und unentwickelt ist unser Geschmack – weil wir nur den Vordergrund sehen und kein Auge für den zweiten Leib des Dichtwerks besitzen – daß wir meinen, Hingabe an solche Erregungen einem Kunstwerk gegenüber wäre gleichbedeutend mit der Verdammung desselben, mit seiner Einreihung in die Schundliteratur. Dabei sind die Unterscheidun-

gen uns gerade dadurch so schwer gemacht worden, daß man seine Gefühle nicht offen bekennen und zeigen, ja nicht einmal sich selber zugeben darf; wie sollten sie unter solchen Umständen geschult und verfeinert werden! Bekanntlich entartet verbotener Genuß immer und wird grob und widerlich; schon um der trotzigen Hast willen, mit der er erlebt werden muß. Daß auch auf dem Gebiet dieser Kunst die schlechte Produktion überwiegt, darüber soll kein Zweifel herrschen, aber auch die schlechte Musik überwiegt. Wir können sie aber meiden, weil wir uns zur guten retten dürfen.

Nach diesem langen Wege möchte ich noch einmal zum Worte « tragisch » zurückkehren, das ich absichtlich seit längerer Zeit vermieden habe. Tragisch könnte also der spezifische Ausdruck für das Schöne, d. h. das ästhetisch Vollendete dieser *einen* skizzierten Literaturgattung sein, es sollte es auf alle Fälle in einer verfeinerten Ästhetik werden. Gerade wegen ihrer Vielfältigkeit haben die Künste im allgemeinen keine solchen spezifischen Termini für die Vollendung auf ihrem Gebiete ausgeprägt; für die auf Spannung beruhende Abteilung der Poesie würde sich das Wort « tragisch » wohl dazu eignen. Jetzt hat es ohne Zweifel diesen weiten Sinn noch nicht. Von neuem müssen wir bemerken, daß das Wort stark an der Spezialform der griechischen Tragödie klebt; es führt als Erdgoût ihre Zufälligkeiten mit sich; seine Nüancen und Nebentöne sprechen von Schicksal und Heroentum, die beide nur der fehlenden menschlichen Charakteristik ihre Entstehung verdanken. Darum brachen sie zusammen, als eine neue Zeit den Menschen als Einheit nahm, aber das Tragische ging darum nicht verloren, es suchte ein neues Heim, zuerst in der durch schwere Schicksalsschläge willfährig gewordenen späteren Komödie; aber erst in der Neuzeit konnte es wieder in seinem ganzen Glanze erstehen, anders als im Altertum; aber gleich stark und gleich hinreißend, stärker als alle andern Künste, vielleicht außer der Musik.