

Das Ende der Tragödie

Als Herr Direktor Kawakami und Fräulein Sada Yacco vor einigen Jahren in Europa gastierten, beeilte ich mich mitzuteilen, daß uns die Japaner eine neue Kunst geschenkt hätten. Ich behauptete nämlich ungefähr folgendes: »Die Japaner haben gestern mit einem Originaltrauerspiel ihr Gastspiel eröffnet. Sie sind außerordentlich komisch, und zwar in den tragischsten Szenen, aber dennoch hat niemand gelacht. Im ersten Akt kämpft der Held mit einem

5 Räuber. Der Ringkampf, bei dem beide zwischen Tod und Leben schweben, ist sehr drollig. Die Kämpfer machen die sonderbarsten akrobatischen Tricks und Gliederverrenkungen und benehmen sich vollkommen wie Knockabouts. Im letzten Akt macht der Held Harakiri. Die Prozedur ist sehr langwierig und in ihrem peinlichen Naturalismus wiederum höchst spaßhaft. Man könnte nun zunächst in dieser kühnen Vermischung des Tragischen und Komischen einen groben Verstoß gegen die primitivsten Kunstgesetze erblicken. Aber daß niemand zu lachen wagte, ist der beste

10 Beweis dafür, daß diese Schauspielkunst der Ausdruck eines hohen künstlerischen Verismus ist, der das Leben viel vollkommener und tiefer erfaßt als wir. Für uns gibt es nur tragische oder komische Impressionen. Aber die Japaner haben uns darüber belehrt, daß die Worte ›tragisch‹ und ›komisch‹ nichts anderes sind als die Bezeichnungen für zwei einseitige Betrachtungsarten ein und derselben Klasse von dramatischen Vorgängen. Was im Drama tragisch oder komisch wirkt, ist in beiden Fällen irgend eine gesteigerte Situation, eine Hypertrophie der menschlichen Natur: es

15 handelt sich also in beiden Fällen um eine Quantitätswirkung. Ob wir nun dieser Quantitätsempfindung noch die Qualität ›tragisch‹ oder ›komisch‹ hinzufügen, ist eine bloße Sache der Willkür und des Zufalls. ›Tragisch‹ und ›komisch‹ sind, wie die Japaner nunmehr praktisch dargetan haben, nichts anderes als begriffliche Abstraktionen, die infolge irgend einer absonderlichen Ideenassoziation in Europa entstanden sind und nun durch jahrtausendelange Vererbung in unsern beschränkten Köpfen das Hausrecht erworben haben. Für den lieben Gott sind die Dramen dieser

20 Welt sicher weder tragisch noch komisch, sondern irgend etwas drittes, was zwischen beidem liegt oder vielmehr beides vereinigt. Wenn wir uns schon im täglichen Leben diese jammervolle Borniertheit nicht abgewöhnen können, überall nur entweder Possen oder Trauerspiele zu sehen, so sollten wir uns doch wenigstens in der Kunst auf diesen höhern, menschenkundigern und freiem Standpunkt erheben.«

Leider sah ich mich jedoch schon am nächsten Tag genötigt, meine Erklärungen vollinhaltlich zurückzuziehen. Die

25 Japaner begingen nämlich die Unvorsichtigkeit, den ›Kaufmann von Venedig‹ zu spielen, und da kam der ganze Schwindel heraus. In der Gerichtsszene malte Shylock dem Antonio mit Tusche und Reißschiene ein Quadrat auf die Brust, um das Fleisch abzumessen, und benahm sich auch sonst wie ein Metzger. Ich hatte gedacht, die Japaner seien schon über uns hinausgekommen, aber in Wahrheit waren sie noch nicht einmal dort, wo wir stehen. Die kühne Verschmelzung der Kunststile kam daher, daß sie von den Kunststilen nichts wußten, und war also doch nichts anderes

30 als eine höchst primitive Taktlosigkeit in künstlerischen Dingen.

Also mit den Japanern war es damals nichts. Das Problem bleibt aber dennoch bestehen: gibt es ein absolut Tragisches? Oder ist das Tragische nur eine Anschauungsform, und zwar nicht etwa eine ›apriorische‹, sondern eine vorübergehende, die sich aus einem bestimmten herrschenden Zeitgeschmack allmählich herausgebildet hat? Ist die Tragödie eine Kunstform, die überwunden werden kann, oder gehört sie zum eisernen Inventar der Dramatik?

35 Die Geschichte kommt uns hier zu Hilfe, denn es zeigt sich, daß wir in der künstlerischen Behandlung, die dieses Problem erfahren hat, drei deutliche historische Entwicklungsstufen unterscheiden können.

Das europäische Drama hat sich bis jetzt dreimal eine ausgeprägte eigene Kunstform geschaffen: im griechischen Drama, im Shakespæredrama und im sogenannten modernen Drama. Jede dieser drei Formen zeigt das Problem in einer neuen Gestaltung, und zwar in der Weise, daß jede spätere Gestalt sich als logische Konsequenz aus der

40 vorhergehenden entwickelt. Der logische Gang ist mit dem historischen identisch. Das Hegelsche Geschichtsschema läßt sich hier ohne Gewaltanwendung anwenden.

Bei den Griechen sind Tragödie und Komödie noch völlig geschieden. Eine Vermischung dieser beiden Kunstgattungen hätte der griechische Geschmack als grobe Verirrung empfunden. Das griechische Drama ist in höherm Grade als das unsrige der Ausdruck einer bestimmten Weltanschauung und Gemütsstimmung. Der Tragödie

45 ist von vornherein ihre Aufgabe vorgezeichnet: sie hat die Wirklichkeit der göttlichen Gesetze und der menschlichen Leidenschaften zu zeigen, sie ist daher ganz und gar in eine pessimistisch-fatalistische Grundstimmung getaucht. Eine komische Nuance in einer Tragödie hätten die Griechen geradeso empfunden, wie wir einen possenhaften Zug in einer kirchlichen Handlung. Die griechische Komödie wiederum ist die völlige Umkehrung, die auf den Kopf gestellte Tragödie: hier herrschen nur Zufall, Laune, Dummheit und die unheiligen Mächte des Lebens. Erst Euripides zeigt

50 einen überaus diskreten Zug feiner Ironie, die aber niemals bis zur Komik geht: es ist nur bisweilen, als ob ein verständnisvolles gütiges Lächeln auf dem Antlitz des Dichters liege. Aber Euripides ist kein reiner Hellene mehr, sondern der komplizierteste und erschütterndste Ausdruck der griechischen Décadence.

Die Werke der griechischen Meistertragiker sind oft mit Marmorskulpturen verglichen worden, und die Reinheit der Linien, das Typische und Einheitliche ihres Stils berechtigt zu diesem Vergleich. Aber vom Standpunkt des
55 Dramatikers oder, was dasselbe ist, des Psychologen erhebt sich der Einwand: sind diese klaren ausgeglichenen Bilder auch ein vollkommener Ausdruck des menschlichen Lebens? Es liegt schon im Stil dieser Dichtungen, daß sie das nicht sein können. Sie führen uns in eine künstlich vereinfachte, künstlich gereinigte Welt, die uns nirgends in der Wirklichkeit entgegentritt; sie sind nur die eine Hälfte des Wirklichen. Die untrennbare Kehrseite des Tragischen ist der Humor, den die Tragödie gerade am allerwenigsten entbehren kann, weil er als ihr Kontrast sie erst ergänzt und
60 ins volle Licht rückt.

Diese Form der Tragödie ist die Shakespearische. Wie der Schatten zum Licht, so gehört der Clown zum Helden als organische Begleiterscheinung. Die großen Ereignisse spiegeln sich ununterbrochen in den kleinen. Dieser Parallelismus ist bei Shakespeare sehr oft schon ganz äußerlich in einer erhabenen und komischen Doppelhandlung ausgedrückt. Durch die Tragödie bricht immer wieder der Alltag durch.

65 Shakespeares Tragödie umfaßt beide Seiten: das Tragische und das Komische. Aber schon erhebt sich ein neues Problem. Die griechische Tragödie war nur eine Hälfte, die Shakespearische brachte beide Hälften, aber sie lagen getrennt nebeneinander. Nirgends war die Verbindung gezeigt, die zwei so heterogene Lebensgestaltungen versöhnt und vereinigt. Tragische und komische Szenen lösten einander ab, wie Nacht und Tag, und zwischen den Figuren dieser beiden Gruppen herrschte so wenig Verwandtschaft, daß die einen Verse, die andern Prosa redeten. Eines der
70 Grundgesetze alles Lebens, die Kontinuität, war verletzt. Also konnte auch dieses Weltbild kein vollkommenes sein. Es bleibt nun logisch und künstlerisch nur noch eine Möglichkeit: Tragik und Komik sind in ihrer Wurzel eins. Hier setzt die Entwicklung des modernen Dramas ein. Man könnte sie ästhetischen Monismus nennen, denn sie will den Grunddualismus, der durch alle Kunst geht, aufheben. Diese Richtung geht zunächst davon aus, daß sie die absolute Größe leugnet. Man denke an Goethes Weislingen, Clavigo, Tasso; an Grillparzers ›Jüdin von Toledo‹, vor allem aber
75 an Kleist. Von da geht eine direkte Linie zu Ibsen, Shaw und Wedekind.

Alle diese Dichter wollen dasselbe: sie suchen das Doppelantlitz der Wirklichkeit zu zeigen. Sie haben erkannt, daß es nichts gibt, das bloß fürchterlich wäre, und nichts, das bloß lächerlich wäre. Der Mensch ist nach Kant ›ein Bürger zweier Weiten‹, er ist doppelt vorhanden: einmal als brutale Tatsache, als ein dummes Stück Materie, und einmal als denkender Geist und empfindende Seele. Je nachdem man auf die eine oder andre Erscheinungsform und ihre
80 Konflikte den Nachdruck legt, entsteht Komödie oder Tragödie. Aber es ist klar, daß es nicht richtig wäre, nur die eine Seite zu zeigen, und ebenso unrichtig, die beiden Seiten abwechselnd zu zeigen, denn es sind ja immer beide zugleich da. Wir sehen freilich immer nur die eine Seite, je nachdem wie wir uns zu den Dingen stellen. Aber im Grunde ist der ästhetische Dualismus ebenso dogmatisch und lebensfremd wie der ethische von Gut und Böse. Nehmen wir ein Beispiel. Jemand hat eine Geliebte, sie betrügt ihn, er erwischt sie und will sie töten. Für den, der unmittelbar dabei
85 ist, wird das ein erschütternder und tragischer Vorgang sein. Aber ziehen wir den tödlichen Ausgang von der Sache ab; nehmen wir an, die Pistole versagt oder der betrogene Liebhaber fällt der Länge nach hin und das Liebespaar macht sich inzwischen durchs Fenster davon: wie würden wir dann rückblickend die Sache ansehen? Wir würden uns auf einmal erinnern, daß einige aufgeregte, ungeschickte Menschen sich riesig auffallend benommen und mit übertriebenem Pathos geredet haben. Aber so war der Vorgang auch, als wir noch glaubten, die Sache könne schlimm
90 ausgehen. Diese Menschen waren tragisch und komisch, furchtbar und lächerlich zugleich, denn jede Hypertrophie der Natur ist beides.

Unser natürlicher Instinkt bestätigt diese Erkenntnis. Wir empfinden ein unwillkürliches und sehr ausgesprochenes Mißtrauen gegenüber jenen trivialen Geschichtsdarstellungen, die alle großen Ereignisse auf eine zufällige Verkettung kleinlicher Umstände und alle großen Taten auf niedrige und vulgäre Motive zurückführen wollen. Aber wir werden
95 ebenso mißtrauisch, wenn uns jemand ununterbrochen von lauter idealen und heroischen Gefühlen predigt. Um aber dieses Dilemma zu entscheiden, brauchen wir nur in unser eigenes Innere zu blicken und uns ehrlich zu fragen, wie wir selbst sind, und wir werden bemerken, daß wir niemals bloß edel und niemals bloß miserabel sind, und daß unser Leben niemals ganz den dekorativen Faltenwurf des Theaters hat, aber auch niemals ganz ordinär ist.

Indes: ich glaube trotzdem nicht, daß der ›ästhetische Monismus‹ für die Kunst des Theaters jemals ein fruchtbares
100 Prinzip werden kann. Es gibt Protisten, die sich zu Zellvereinen oder Zellkolonien zusammentun: diese Tierchen besitzen dann zwei Seelen, nämlich eine Individualseele und eine Cönobialseele, die sich als Gemeingefühl des ganzen Zellenstocks äußert. Ähnlich geht es dem Menschen im Theater. Zu seiner Individualseele bekommt er plötzlich noch eine zweite hinzu: die Publikumsseele. Es gibt eine Reihe von Wertkategorien, die im Theater unbedingt gelten und denen sich der Geschmack und die Einsicht des Einzelnen nicht entziehen kann. Niemand wird
105 heute mehr leugnen wollen, daß es eine eigene Theaterpsychologie, Theaterethik, ja selbst Theaterlogik gibt. Und deshalb verhält es sich mit dem Dualismus des Tragischen und Komischen wohl nicht viel anders als mit dem Dualismus von Gut und Böse. Er ist vielleicht unberechtigt, aber praktisch unentbehrlich. Für die psychologische Feinheit, die in der Verschmelzung des Tragischen und Komischen liegt, muß der Mensch als Theaterbesucher unempfindlich bleiben. Er braucht dort weithinhallende, einfache, schnellverständliche Kommandorufe. Auch kann

110 man im Theater den vielerlei raschen und unerwarteten psychologischen Schwenkungen, die dieser Stil bedingen
würde, nicht folgen, so wenig wie ein Bataillon dieselben Schwenkungen zu vollziehen vermag, die ein Einzelner mit
Leichtigkeit ausführt. Die Theorie von der Identität des Tragischen und Komischen ist ein frommer Wunsch, ein
›regulatives Prinzip‹, wie Kant alle jene Ideen genannt hat, deren Verwirklichung wir uns zwar nicht vorstellen
können, aber dennoch fordern müssen, um der Richtung unserer geistigen Bestrebungen einen idealen Zielpunkt zu
115 geben. Hierin liegt alles, was gegen diese Kunsttheorie und ihre bisherigen Anwendungsversuche spricht, aber auch
alles, was für sie spricht. Denn man wird nicht leugnen dürfen, daß sie uns in der Verfeinerung und Vertiefung der
dramatischen Psychologie einen erheblichen Schritt weitergeführt hat; und indem sie zeigt, daß alle Menschen sowohl
an der Größe wie an der Schwäche teilhaben, führt sie zu einem weisern und liebevollern Verständnis des
menschlichen Wesens, und das ist sicherlich die Hauptaufgabe aller Kunst.
(1857 words)

Quelle: <https://www.projekt-gutenberg.org/friedell/wozuthea/chap012.html>