

Alexander Mette

Die psychologischen Wurzeln des
Dionysischen und Apollinischen

DION-VERLAG · BERLIN-STEGLITZ

<http://rcin.org.pl>

2180
(41)

58

Alexander Mette

Die psychologischen Wurzeln des Dionysischen und Apollinischen

Ein neuer Versuch

INSTITUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77
Tel. 26-68-83

DION-VERLAG · BERLIN-STEGLITZ · 1940

58

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten
Dion-Verlag Liebmann & Mette Berlin-Steglitz 1940
Druck der Spamer A.-G. in Leipzig



1.

Unter den künstlerischen Darbietungen, die größere Zuschauermengen um sich vereinen, ist kaum eine leichter auf den Quell des vermittelten Lustgefühls zu untersuchen als die des Komikers in seiner entschiedensten und volkstümlichsten Verkörperung, des Clowns. Wir sehen in seinen verschiedenen Spielarten im Grunde immer den einen Gehalt wiederholt: das Gebaren des Kindes, vermittelt durch eine erwachsene Person. Die große Fülle all dessen, was dem menschlichen Geschöpf im Laufe einer langjährigen Erziehung an Bedürfnissen, Wünschen, Regungen und natürlichen Rückwirkungen verlegt und abgewöhnt worden ist, sie ist das Stoffgebiet, in dem der bedeutende Clown mit einem Teil seiner Seele lebt und schaltet, und von dem er in seinen Einfällen und Methoden schöpferisch Gebrauch macht. Die Mannigfaltigkeit des Möglichen erlaubt viele Sondergestaltungen. Sie gestattet jene Umrahmungen und Verbrämungen, die dann einen Grock, einen Valentin, die Fratellinis oder etwa Laurel und Hardy als umschriebene Einzelprägungen hervortreten lassen. Grundsätzlich eigen ist ihnen allen das Inszenesetzen eines seelischen Verhaltens, das in ausschlaggebenden Zügen kindlich ist. Sei es in der Unmittelbarkeit von Schmerz-, Wunsch- oder Bedürfnisäußerungen, der Unbeeinflussbarkeit eines Verlangens oder eines einmal gefaßten Gedankens, der Unbeholfenheit oder Ungeordnetheit des Handelns.

Die Zuschauer, die sich vor Lachen schütteln, wenn Valentin, der große Komiker, im „Vorstadtorchester“¹ aus seinen feindseligen Regungen gegen den Kapellmeister keinen Hehl zu machen weiß und dabei außerdem den beredtesten Einwänden gegenüber unbeugsam bei einmal geäußerten Behauptungen beharrt, sind sich im allgemeinen des Sachverhalts, wie er hier gedeutet wird, keineswegs bewußt. Die Rolle des Clowns ist nämlich in allen Fällen, die ihrer vollständigen Fassung gerecht werden, durch ein nicht wegzudenkendes Zubehör in ihrer äußeren Wirkung widerspruchsvoll, rätselhaft und verwirrend. Während der Zuschauer einerseits dem Inbegriff des Kindlichen — und oft Frühkindlichen — ausgesetzt ist, vermitteln ihm andere Bestandteile Gehalte, die den ausgesprochenen-

sten Gegensatz dazu bilden. Es gibt keinen Clown, der nicht über eine Fertigkeit besonderer Art verfügte, welche mit seinem übrigen Tun und Treiben in absonderlich kontrastreicher Weise verkoppelt ist. Diese Virtuosität — bei Valentin im sophistischen Rede- und Antwortspiel, bei Grock und den Fratellinis in den musikalischen und sonstigen Tricks, bei der Mehrzahl der amerikanischen Clowns auf akrobatischem Gebiet gelegen — verleiht ihm das Absurde und Groteske seiner Erscheinung. Sie dient dazu, der Gegensphäre das Gleichgewicht zu halten und den Zuschauer vor dem Eindruck zu bewahren, als stehe ihm tatsächlich ein Erwachsener gegenüber, der sich daran genügen läßt, Kindlichkeit zu imitieren.

Die virtuose Seite im Clown deckt die andere, in der das Kindliche sich enthüllt, gleichsam halbwegs wieder zu. Sie macht dessen tatsächliche Existenz geradezu wieder unwahrscheinlich und erlaubt uns, den Darsteller trotz aller seiner „Entgleisungen“ als entwickelte, zu überlegener Leistung befähigte Person im Auge zu behalten. Gleichzeitig verleitet uns jene nun aber insgeheim fortwährend zu Erlebnissen, die ganz und gar im Reich der freien Willkür und nach den Vorrechten der ungezähmten Frühzeit verlaufen. Das selbstherrliche Walten mit Sprache und Begriffen, das rückhaltlose Eingestehen beanstandbarer Meinungen, Gedanken und Impulse, die Unbeherrschtheit und Ungleichmäßigkeit des Betragens, andererseits wieder die Unbeirrbarkeit des Clowns, sein stures Verharren bei bereits Bewältigtem und Erledigtem, sein gedankenloses Wiederholen des Gleichen... das alles sind Bruchteile einer Gesamtverfassung, in der niemand von Hause aus fremd ist. Wir haben sie ohne Ausnahme in den Jahren unseres Lebensanfangs durchschritten. Inzwischen sind wir ihr entwachsen und ihrer einzelnen Attribute ledig geworden. Aber es ist genüßvoll, zurückzutauchen, wofern die Begleitumstände es als statthaft empfinden lassen. Dies eben ist der Schlüssel zum Verständnis der Lust an der echten Clownkomik. Sie bewirkt, während wir sie durchleben, eine solche Rückkehr, ohne daß wir uns albern vorzukommen brauchen, wie etwa sonst bei Anlässen einer aus eigenem Antrieb neubelebten Szene im Affektkostüm jener Vergangenheit.

Es ist nur bei genügender Breite der herangezogenen Beispiele erkennbar, daß es nicht etwa lediglich das Gefühl eines Freiheitsgenusses allgemeinerer Art ist, was hier das Wesen der Sache ausmacht. Die üppige Menge von Ungezogenheiten und Unarten im Bestande der Clownkomik, die manchmal sehr derbe, handfeste Formen aufweist, ist aus dem Phänomen nicht wegzudenken, obwohl es Verästelungen ins Abstrakte gibt, in denen dieses Element erloschen zu

sein scheint. Für diese Variante ist die komische Lyrik Morgensterns ein gutes Beispiel, ganz im Gegensatz wiederum zur Ringelwitzschen Poesie, die den Verbindungsweg zum Konkreten überall offenhält und ein ganzes Bändchen² schon in der äußeren Thematik dem „gehymnen Kinderspiel“, das heißt den Lüsten und Untugenden der Kinderwelt gewidmet hat.

In jener Sphäre aufzugehen, sich ihren einfachen Genußmöglichkeiten zu überlassen, wäre nun allerdings ein etwas flüchtiges Vergnügen, wenn nicht ein Umstand in diesem Bezirk seelischen Geschehens mitwirkte, dem eine weit ins Geistige hinausragende Bedeutung zufällt. Denken wir uns in eine jener verpönten Situationen hereinversetzt, etwa indem wir uns vorstellen, jemanden zu hänseln, zu verletzen, über seinen Namen zu lachen, laut Schadenfreude zu äußern oder in Gegenwart anderer eine der zur Physiologie gehörigen aufdringlichen Funktionen, wie lautes Niesen, Husten usw., rücksichtslos zu vollziehen! Dies alles, für sich genommen, würde nie zu dem Lusterfolg führen können, den der Clown mit seiner Darstellung zu erzielen weiß. Was ihm die große Resonanz beim Publikum sichert, ist, daß er in Verbindung mit der Verwirklichung solcher moralischen Unmöglichkeiten zugleich unsere Sicherheit betreffs der Gültigkeit des Satzes vom Grunde momentan erschüttert, indem er ihn durch die offen an den Tag gelegte Gleichgültigkeit gegen das Kausalitätsgefüge mit souveräner Unbefangenheit für einen Augenblick aufzuheben scheint.

Wir sagten bereits, daß die Figur des Komikers kat'exochen durch den in ihr liegenden Gegensatz von virtuosem Können und Kindlichkeit den Stempel des Grotesken und Absurden trägt. Dieses notwendige Kennzeichen des Clowns ruft ein unsicheres Gefühl im Bereich unserer geistigen Grundfeste in uns hervor. Der Clown vermischt das durch unsere Begriffsarbeit Festgelegte und Geschiedene. Er vermengt nicht allein die Begriffe, sondern auch die Gesichtswinkel, unter denen sie im Laufe unserer geistigen Entwicklung gewonnen wurden. Seine Vorstellungsverknüpfungen durchqueren die ausbalancierte Welt unserer Logik in zackigen Kurven und Diagonalen. Sie überspringen weite Gedankenmaschen, eilen an den Sprossen stürzender Wortleitern auf und nieder und lassen einen Komplex von Beziehungen entstehen, vor dem die Frage nach Ursache und Wirkung, Grund und Folge sinnlos erscheint. Der innere Widerspruch, der zu seiner Rolle gehört, diese vom Verstande für unmöglich gehaltene Verquickung, die in Kleidung, Maske und Handwerkszeug reichen symbolischen Ausdruck erhält, macht — das ist das Packende im Erscheinungsbild dieser Kunst — für den Erwachsenen das Aus-

setzen der ewiggültigen Regel vorübergehend glaubhaft. Angesichts von soviel anschaulich dargebotenem Widersinn — so möchte man sagen — überläßt sich der Beteiligte tatsächlich für kurze Frist der Illusion, als sei das ganze, von Kindheit an bewährte Gebäude plötzlich bedeutungslos und zerbrechlich geworden.

Es war ein diese Situation spaßig herauskehrender Einfall des seinerzeit bekanntesten amerikanischen Steptanzclowns, daß er nach jedem seiner unbändigen Bewegungswirbel mit der lapidaren Frage „Warum?“ vor sein Publikum trat und sie dann selbst mit einem lakonischen „Weil!“ quittierte. Er warf dem Zuschauer damit gewissermaßen einen Rettungsring zu, indem er das Bestehen der Kausalkette plötzlich mit ihren beiden Urworten in Erinnerung brachte. Dem Sinne nach etwa, als wollte er sagen: „Nach dem eben Erlebten magst du zweifeln, ob die Frage nach dem Grunde überhaupt noch gestellt werden kann. Aber du siehst, ich stelle sie ja selber schon wieder. Lassen wir uns also dazu herbei, ihr ihr altes Recht nochmals einzuräumen!“ — Das zu Weltruhm gelangte „Warum?“ und „Nicht möglich!“ von Grock³ liegt auf derselben Ebene. Wir kennen das „Warum?“ des Kindes, die unendlich oft wiederholte Frage, mit der das junge menschliche Geschöpf sich, auf die Anwendbarkeit des Satzes vom Grunde vertrauend, allgemach seine Begriffswelt errichtet. Die Clownkomik führt in uns eine Verfassung herbei, in welcher wir in Gefahr geraten, an der Gültigkeit des erprobten Bestandes zu zweifeln. Grocks „Nicht möglich!“ gibt vielleicht wie keine andere Prägung den Zustand zu erkennen, in den das Seelische im Rahmen dieses Erlebnisses gelangt. Die nieversagende Wirkung dieses Wortes im Munde des berühmten Clowns beruht auf der unbegreiflich raschen Hineinversetzung des erwachsenen Zuschauers in die Seelenlage von einst, in der die Sicherheit über das Mögliche oder Unmögliche eines Zusammenhanges aus dem Schoße der Un-erfahrenheit noch gar nicht wirklich entschieden werden konnte.

Lyriker wie Morgenstern und Ringelnatz verblüffen durch die sogenannte Originalität ihrer komischen Dichtungen. Sie beruht, näher beleuchtet, im Prinzip auf dem Gegensatz zwischen virtuosem Wortfindungsvermögen und der Unentfaltetheit und Kindlichkeit des affektiven Gehalts ihrer Verse. Wir stehen — ganz ähnlich bei Valentins komischen Couplets — einem Spiel der Vorstellungen gegenüber, bei dem Auseinanderfallendes und Kaumvereinbares in un-ge- mein präzisen Sprachformen meisterhaft zusammengefügt erscheint. Die erworbenen Begriffe und Maßstäbe sind durch Vermengung und Angleichung des Widersprechenden aus den Angeln gehoben, als habe der Verstand plötzlich abgedankt. Andererseits empfinden wir

seine Gegenwart deutlich genug in der Sicherheit der sprachlichen Gewichtsverteilung. Hierdurch bemächtigt sich des Lesers derselbe innere Taumel, in den der Zuschauer angesichts des akrobatischen Steps mit seinen Entkörperungen und Verdrehungen gerät. Wie dort die Rhythmen, scheinen hier die Sprachimpulse in einer bemerkenswert triebhaften Weise die gestaltete Ordnung des Ichs zu überwältigen und anders, als es sonst im Seelischen des Erwachsenen die kaum abänderliche Regel ist, in Erscheinung zu treten. Es ist, als tanze und spiele ein unbeeinflussbarer innerer Zustand, der sich — wozu das höchste künstlerische Können die Voraussetzung bildet — scheinbar unherbeigerufen und gewaltsam manifestiert. Dieses Versinken in den Strudel einer Wort-, Bewegungs- oder Vorstellungsfolge pflegt Hand in Hand zu gehen mit einer Wendung ins Primitive und mehr oder minder Verpönte.

Der komische Künstler erscheint daher in mancher Hinsicht als ähnlich passiv wie der inspirierte Mensch, der, von den höchsten Ideen und Vorstellungen entzückt, zum Gefäß für einen sich dranghaft entladenden Inhalt wird. Nur ist das Vermittelte hier gerade die jenen Gehalten fernste Stoffwelt. Denn während der Inspirierte eine Gedanken- und Bilderwelt produziert, in der alle Maße erweitert und gesteigert werden, begegnen wir in unserem Fall eher ihrer Verzerrung, Verknäuelung und Vernichtung. Statt das Gefüge der entwickelten Persönlichkeit nachzugestalten oder gar auf die Stufe des Vorbildlichen zu erheben, stellen Clown und Komiker uns ein monströses Wesen vor Augen: einen Zwitter von Kindlichkeit und Reife, von Fertigkeit und Unfertigkeit, und führen uns so in jenes Einst zurück, während dessen Dauer wir uns selbst noch zwischen hüben und drüben in einer unverstandenen Schwebelage befanden.

Mit dieser Deutung treffen wir bezüglich der Erschütterung, die das Vertrauen auf das Kausalgesetz erfährt, auf den eigentlichen Hebelpunkt und auf den Schlüssel zu ihrem weiteren Verständnis. Es ist nämlich nicht die Fülle des Ungereimten und Unvereinbaren, nicht das mengenmäßig stattliche Gewicht an „Unsinn“, was der Gültigkeit des Satzes vom Grunde scheinbar Abbruch zu tun vermag. Der Vorgang, der im Zuschauer die befremdliche und zugleich lustvolle Gefühlslage des Komischen auslöst, ersteht vielmehr aus einer breitverzweigten Wiederbelebung der Vergangenheit, genauer gesagt, aus der momentanen Vergegenwärtigung jenes Lebensabschnittes, in welchem dem kindlichen Geist das Walten des Kausalgesetzes nur erst dunkel und ungewiß aufgegangen ist. Die Wiedererweckung der alten Bedürfnisskala und Erlebnisart räumt mit der Infragestellung der später erworbenen Bildungs- und Entwicklungsbestandteile den

geistigen Überbau beiseite. Für die Elementarstufe, auf die wir dadurch zurückversetzt werden, sind Schwankungen in bezug auf das in die Kausalitätsregel gesetzte Vertrauen aber etwas Natürliches und durchaus Häufiges.

Kinder erwerben mühsam durch unendlich viele Bestätigungen im unaufhörlichen Fragen und Sichvergewissern die friedliche Sicherheit, die mit der Kenntnis der Allgemeingültigkeit des Satzes vom Grunde verbunden ist. Er ist dem Menschen anagemäßig eine Selbstverständlichkeit, und das Kind betätigt sich mit seiner Anwendung verhältnismäßig frühzeitig in der gleichen natürlichen Unbefangenheit, mit der es seine physiologischen Funktionen vollzieht. Trotzdem ist es häufiger als der Erwachsene den Mißgefühlen ausgesetzt, die bei der scheinbaren Aufhebung des Kausalgesetzes entstehen. So gewahren wir etwa ängstliche und unruhige Gefühle beim Kinde, wenn es ihm an Unterscheidungsvermögen gegenüber einander ähnelnden Personen mangelt und diese ihm in widerspruchsvoller Umrahmung begegnen. Auch das Auftauchen vertrauter Personen in unbekannter Kleidung oder das mehrfache Vorkommen desselben Namens bei verschiedenen Bekannten vermag bei empfindlichen Kindern Mißstimmung und Geschrei hervorzurufen. Motiv der Erregung ist hier allemal die momentane innere Verwirrung durch den Eindruck, daß das bisher vom Instinkt richtig erfaßte Prinzip der Ursache-Wirkung oder Grund-Folge-Beziehung nicht standhält. Es gehört eine gewisse Stabilität der geistigen Person dazu, die plötzliche Veränderung eines gewohnten Vorgangs, wofern sie unerklärlich erscheint, ohne Äußerung des Schreckens hinzunehmen. Kindern ist diese stabile Struktur im allgemeinen noch nicht eigen. Sie verlieren daher schon bei kleinen Anstößen dieser Art die Fassung. Machen ältere Spielgenossen oder Erwachsene zum Beispiel ein Kind durch einen spielerisch-vorgetäuschten Affekt „irre“, so wird die erste Reaktion — ganz ohne Rücksicht auf die Art des Affektes — regelmäßig Gebrüll sein. Wiederholungen locken dagegen meist alsbald ein Lachen hervor, weil inzwischen die Gewißheit entstehen konnte, daß es sich bei der betreffenden kuriosen Geste zwar um etwas äußerlich Unmotiviertes, aber doch um einen im Rahmen eines Kausalablaufs (Spiel) vollzogenen Vorgang handelt.

Schopenhauer, der dem Satz vom zureichenden Grunde in seinen mehrfachen Erscheinungsformen bekanntlich sein philosophisches Erstlingswerk⁴ gewidmet hat, legte in der „Welt als Wille und Vorstellung“⁵ später ausführlich dar, daß Vorgänge, welche scheinbar die Aufhebung jenes Satzes in einer seiner Fassungen beweisen, generell — also auch beim Erwachsenen — ein Gefühl des Grausens

hervorrufen. Von der Berechtigung seiner Auffassung kann sich jeder leicht anlässlich irgendeiner Situation überzeugen, bei der die Kausalkette durchbrochen zu sein scheint. Es kann sich dabei um beliebige Angelegenheiten handeln, die in sich selber natürlich keinerlei bedrohliche oder furchterregende Inhalte bergen sollen. Es genügt etwa eine Trugwahrnehmung, wie die bergan fließenden Wassers oder eines Menschen, der zu gehen scheint, dabei aber die Geschwindigkeit eines Radfahrers innehat. Beobachtungen solcher Art überraschen uns nicht allein; sie rufen zugleich das bekannte Gruseln hervor, das meist mit einer ausgesprochen leiblichen Begleiterscheinung, der Gänsehaut, einhergeht. Gelingt es dann, das Geschehene durch Entdeckung des wahren Sachverhalts auf den richtigen Nenner zu bringen, so hört mit der Wiederherstellung der Gewißheit, daß der Satz vom Grunde nichts von seiner Allgemeingültigkeit verloren hat, das Mißbehagen alsbald wieder auf.

Die Komik des Clowns hat es an sich, immer wieder in die Nähe dieser Erschütterung zu führen, ohne aber endgültig hineinzusteuern. Wer je Valentins Münchner Lach- und Gruselkeller besucht hat, hat etwas von der nachbarlichen Berührung von Grausen und Clownskomik erfahren. Neben Gespensterschreck, Katastrophen- und Todesschauern regiert hier der äußerlich anspruchslose Ulk. Beide Elemente vereinigen sich zu dem vielgerühmten urwüchsigen Jux, der die belustigten Besucher atemraubend zwischen Entsetzenslauten und Gelächter hin- und herwirft. Der Clown als Einzelgestalt vermengt gleichsam beides zu einem Ganzen. Er läßt sein Publikum kehren und wenden, bringt es bis an den Rand des Grausens und festigt die herkömmliche Vorstellungswelt unerwartet wieder durch eine Erklärung, die die auf den Kopf gestellten Dinge wieder zu rechtrückt. Behauptungen, deren Berechtigung schon halbwegs einleuchtet, während sie andererseits unser Vertrauen auf den Kausalnexus erschüttern müssen, stellen sich durch eine kleine Verschiebung der Perspektive im richtigen Augenblick als trügerisch und wahr, treffend und falsch zugleich heraus, kurz als närrisches Spiel, und der Zuschauer entläßt seine Spannungstauung im befreienden Gelächter.

Hiermit hängt das Moment des Schnellen, Jäh-Veränderlichen in der Rolle des Clowns zusammen. Aus einer oft fast lethargischen, phlegmatischen Stumpfheit und Beharrlichkeit springt plötzlich der entscheidende Einfall auf, der die Vorstellungswelt mit einem Schlage zu zerreißen droht oder unerwartet rasch wieder auf festen Boden stellt. Im artistischen Haushalt des einen ist es eine überraschende akrobatische Bewegung, beim andern eine ebenso grundunwahr-

scheinliche dialektische Faxerei, über die der Zuschauer stöhnen oder lachen muß. Hier grenzt die Kunst des Clowns hart an die Bühne des Magiers, von der daher manchmal auch gewisse Requisiten herübereutschen. Aber seine Welt ist die unvergleichlich reichere. Der Bühnenzauberer ist ein Mann, der sich ein Stück Allmacht ausbedungen und entliehen hat. Der Clown ist ein Geschöpf, das, kaum definierbar, alle Maßstäbe aufhebt, Sprach- und Vorstellungswelt um ihre Logik betrügt, um dann wieder, in der Undurchdringlichkeit der Sphinx, von dem so entwirklichten Lebensboden zu behaupten, daß er ganz genau so fest und sicher weiterbestehe wie zuvor.

2.

Gewisse Kunstgattungen, zu denen wir auch die von uns behandelte zählen müssen, nehmen anderen gegenüber dadurch eine Sonderstellung ein, daß ein Teil ihrer Wirkung geradezu darauf hinausläuft, ein Unlustgefühl in uns wachzurufen. Die Clownkomik tut dies in dem Maße, in dem sie sich dem Grauenregenden nähert, oder, wie wir sagen können, der Zerstörung unserer Gewißheit über die Geltung des Kausalitätsgesetzes. Es ist jedoch ihr besonderes Vermögen, das im Entstehen begriffene Gefühl, noch bevor es als solches bewußt wird, sogleich wieder zu löschen und durch sein Gegenteil, die laute, von Lachen begleitete Ausgelassenheit zu ersetzen. Die jubelnde Heiterkeit, die der Clown entzündet, wächst nah an der Grenze des Pessimismus; das ist nach manchen menschlichen Schilderungen bekannt. Der so erfolgreich umwandelnde Mechanismus besteht darin, daß der Zuschauer Ausblicke auf eine unfäßlich erscheinende Chaotik enthält, um im gleichen Augenblick wieder in der ausgewogenen Vorstellungswelt des täglichen Lebens zu landen. Dabei ist er gleichzeitig von dem hohen Gerüst unserer Erzogenheit und Sittsamkeit auf den alten Boden kindlicher Begierden und Gelüste heruntergelassen und kann sich dort in der inneren Gleichsetzung mit dem Darsteller Genüge tun.

Begreiflicherweise ist die Wiederherstellung eines soviel hemmungsfreieren Persönlichkeitsgefüges, wie es das kindliche ist, schon wegen der Triebabfuhrmöglichkeiten, die es bietet, lustvoll für uns. Wir genießen in der Gleichsetzung mit dem vor unseren Augen agierenden Clown die Befriedigung zahlreicher, sonst gänzlich unstatthafter Triebe. Wer hätte nicht bei den Böse-Buben-Streichen von Laurel und Hardy mit unbeschwertem Vergnügen Hiebe ausgeteilt, dem

Partner bei passender Gelegenheit wuchtig eins ausgewischt, ihn hinschlagen lassen etcetera! Es gehört zum Clown, den Fallenden zu stoßen, gewaltige Ohrfeigen auszuteilen, hin und wieder auch, sie selber einzustecken und über die eigenen Beine zu stolpern. Den Vorrang hat dabei das Verletzen anderer, woran wir uns als Zuschauer durch die bald eintretende Identifizierung innig beteiligen. Die banale physische Verletzung hat fast überall die geistige Verunglimpfung zur Seite. Aber die Gefühle bleiben keineswegs auf der Stufe der bloßen Schadenfreude stehen. Die Zerstörungslust richtet sich gegen die Dinge, die Einrichtungsgegenstände, die Staffage. Valentin beschreibt eine Episode als besonderen Höhepunkt, bei der die Beendigung des Gastspiels erlaubte, die ganze Bühnenszenerie zu zerschlagen und zu zerstückeln⁶. Ringelnatz richtete beim Vortrag seiner Verse manchen unzarten Angriff auf das Klavier und die Dekoration. Solches Ausmünden der Aggressionslust auf das tote Inventar lebt das Publikum mit besonderem Jubel mit. Sie sind jedoch bereits dem tieferen Vorgang der Vernichtung des Kausalitätsgefüges und der Umwandlung der Ordnung ins Chaotische verwandt.

Gerade diese Übergänge weisen auf die verquickte, eigentlich unzertrennliche Zusammengehörigkeit der Bestandteile der Clownkomik hin. Es handelt sich um ein tief komplexes, vielseitig einheitliches Phänomen, in dessen Mittelpunkt die Regression auf die kindliche Seelenhaltung mit ihren mannigfachen Eigenheiten steht. Dies alles nämlich entspricht der natürlichen kindlichen Verfassung. Die größere Hemmungsfreiheit, das Überwiegen des aggressiven Dranges und die Bereitschaft, den durch den Kausalnexus erwerbbaaren Begriffs- und Bildungsaufbau aus den Fugen zu heben. Mit diesem gefährlichsten Impuls wehrt sich das Naturwesen im Menschen gegen die seiner Organisationsstufe unabwendbar auferlegten Lasten der geistigen Wirklichkeitsverwaltung. Läßt es ihm im Ernst freien Lauf, so bemächtigt sich seiner das Grauen vor dem Chaos, dem das menschliche Geschöpf seiner Anlage nach bei der Zerspaltung der vom Satz vom Grunde beherrschten Welt ausgeliefert wird. Aber der Clown betätigt diesen Trieb, wie wir wissen, nicht im Ernst. Er verfügt über die erstaunliche Gabe, den ausschweifenden Blick rechtzeitig wieder einzufangen, und vermag dies, weil er mit dem Mittel der Artistik, des Virtuositums, dauernd ein anderes Verlangen im Publikum wachhält, auf dessen Ansprechbarkeit er daher jederzeit rechnen kann.

Das Clownspiel im Shakespeareschen Drama, der Clownsketch Valentinscher Herkunft und Verwandtes fesseln nun aber — so mag man einwenden — doch durch Inhalte, die der kindlichen Sphäre weit

enthoben sind. Das gleiche gilt, wenn der Einwurf nicht aus besonderen Gründen widerlegt werden kann, von der komischen Lyrik Morgensterns, den Ringelnatzschen Dichtungen oder Valentinschen Couplets. Liegt die Vorstellungsebene, die das Wort hier einhält, nicht allemal auf einem Entwicklungsniveau, das schlechterdings verbietet, Vergleiche mit jener frühen Lebensstufe anzuschneiden? Hier täuscht der Verstand dem Fragesteller — wie so häufig bei seelischen Problemen — etwas vor, was im Wesen der Sache nicht zutrifft; während unser Gefühl uns besser und richtiger berät. Das spielerische Umgehen mit dem Wort, zum Beispiel das Ernstnehmen eines Nebensinns an Stelle des eigentlich gemeinten, dieses in der Wortkomik aller Schattierungen so oft wiederkehrende Element, wirkt auf unser Gefühl durchaus als Nachbildung kindlicher Lebensäußerung. Der Verstand rubriziert dergleichen törichterweise eher unter die gedanklichen Leistungen, welche später erworben werden. Dabei kann sich jeder Unbefangene davon überzeugen, daß die Neigung zum krausen Spiel mit den Worten und zum hartnäckig behaltene Reden am üblichen Wortsinn vorbei ein Zubehör des kindlichen Schaltens mit dem noch unbeherrschten und deshalb geheimnisreichen Instrument der Sprache ist, das ein für solche Dinge unbegabter Erwachsener mit aller Sprachmeisterschaft gar nicht nachzuschaffen vermöchte. Dies trifft die hierhergehörigen kennzeichnenden Eigenheiten der Gedichte ebenso wie die des Dialogs. In all diesen Phänomenen ist es im Kern der Sache der Rücktritt in die frühkindliche Einfalt und Unerzogenheit, die uns entzückt. Man denke auch an die nachbarliche „Naivität“ so mancher Unbeholfenheiten im komischen Dialog Fremdworten und Ausdrücken der Gebildetensprache gegenüber und an die Vorliebe komischer Darsteller für einen bestimmten Lokaldialekt! Selbstverständlich ist das stoffliche „Wissen“, soweit es hervortritt, ausgeprägter und inhaltsreicher als das Kinderwissen. Aber die hier vernehmbaren Unterschiede fallen gar nicht ins Gewicht gegenüber der Ähnlichkeit in der Form der Funktionsabläufe. Was das Inhaltliche gerade in seinem Wesentlichen anbelangt, so liegt wiederum das spezifisch Kindliche in der Tyrannei und gleichzeitigen Freizügigkeit des Triebhaften, vom Spieltrieb, Eigensinn, Zerstörungs- und Verletzungstrieb bis zu den im engeren Sinne anstößigen Regungen kindertümlichen Charakters. Die „Galgenlieder“⁷ Morgensterns und alles wahrhaft Verwandte sind „dem Kinde im Manne“ gewidmet. Wenn der einfallsreiche Sprachkünstler andererseits den „Galgenbruder“ als „die beneidenswerte Zwischenstufe zwischen Mensch und Universum“ bezeichnet hat⁸, so ist damit ein geistreiches Aperçu unseres leitenden Gedan-

kens gegeben. Diese „Zwischenstufe“ nämlich ist natürlicherweise im Kinde verwirklicht, das, dem universellen Werdeprozeß noch inniger untertan als der Erwachsene, erst im Anfangsstadium geistig-menschlicher Entfaltung steht. In der seelischen Verfassung des Clowns wiederholt sich dieser Zustand durch den auch anderwärts zu beobachtenden psychischen Vorgang der Regression. Daraus erklärt sich wieder ohne weiteres jene bezeichnende Vorliebe so vieler hervorragender Clowns für den echten Schatz an Kindlichem in unserem Leben. „Spielzeug und Bilderbücher, Kindererzählungen und Märchen“, äußerte einst Paolo Fratellini³, „lassen meiner Phantasie immer freien Lauf. Wenn ich meinen Kindern Märchen vorlese, kommen wir durch die Wirkung, durch die innere Auslösung verschiedenster Stimmungen auf neue Auftritts- und Szenenideen. Jedwede Anregung greifen wir dankbar auf. Wenn ich die schönen deutschen Romantikeinbände mit ihren zierlichen Schnörkeln betrachte, habe ich nicht übel Lust, mir eine Maske in zierlichstem Geranke von Blütenornamenten aufzumalen. Überhaupt die Romantik, jener große Vorstoß der Literatur unserer Tage, jenes Schwelgen in den Gefühlen, im Taumel der Entzückung. Sehen Sie, dies romantische Gefühl, glaube ich, haben wir drei Fratellinis in unsere heutige Zeit hinübergerettet, um der Nüchternheit mit unseren kindhaft schwärmerischen Scherzen die Stirn zu bieten.“ —

Man vergißt über solche Auslassungen leicht die andere Seite der Clownkunst, für deren hohe Vollendung gerade die Fratellinis ein besonders glückliches Beispiel sind. In ihrem Repertoire vereinigt sich fast die ganze Zirkuskunst vom Equilibristen und Dompateur bis zum Musiker und Parodisten. Die Bedeutung, die diesem Element beizumessen ist, ist uns bereits bekannt geworden. Es ist der Bestandteil, der als Gegenkomponente gegen ein etwa aufkommendes Mißbehagen an der kindlichen Unfertigkeit des dargestellten Daseinszustandes wirksam ist. Trotz dieser Aufgabe, die ihm zweifellos innewohnt, lebt im Artistischen zugleich selbst eine Verknüpfung mit gewissen kindlichen Eigenheiten. Sie beruht auf der Isolierung der virtuoson Fähigkeit im Gesamtbereich der seelischen Funktionen, der Selbständigkeit, man ist versucht zu sagen: Selbstgenügsamkeit, mit der sie in Erscheinung tritt. Alles Virtuosität, auch das in sich entwickeltste, hat für unser Gefühl etwas von der Ausschließlichkeit an sich, mit der sich das kindliche Gemüt einer zu vollziehenden Leistung hingibt. Die artistische Fertigkeit mag noch so imponierend sein, sie behält etwas Monomanes, das zu den Lebensgesetzen ausgereifter Individualitäten in einem gewissen Widerspruch steht. Das Maß, mit dem wir bei solchen inneren Urteilen instinktiv

messen, trägt selten oder nie. Es wird von dem Bilde der entfalteten Persönlichkeit bestimmt, die die inneren und äußeren Lebensvorgänge in ihrer Gesamtheit seelisch beantwortet und geistig meistert. Clown und Artist stimmen darin überein, daß sie dieses Bild in ihren Darbietungen nicht verkörpern. Die seelische Verfassung, die der Clown gestaltet, geht aber auch aus diesem Vergleich als die breiter und reicher fundierte hervor. Einmal weil das Artistische in ihr nur als Teil eines größeren Ganzen auftritt. Zum andern aber, weil sich in der Clownkomik jene spannungsvolle Berührung mit dem Wirklichkeitsgefüge abspielt, die das Chaos heraufbeschwört und beim Gelächter endet. Dem Artistischen als solchem fehlt diese Tiefendimension. Jongleure, Illusionisten, Seiltänzer oder Trapezkünstler machen das schier Unmögliche möglich und üben damit einen hohen Reiz auf unser Seelisches aus. Der Bewunderung, die sie uns abringen, und dem Hochgefühl des Könnens, das wir in der Identifizierung mit ihren Leistungen genießen, ist indessen nicht die dynamische Erschütterung eigen, die wir der Tollheit des Clowns verdanken und die ihn meistens zum Mittelpunkt der Arena bestimmt. Die Zuversicht, mit der wir Erwachsenen auf das Kausalgesetz bauen, ist ein notwendiger Pfeiler unseres Wirklichkeitsverständnisses. Würde sie ernsthaft aufgehoben, so wären wir ein Schiff ohne Steuer, und zwar nicht allein was unsere Erkenntnismöglichkeiten, sondern auch was unser inneres Regime im Haushalt unserer Ichstruktur betrifft. Ohne das anlagemäßig gegebene Gerüst, das unserem Denken und Erleben als ordnendes Prinzip innewohnt, würden wir nicht imstande sein, anders als bruchstückweise Wahrnehmungen und Handlungen zu vollziehen. Es verbliebe ein reaktionsfähiger Sinnes- und Trieborganismus, dessen Funktionen in An- und Ablauf lediglich vom Zufall beherrscht würden, ein Bild des Verfalls, wie es gelegentlich organische Hirnschädigungen herbeiführen. Dennoch besteht für den Menschen eine Verlockung, sich vorübergehend in Zustände zu versetzen, die dieser Verfassung bis zu einem gewissen Grade gleichen. Es gelingt ihm auf physischem Wege durch den Gebrauch der rauscherzeugenden Betäubungsmittel, die auf allen Kulturstufen eine Rolle gespielt zu haben scheinen. Ein anderer Weg bietet sich in den zu Tanz, Ekstase und Taumel führenden Gemeinschaftsbräuchen, die besonders im primitiven Gesellschaftswesen bodenständig sind. Hier aber begegnen wir, wie die weitere Abhandlung zeigen wird, Verbindungskanälen mit dem bisherigen Gegenstand unseres Interesses, besonders in den Gestalten und Vorgängen des Vorfrühlingsbrauchtums, dessen heute noch weiterlebende Erscheinungsform die Fasnacht ist.

Der Fasching unserer großen Städte mit seinem Trubel und Gewoge gibt das Kennzeichnende der Volksfasnacht, die sich aus alten Überlieferungen erhalten hat und in den Gemeinden manches süddeutschen Dorfes und mancher ländlichen Kleinstadt ihr Wesen offenbart⁹, nur in sehr verschwommenen Umrissen wieder. Hier fließt der seelische Quellstrom, wie bei den verwandten großstädtischen Rummeln und Jahrmärkten, durch zuviel entstellende Netze und Filter. Dort hingegen werden wir rasch Grundzüge des uns schon Bekanntgewordenen wiederentdecken und aus den sich darbietenden Erscheinungen Beträchtliches für unser Verständnis hinzugewinnen.

Die Fasnachtsbräuche, die in den einzelnen Gegenden Verschiedenheiten aufweisen, deren historische Grundlagen mehr oder weniger weitgehend erforscht sind, lassen sich in grober Zusammenfassung in folgende Hauptvorgänge gliedern: Erstens legen die am Fest aktiv Beteiligten — es sind im allgemeinen nur männliche Gemeindemitglieder, auch wo es sich um Frauenrollen handelt — in der angenommenen Vermummung ein ihrem sonstigen Verhalten durchaus unangemessenes Gebaren an den Tag. Sie sind in dem Kostüm, das sie während der Festzeit tragen, förmlich aus den Schranken bürgerlicher Sitte und Ordnung herausgelöst. Sie schwärmen wild und rücksichtslos herum, nehmen dreiste Vorrechte für sich in Anspruch, verlangen nach Geschenken und Tributen, zeigen sich in jeder Hinsicht angriffslustig und sind, wem immer sie begegnen, zu Spott, Verletzung und Schabernack aufgelegt. Neben oder in Verbindung mit dieser Rolle üben sie, was die zweite Eigenheit des Brauches ist, eine bestimmte Mission aus. Sie künden den neuen Tag oder eine neue Zeit an und rechnen mit der alten durch eine Art Gerichtsprozedur ab, bei welcher sie die im Laufe des Jahres im Kreise der Einwohnerschaft vorgekommenen Entgleisungen und Verfehlungen zu aller Kenntnis bringen und nach bestimmten Regeln ahnden. Drittens vollziehen sich eine Reihe weiterer Zeremonien, in deren Verlauf vielfach ein Beteiligter oder auch eine Puppe entkleidet, ins Wasser geworfen oder „verbrannt“ wird.

Das ganze Geschehen, das sich in diesen Akten abspielt, hat nach dem Zeugnis guter Kenner etwas Ursprüngliches und Überzeugendes und reißt, wie die Clownkomik, alle Anwesenden zur jubelnden Bejahung von Handlungen und Geschehnissen hin, die sonst als unzulässig angesehen werden. Gehen wir dieser Parallele nun näher nach, so ergeben sich auch im übrigen gewisse nahverwandtwirkende Ähnlichkeiten, andererseits aber auch beträchtliche Gegensätze.

Beim Clown wie beim Fasnachtsnarro drängt sich als gleiches Element zunächst das Faktum der Vermummung, der Kostümierung, auf. Diese läßt auch im einzelnen Gemeinsamkeiten erkennen. Als bemerkenswert erscheint vor allem, daß es sich hier wie dort keineswegs um Verkleidungen handelt, die das Wesen der Person in eine heroische oder vorbildliche Rolle emporheben, sondern daß entweder Grausiges oder Späßiges, häufig eine Mischung von beidem, den Ton angibt. In dieser Hülle schrecken, verspotten und verhöhnen Narros und Hänsele, Gaben heischend und randalierend, den Bürgersmann. Dieser muß herhalten, Witze und Klapse einstecken und die Taschen öffnen, damit der Schwarm und sein Kindergefolge, der Narrensamen, auf ihre Kosten kommen.

Es ist leicht ersichtlich, daß sich in diesen Motiven derselbe regressive Charakter verrät, den wir ähnlich mühelos beim Clown feststellen konnten. Das Anprangern der menschlichen Unzulänglichkeiten und Schwächen bei Freund und Nachbarn, um nun hierzu überzugehen, sieht sehr nach einem entsprechenden Herkommen aus. Es ist Kinderart, Mängel und Verfehlungen aufzuspüren und dem Betroffenen unter die Nase zu reiben. Der Narro macht in der Gerichtsszene eine Tugend daraus, die seine Neigung zum Peinigen, Wehtun und Herabsetzen indessen nur sehr oberflächlich verdeckt. Er ist, auch wo er sich als Hüter der Moral angibt, wie ein Dämon der rohen Regungen der Frühzeit. Das Infantile dieses Gerichtswesens liegt jedoch zugleich noch in etwas andrem. Der Lärm um Verstöße gegen Sitte und Anstand und die Abkanzlung der Bloßgestellten wegen begangener Dummheiten entspricht so recht dem Geiste der kindlichen Unreife. Für den erwachsenen Menschen sind Wert und Unwert des Tuns und Lassens in viel subtilerer Weise in das Strombett des Lebens eingeschmolzen als beim Kinde, das überall hart abgegrenzte, kompakte Gegensätze erblickt. Der Narro verhält sich auch darin, ähnlich wie der Clown und sein ärmlicherer Bruder, der dumme August, im Stile der Unentwickeltheit. Sein Richten, Hecheln und Strafen befriedigt einerseits seine ungezähmten Verletzungstendenzen und dient andererseits dem primitiven Verlangen, sich selbst als sattelfest und unanfechtbar in Dingen der Sitte und der Gescheitheit auszuweisen.

Es ist selbstverständlich, daß die Lacher immer auf seiten des Narros stehen, gleichgültig, ob er nun seinen tollen Regungen die Zügel schießen läßt oder sich zum Anwalt von Bildung und Anstand aufwirft. Dieses Doppelspiel hat nur für den Verstand etwas Verwirrendes. Seelisch fassen wir es ohne weiteres als zusammengehörig auf, und zwar weil in jedem von uns eine geringere oder größere Be-

reitschaft zum gelegentlichen Rücktritt auf die kindliche Stufe steckt. Durch diese von allen älteren Deutungsversuchen wenig beachtete Voraussetzung wird auch das lustvolle Interesse an dem gespenstischen Mummenschanz, den zum großen Teil grusligen und schreckeinflößenden Masken des Aufzuges, weitgehend erklärlich. Sie entlehnen ihre Formen zumeist dem Tierreich, dem Toten- und Teufelspuk oder den Gewandungen schauriger altertümlicher Institutionen. Das heißt, sie knüpfen an die geistig, historisch oder vorgeschichtlich hinter uns liegende Vor- und Urwelt, das Einstgewesene, dem wir entstiegen sind, an.

Das geschichtlich und urzeitlich Zurückliegende kann in unserer Psyche immer Symbol für die eigene Vergangenheit, die Frühentwicklung, sein. Trotzdem wäre es aber verfehlt, jene Masken lediglich aus diesem einen Gesichtswinkel zu deuten. Sie erinnern stark an den Figureschatz der unheimlichen Märchen und der Alpträume und entsprechen ihm auch bedeutungsmäßig bis zu einem gewissen Grade. Neuere tiefenpsychologische Untersuchungen solcher Traum- und Märchenmotive^{10, 11} konnten auf dem Wege des Vergleichs Beziehungen zwischen diesen und den typischen Bestandteilen der Pubertäts- und Einweihungsriten urtümlicher Kulturen^{12, 13, 14} wahrscheinlich machen. Alle diese Elemente sind nach dem Ergebnis solcher Forschungen als Ausdrucksniederschläge der besonderen seelischen Spannung zu verstehen, die in der Übergangsphase vom kindlichen Sein in das Stadium der Reife im Unbewußten herrscht. Die Märchen erfüllen, wenn wir uns diese Anschauungen auch hier zu eigen machen wollen, die Aufgabe, das Kind mit ihrem dem Unbewußten dunkel als Leitbild dienenden Todes- und Wiederkehrmotiven auf die große Umschlagszone des Lebens vorzubereiten. In den Träumen entsprechenden Inhalts vergegenwärtigt sich das Seelische nachträglich wieder und wieder die überwältigende Dynamik dieser für das Innere aufwühlendsten und ereignisvollsten Zeit. Im Rahmen der primitiven Gesellschaftsform waren einst die Riten die sanktionierte Einrichtung, mit der der ganze Stamm der lebensgesetzlichen Pflicht, seine Jugend aus der Kindheit in die Reife herüberzuführen, oblag.

Gemahnen die Masken in manchen ihrer Ausprägungen geradezu an die dämonischen Zerrbilder unserer ethnologischen Sammlungen, so fehlt der Fasnacht doch allorts jene höchste Düsterkeit und Gewaltsamkeit, die für die Mehrzahl der primitiven Initiationsbräuche kennzeichnend ist. Das Schwärmen und Lärmen, die Katzenmusik und die Narrenlieder heben die entfesselte wilde Schaurigkeit des Spuks aus der gewaltsamen Umklammerung des urzeitlichen Kults

in ein sanfteres Licht, dem das Grelle und Schicksalhafte jener Sphäre abgeht. Narro und Hänsele erscheinen viel eher als nahe Verwandte des Clowns, viel weniger als unmittelbare Abkömmlinge der Zucht- und Lehrmeister der Novizenschar. Wir können das gegenseitige Verhältnis aber noch genauer bestimmen, indem wir uns die Bedeutung der vermittelten seelischen Gehalte möglichst klar vor Augen zu rücken suchen. Dabei ergibt sich jetzt bereits, daß die Clownkomik im Kern auf einer Vergegenwärtigung der frühkindlichen Seelenlage durch den Darsteller beruht, während sich im Fasnachtsbrauch zugleich Verkörperungen der Inhalte beigesellen, die nackter, schonungsloser und einseitiger der urtümliche Einweihungsritus selbst offenbart.

Das erste grob erkennbare Unterscheidungsmerkmal dem Clown gegenüber ist die gemeinschaftsgebundene Form der Fasnachtsbegehung, bei der eine Gruppe handelnder Personen aus sich heraus in die Sonderstellung eintritt, die jener als einzelner vor einem unbekanntem Publikum behauptet. Die artistische Leistung des Clowns grenzt die beiden Phänomene hingegen nicht grundsätzlich voneinander ab. Auch der Narro weist nämlich einen Anteil daran auf, etwa in gewissen traditionellen Attributen wie dem Karbatschenschnellen der Ueberlinger Hänsele oder in der Technik des jähen Schreckeinjagens, des Uzens, Hänselns, Spottens und Reimens. Masken unheimlichen Charakters überwiegen, wie in der Schilderung schon hervortrat, als Bestandteil des Fasnachtsbrauches. Die Sphäre des Clowns verzichtet nicht vollständig auf dieses Element; doch ist die Art, in der es sich andeutet, eine andre. Wir begegnen in ihr nicht den bannenden, unheimlichen Mächten einer überrumpelnden Chimärenwelt, sondern grotesken Abwandlungen solcher Gesichte, die im Rahmen der mannigfaltigen Erschütterungen unseres Vertrauens auf das Kausalitätsgerüst weniger unmittelbar auf uns einwirken. Eine spezielle Eigenheit des Fasnachtsbrauches ist endlich in dem Vorgang der Vernichtung oder Entkleidung einer Puppe zu erblicken, der auch in der Variante vorkommt, daß ein Beteiligter ins Wasser geworfen, das heißt in der Übersetzung des Symbols: ertränkt wird. Dieses Motiv der Tötung hat bekanntlich zahllose Parallelen in Kulte und Begehungen aller Zeiten, deren bloße Zitierung ins Uferlose führen würde, ohne unser Verständnis wesentlich zu fördern. In erster Linie erinnert es an entsprechende Verrichtungen bei den Jugendweihen, in denen wir die Vernichtung der kindlichen Lebensform durch eine meist mit gewissen Quälereien verbundene Scheintötung mit nachfolgender Wiedererweckung an den Novizen vollzogen sehen. Wie tief diese vermutlich uralte Prozedur noch in

unserem Seelischen weiterlebt, ist am besten aus Traum- und Märchenstoffen zu ermitteln, deren tiefenpsychologische Enträtselung^{10, 11} uns lehrt, daß das Unbewußte auch auf unserer Zivilisationsstufe an diesen alten Sinnbildern mit erstaunlicher Beharrlichkeit festhält. Träume, in denen Durchqueren des Wassers, Herabstürzen in einen Strom, grauenvolle Bedrohungen des Lebens in den verschiedenartigsten Verkleidungen das Hauptthema bilden¹⁵, lassen sich bei vorsichtiger Nachsuche bei der Mehrzahl aller lebhafter träumenden Personen feststellen. Als Märcheninhalte aber treten uns lebensvernichtende Ereignisse in allen Abstufungen vom Hungertode des Verirrten bis zur qualvollen Zerstückelung in Schreckenskammern und Burgverliesen in schier unnennbarer Menge entgegen. Diese vom Verstande oft als abstoßend und sinnlos empfundenen Stoffe sind für unser Seelisches, wie die Märchenfreude der Kinder lehrt, anziehend und bedeutsam. Sie wirken vornehmlich auf die unbewußten Schichten, die eine Fülle von Inhalten aufnehmen und in sich bergen, welche vom Bewußtsein zurückgewiesen und verdrängt zu werden pflegen. Der Mensch ist mit dem Schritt zur geistigen Verwaltung seiner selbst zu den unüberschaubaren Vorgängen des Lebens: Zeugung, Geburt, Reifung und Tod — und den Lebensmächten, die in ihnen verankert sind, in ein eigentümliches Verhältnis geraten. Er hat mit dem Anspruch auf geistige Gliederung und Ordnung die Naivität und unmittelbare Naturgebundenheit der tierischen Lebenssphäre abgelegt. Werden und Vergehen, Zeugung und Reifung sind für uns in dem Maße, in dem wir uns als abgegrenzte, selbständige, vernunftbegabte Einzelwesen empfinden müssen, etwas Rahmensprengendes, Überdimensionales, das, wie die Triebe, die individuelle Existenz aus den Wurzeln unserer Verflechtung im Alleinen durchwirkt und durchbricht. Im primitiven Menschen führte die instinktive Scheidung beider Bereiche zur Verkörperung der allhaften Kräfte in dämonischen Mächten und Bildern. Die jüngere Menschheit prägte für den tiefempfundenen Dualismus lichtere Vorstellungen, durch die das Dämonische allmählich dem begrifflichen Verständnis angenähert und in das einheitliche Bild des Göttlichen oder Kosmischen umgewandelt wurde. Diese wichtige Umgestaltung des Anschauungsraumes hat indessen die lebensgesetzliche Grundlage nicht verändert. Wir fußen, wie uns jede bedeutendere philosophische Betrachtung lehrt, im Boden des ewigen Widerspruchs, der uns als allverhafteten Einzelwesen unumgänglich innewohnt. Kleist hat in seiner Darlegung über das Marionettentheater¹⁶ mit der ihm eigenen Treffsicherheit im knappen Umreißen eines Gedankens das Wort geprägt, wir müßten „wieder von dem Baum der Erkennt-

nis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzuverfallen“. Das „wieder“ hat hier den Sinn von nochmals, zum zweiten, wiederholten Mal. Der Mensch, so offenbart uns der spielerisch-ernsthafte Vergleich mit Marionette und Tanzbär, ist aus dem naturgebundenen einheitlichen Zustand des Physischen und des Animalischen durch sein Erkenntnisvermögen vertrieben worden und einem unlösbaren Zwiespalt des Seelischen überliefert. Er müßte nochmals auf eine neue Stufe emportreten, um diesen Riß zu meistern und zu heilen.

Wie sein tiefsinniger kleiner Aufsatz „über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“¹⁷ lehrt, hatte Kleist eine ungewöhnliche Empfänglichkeit für innere Wahrnehmungen, die auf das Unbewußte im menschlichen Seelischen hinweisen. Er exemplifiziert darin bekanntlich an einigen Beispielen, daß in gewissen Fällen, wo der Gedanke der Vernunft nicht zu erscheinen vermochte, die Rede, der Vorgang des Sprechens als solcher, die „Aufgabe der Gedankenbildung übernahm“. — „Denn nicht wir wissen“, heißt es zur Erklärung des Phänomens; „es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“ In die Begriffe der heutigen Psychologie gekleidet, lautet seine Auffassung dahin, daß es besonderer affektiver oder motorischer Impulse bedürfe, um gewisse unbewußte Inhalte, die sonst in ihrem Hervortreten gehemmt würden, ins Bewußtsein hereinzubringen. Dies eben kennzeichnet den im menschlichen Seelischen vorwaltenden Dualismus. Unser Psychisches ist von einer Fülle von Gehalten bevölkert, die durch Hemmungs- und Verdrängungsmechanismen an der letzten, unserem geistigen Gefüge entsprechenden Erscheinungsform gehindert werden.

Es wurde schon gesagt, daß es vor allem die um die großen Fügungen des Individuallebens gruppierten seelischen Vorgänge sind, die der Verdrängung unterliegen. Der Fortpflanzungs- und Sexualtrieb, der Vernichtungs- und Zerstörungstrieb, aber auch der Aufnahme- und Entfaltungstrieb erleiden — in unterschiedlichem Grade — diese innere Zurückweisung. Der Mensch ist ihnen gegenüber grundsätzlich ambivalent eingestellt. Zur Aufrechterhaltung eines geschlossenen, geistig überwachten Persönlichkeitsgefüges gehört die Bindung an bestimmte Maße, deren grenzsetzende Macht vom Individuum als Inbegriff der Tugend gewertet wird. Ihrer ständigen Herrschaft widerstrebt jedoch, so willkommen sie dem hierauf abzielenden „Principium individuationis“ auch sein möchte, das uns innewohnende Allheitsmoment mit seinem Anspruch auf Wandlung, Beendigung und Erneuerung.

In großer Sicht gesehen, zeigt uns das Lebensgeschehen, daß keines der beiden Motive der ausschließliche Sieger bleibt, weder das

narzißtische noch das orgastische. In der Summe unendlich vieler Querschnitte durch die Unzahl menschlicher Lebensläufe würde jedoch ein anderes Ergebnis herauspringen. Sie würden nämlich doch die Vorherrschaft des ersteren in einem kraß einseitigen Verhältnis zutage fördern. Zugleich würde dieses aber die ungefähre Richtschnur für die Verteilung des Bewußten und Unbewußten abgeben. Während alle jene Strebungen, die auf die Behauptung des Individualgefüges abzielen, nämlich im Bereich unseres Bewußtseins ohne große Beschränkungen geduldet werden, sind die orgastischen in diesem Teil des Seelischen nur in Ausnahmeständen zollfrei und schrankenlos zugelassen. Sie haben alle etwas Überwältigendes, das die Ordnung in der Flut der anwachsenden Begierde wegzuschwemmen droht. Am deutlichsten offenbart sich dieser Grundzug im Zerstörungstrieb, am mildesten wohl im Konsumtionstrieb, wengleich auch dieser Steigerungen bis zum gewaltsamen Ausbruch erfahren kann. Jede höhere Kultur hat gegen die elementaren Manifestationen dieser in sich blinden Kräfte daher in ihrer Gesamterscheinung Schutzdämme errichtet und im besonderen eine Einmündung der sexuellen Triebe in die sittliche Sphäre des persönlichen Liebeserlebnisses angebahnt, indem sie die Schrankenlosigkeit und schiere Triebhaftigkeit mit dem Begriff des Barbarischen, des Unzugehörigen, belegte. Der Ausbau dieser Grenzwälle ist für uns alle generell vollzogen und bildet die Grundlage für das Gefühl der Scham bei Übertretungen in irgendeiner Richtung.

Es ist ein irriger und verwirrender Gebrauch der Begriffe, wenn man die beiden gegensätzlichen Sphären als Verstandes- und Gefühlsbereich voneinander zu scheiden sucht. Wenn im Seelischen ein unbewußter Inhalt durch innere oder von außen bedingte Vorgänge angeregt wird, so empfinden wir meistens ein Gefühl, etwa das der Spannung, des Dranges, der Gehemmtheit oder Bedrückung. Diese selbst pflegen uns sodann bewußt zu sein oder können doch aus unserer Haltung oder Mimik entnommen werden. Der zurückgedrängte Inhalt, der sie unmittelbar hervorruft, ist es indessen nicht, und wir müssen ihre Entstehung geradezu als Folge davon ansehen, daß er seinerseits unbewußt geblieben ist. Statt der Gefühle können in anderen Fällen auch gewisse Handlungen durch unbewußte Inhalte erwirkt werden, wie es besonders häufig bei Neurosen geschieht. Statt der Handlungen schließlich auch Denkvorgänge. Diese sind dann wiederum als solche Bewußtseinsinhalte. Nur der Quell, der sie speist, der verursachende Hauptvorgang, verläuft im Unbewußten, und dieses ist das Ungewöhnliche solcher Ereignisse, das die Unterscheidung von dem sonst üblichen Allgemeinfall notwendig macht,

bei dem nicht ein unbewußter, sondern ein bewußtseinsfähiger Inhalt die sich bewußt ausprägenden Gefühle, Handlungen oder Gedanken veranlaßt.

Kehren wir zu unserm Ausgangspunkt zurück, so wird der Widerspruch, der zwischen dem Urteil des Verstandes und der Hinneigung des Seelischen den besagten schrecklichen und grausamen Vorstellungen gegenüber besteht, nunmehr erklärlicher. Diese sprechen nicht etwa das Gefühl an, sondern jene unbewußten Schichten der Psyche. Sie bieten nämlich Bedürfnissen und Gehalten, die schon beim Kinde in dieser Sphäre ruhen, die Möglichkeit, sich zu steigern und zu sättigen. Die Schwierigkeit für eine zutreffende Erörterung des Phänomens, die auch den Einblick in die benachbarten wichtigen Erscheinungen des Seelenlebens verengen konnte, liegt in dem übergeordneten Sachverhalt begründet, daß wir uns dem Verständnis des Verdrängten und Unbewußten ganz generell nur mit Mühe zu nähern vermögen. Dieses mit „Titanischem“ und „Barbarischem“ durchsetzte Reich entblößt sich weit eher im Rahmen eines kultischen Vorganges oder eines Gemeinschaftsbrauches, als daß es sich einer mit den Mitteln der Ratio operierenden Untersuchung ausliefert. So sind unserem Verstande denn auch jene auf Tötung und Wiedererweckung ausgehenden Regungen fremd und muten ihn wie ein fernes unbegreifliches Abbild vergangener Dämonenherrschaft an. In Traum, Märchen und Gemeinschaftsbrauch sind sie hingegen als ein Involut erkennbar, das allein schon durch die Häufigkeit seines Auftretens die nicht wegzuleugnende Bedeutung verrät, die ihm auf allen bekanntgewordenen Stufen der menschlichen Lebensentfaltung zukommt. Von der Triebseite her beleuchtet, spiegelt sich darin die Grausamkeit, die Vernichtungslust und die Zeugungs- und Gebärlust, deren mehr unbewußte als bewußte Träger wir sind. Vom Begrifflichen aus gesehen, erscheinen sie als symbolische Vergewärtigung des ewig rätselhaften Vorstellungskomplexes des individuellen Lebensbeginns und seines Endes.

4.

Sehen wir nun den Narro, auf Straßen und Plätzen von der weinfrohen, lustig schwärmenden Menge begleitet, wie er in der zeremoniellen Ertränkung, Verbrennung oder Entkleidung der Puppe mit ernstem Antlitz oder in letzter Ausgelassenheit sein althergebrachtes Brauchtum vollzieht, so scheint uns nach dem zuletzt Erwogenen die

beliebte Deutung: in der Puppe werde der Winter getötet, damit der Frühling Einzug halten könne, nur einen äußeren, nicht den innersten Sinn des Geschehens zu berücksichtigen. In die antike Welt übertragen, möchte man dem Schwarm und seinem Gefolge die Züge der Satyrn und Bacchanten verleihen, mit denen der griechische Mythos sich in Wahrheit Entsprechungen für die nämlichen Phänomene geschaffen hat. Der Born, aus dem diese unterschiedlichen Verkörperungen entspringen, ist jener Innenkreis des Seelischen, der einen Jahrtausende überdauernden, gleichbleibenden Bestand einander verwandter Vorstellungen und Bildkomplexe hervorzubringen vermochte. Ihr Motiv sind die von den bewußtseinsnahen Zonen unzureichend empfangenen und verwalteten Erlebnisse des biologischen Grundgeschehens. Nur weil der Übergang vom Winter zum Frühjahr belebend und steigernd auf Regungen und Kräfte dieses Bereichs einwirkt, behält der Hinweis auf die jahreszeitliche Stellung des Brauches ein gewisses, durch nichts zu widerlegendes Recht. Die Mächte, die im Vorgefühl der nahenden Wiederkehr der Fruchtbarkeit heraufbeschworen werden, sind jedoch kein bloßes Echo, sondern die eigene lebensgesetzliche Dynamik der menschlichen Natur, die durch den Hauch von außen in eine jähe Aufwallung ihrer weitesten Register gerät.

In den Ausnahmezuständen jahreszeitlicher Wehen und Niedergänge vollzieht sich im Seelischen ein Vorgang, der ganz den Erschütterungen des einzelnen Betroffenen gleicht, welcher seinen Angehörigen in die Lebensbühne eintreten oder aus ihrer Mitte wieder abtreten sieht. Diese feierlichen Momente öffnen wie Herbst- und Frühlingsbeginn das Innere. Wir horchen vorübergehend auf Stimmen und Rhythmen der Tiefe, deren Existenz uns sonst wenig gegenwärtig ist, und sind im Besitz einer Fülle verborgener Wissensschätze, die die tägliche Lebenssphäre gemeinhin verleugnet. Das Erlebnis der Jahreszeitenwende nimmt jedoch insofern eine besonders eindrucksvolle Stellung ein, als es natürlicherweise eine größere Gemeinschaft beseelt, die nun bereit ist, der Hochstimmung und Spannung der Psyche in einer alles einenden Festlichkeit Ausdruck zu verschaffen.

Die Verwandlung, die der Narro durchmachen mußte, als er das Alltagskleid ablegte und in der Vermummung zur lebendigen Verkörperung jener plötzlich heraufbeschworenen Inhalte wurde, kann nach guten Schilderungen, die diesen Akt beschreiben, nicht als bedeutsam genug angesehen werden. Der Schwarm ist in seinen Hauptrepräsentanten durchaus dem Satyrchor der griechischen Tragödie an die Seite zu stellen, von dem Nietzsche mit tiefem Recht sagt¹⁸, daß er „das Dasein wahrhaftiger, wirklicher, vollständiger abbildet als der

gemeinhin sich als einzige Realität achtende Culturmensch“. Das Übereinstimmende in beiden Erscheinungen liegt im Zurücktauchen des einzelnen in eine urtümliche, naturhafte Verfassung, die schon in ihrer äußeren Larve die Beseitigung des individuellen Gepräges zur Schau stellt. Narro und Satyr sind nicht nur aus dem Bereich der gewohnten gesellschaftlichen Bindungen entschlüpft; im Schoß der Gemeinschaft, in der sie aufgegangen sind, unterliegen sie auch ursprünglicheren, triebhafteren und gewaltsameren Motivreihen als in ihrem früheren Dasein. Der Zuschauer sieht in ihrem Tun und Gebaren eine ihm sowohl nahe als ferne Wirklichkeit enthüllt. Nah muß sie ihm erscheinen, weil sie auch in seinem Innern angeregt wurde und bis an die Schwelle des Bewußtseins vorstieß; fern zugleich infolge der Auswirkung der zurückweisenden Kräfte, die das Ich vor der Bewußtwerdung seiner eigenen gleichartigen Regungen hüten wollen.

Schärfer beleuchtet, ist unser Vergleich mit dem griechischen Bockschor nur zum Teil berechtigt, nämlich soweit wir dabei von seiner Rolle in der hochentwickelten klassischen Tragödie absehen und uns an die dionysischen Chöre früherer Zeiten halten, aus denen Nietzsche das tragische Spiel der Griechen genetisch abgeleitet hat¹⁸. In diesem Stadium waren die Aufzüge der dionysischen Schwärme ein der Volksfasnacht innig verwandtes Brauchtum, in dem das ganze Reich der sonst abgewehrten Triebe und Leidenschaften vom Einverleibungswunsch und der Zerstörungswut bis zum sexuellen Drang unter der Schutzherrschaft des kindlichen und zeugungstollen Gottes entfesselt war. Dionysos¹⁹ ist bei den Griechen Gottheit der Toten, Gott der Wiedererstehung, des Rausches und des Frühlings. Er ist eine grausame, schreckeinflößende, plötzlich gegenwärtige, bis ins Wahnhafte hinein berausende und überaus wandelbare Gottheit. Sein Lebensweg ist kurz. Er währt von der zweifachen Geburt aus Semeles verderbengeweihtem Schoß und Zeus' Hüfte, in der der Gefährdete nach der Vernichtung der Mutter weiterausgetragen wurde, bis an das Ende der Jünglingszeit. Von einem Schwarm von Ammen umgeben, wächst er rasch bis zur Mannbarkeit heran. Eine anfangs vorherrschende Heftigkeit im Verlangen nach reichlichem Genuß von Speise und Trank wird von einer wilden Lust an unbedenklichem Töten und frühem Umgang mit dem weiblichen Geschlecht abgelöst. Die Frauen, die ihn umgeben und zunächst umhegen, die Ammen und der Mänadenschwarm, sind in ihrer Affektlage dem Gotte angeglichen. Sie sind in der Verzückung des bis zum Wahne gesteigerten Rausches blutgierige Jägerinnen, die die Jungtiere des Waldes in der einen Episode säugen und stillen, in der andern aber zerreißen und

verschlingen. Im Kult der Thyiaden, die, des Gottes voll, die Wälder durchschwärmen, kehrt die entfesselte Raserei im wilden Tanz der Orgie wieder. Dionysos aber fällt, noch Knabe, als Zagreus der Wut der Titanen — in einer anderen Fassung der Raserei des Frauenschwarmes — zum Opfer und wird von ihnen — wie Pentheus und Orpheus — zerstückelt. Eine andere Schlußwendung des Mythos berichtet, daß er von Perseus oder Lykurgos verfolgt und ins Meer getrieben wird.

Dieser Mythos, bereichert durch zahlreiche Begleitelemente und Abwandlungen, hat das Empортаuchen aus dem Unpersönlichen und das Hinanwachsen bis in die frühe Mannbarkeit, auf das dann die jähe Vernichtung folgt, zum Inhalt. Das heißt: diese Gottheit ist der Inbegriff des Ungeprägten, des Werdens, der Allverhaftetheit, des Vergehens und der Wiederkehr. Dionysos ist ein kindlicher, bis in die Reifungsphase entwickelter Gott. Seine Männlichkeit hat etwas Panisches, wenn auch nicht eigentlich Faunistisches. Sie ist begierdenhaft, sinnlich und grausam. Panther und Tiger sind seine Begleiter. Er ist weder achtungsgebietend durch besondere Tugenden noch Wahrer eines gestaltenden Erlebnisschatzes, der dem Seelischen Ruhe und Festigkeit verleiht. Seine Größe und Macht liegt im Gegenteil in der Schwungkraft und Beweglichkeit der all solcher Grenzsetzungen und Maßeinzeichnung ledig gebliebenen Seele, die sich im Rausch bis zur Erfassung des inneren Wesens der Urmotive zu erheben vermag. Wir müssen in ihr, wie es Nietzsche verstanden hat, den diametralen Gegensatz zu der des delphischen Gottes erblicken, dessen königliches, mit weisen Herrschaftsansprüchen erfülltes Mannestum in seiner Heiligung von Zucht und Maß dem dionysischen Taumel zunächst als fernster und gegnerisch abweisendster Antipode gegenübertritt.

Apoll hat vor Dionysos in allen Bereichen des männlich hierarchischen Gestaltens sämtliche möglichen Werte voraus. Dionysos aber vermag wiederum die blutigsten Raubtiere in die Schar seines Gefolges einzureihen. Wir sehen sie in seinem Schwarm als friedliche Geschöpfe einhergehen, was nichts anderes besagt, als daß sie dort nichts Fremdes und Feindliches sind. Die dionysische Gottheit hat das Raubtier unter seinen Trabanten, weil die Zerstückelung, die Zerstörung der Individualität, ihr immanentes Schicksal ist. Der orgastische Rausch ist Urbild ewigen Werdens und Vergehens. Der kindlich-jugendliche Gott scheint nur von diesem einen elementaren Geschehen beseelt zu sein. Er ist die Verkörperung des allem Individuellen vorausgehenden unheimlich-großen Wunders der Entstehung und des Untergangs. Und eben dies verbindet seine Larvenwelt mit dem

wildesten Bestandteil des tierischen Lebens, das den urtümlichen Zustand der Individuation in seiner rohen, ungeschminkten Essenz gegenwärtig. Wir verstehen diese Sphäre als den Niederschlag einer tiefblickenden, äußerst frühzeitlichen Weltanschauung, die im Trubel des Rausches dunkel den Inbegriff der Vergänglichkeit erfaßt, um sich in neuen Zeugungen gegen ihn zu behaupten. „Der dionysische Grieche“ — um wieder ein Wort von Nietzsche einzufügen — „will die Wahrheit und die Natur in ihrer höchsten Kraft — er sieht sich zum Satyr verzaubert.“¹⁸

Sehen wir nach diesem kurzen Überblick auf das Fasnachtswesen zurück, so sind wir kaum in der Lage, einen hervorstechenden Unterschied wahrzunehmen. Die vielgestaltige Figurenwelt der Volksfasnacht entbehrt zwar jenes Übergewichts an unmittelbar weiblichen Elementen, weist aber in der Mitte des Aufzuges einen Typus mit teils kindlich-weichen, teils panisch-brutalen Zügen auf. Die Lieblichkeit mancher Narromasken deutet oft geradezu einen zart-weiblichen Einschlag an (so z. B. beim Villinger Hansel)⁹, während andere die heftigsten, schreckeinfloßenden Affekte zu verkörpern scheinen. In solcher widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit offenbart sich die dionysische Gestaltlosigkeit und Wandelbarkeit, die tiefe Wurzel echten Maskenwesens²⁰. Es sind die zahllosen Varianten, in die sich der jugendlich-unfertige, zwischen Kindlichkeit und frühmännlichem Ungestüm hin und her wirbelnde Geist des Gottes verkleiden kann. In seinem Gefolge aber fehlen neben anderen Tiergestalten wohl nirgends gewisse unheimlich-raubtierhafte Chimären, deren Freß- und Zerstückelungsgier schon in der Namengebung wie Bärefriß, Totegfriß, Schnabelgiere, Federeschnabel usw. zutage tritt⁹.

Fasnachtsbrauch und Fasnachtsrausch gehören nicht in die Liste der kirchlich-religiösen Feste. Sie sind wie das an verwandten Gestaltungen reiche Perchtenspiel der süddeutschen Alpengebiete Abkömmlinge jener volkhaft-heidnischen Kulte, die einst ihre vormalige Ausprägung in Stammesjugendweihen und Frühlingsbegehungen gefunden haben werden. Zu dem entwickelten kirchlich-religiösen Kult stand dieses Brauchtum, soweit es erhalten blieb, später wohl überall in lebhaftem Gegensatz. Ob es in unserer Volksgeschichte bei der Entstehung der tragischen Dichtung eine entscheidende Rolle gespielt hat, ist zurzeit noch nicht zu ermitteln. Für den griechischen Kulturkreis dürfen wir es nach Nietzsches lichtvoller Darstellung¹⁸ annehmen. Die attische Tragödie weist „auf das Wesen jenes Daseinskernes“ — des Urbildes von Werden und Vergänglichkeit — „bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen hin“¹⁸. Ihr eigentlicher Held ist bis auf Euripides immer Dionysos

geblieben, für den „alle die berühmten Figuren der griechischen Bühne, Prometheus, Ödipus usw. nur Masken¹⁸“ waren. Daß dabei die Maske selbst in einen anderen Bezirk des Vorstellungslebens emporgehoben wurde, indem sie zugleich apollinische Regungen befriedigte, wird uns erst die spätere Erörterung verständlich machen. Es verdient unser Interesse, daß die Schilderung eines thrazischen Karnevalsbrauchs, die R. M. Dawkins vor Jahren veröffentlicht hat²¹, spezifische Elemente zu enthalten scheint, die zwischen Fasnachtsbrauchtum und Dionysoskult noch mehr im einzelnen eine Brücke schlagen. Die wichtigsten Personen und Hergänge dieses Aufzuges, auf dessen Bedeutung als Bindeglied von psychologischer Seite vor allem durch A. Frhrn. von Winterstein hingewiesen wurde²², lassen sich folgendermaßen wiedergeben:

Zwei Männer, Kalogeroi (Mönche) genannt, sind in eine Kopftracht aus Tierfell gekleidet, haben Schellen am Gürtel, mit Heu gepolsterte Schultern (zum Schutz vor Schlägen, die sie erhalten) und geschwärzte Hände. Der eine trägt einen hölzernen Phallus, der andere einen Bogen. Zwei als Mädchen verkleidete Männer, Koritsia oder auch Nymphes (Bräute) benamt, in der Tracht von Bäuerinnen und mit geknoteten Taschentüchern bewaffnet, mit denen sie sich vor Angriffen wehren. Ein Mann in der Tracht einer alten Frau, als Babo (altes Weib) bezeichnet, die einen Korb, Likni, trägt, in dem ein Lumpenbündel liegt, das ein uneheliches Siebenmonatskind, Liknites, darstellt. Am Schluß des Zuges die Katsiveloï (Zigeuner), Polizisten mit Schwertern und Peitschen und ein Mann mit einer Sackpfeife.

Vormittags findet ein Umzug von Haus zu Haus statt, bei dem Gaben gesammelt werden und eine obszöne Szene zwischen dem Zigeuner und seiner Frau wiederkehrt. Nachmittags folgt die eigentliche Darstellung auf dem Kirchplatz des Ortes. Sie beginnt damit, daß der Zigeuner und seine Frau pantomimisch eine Schmiedeszene aufführen. Er, indem er mit einem Stein auf die Erde schlägt, sie durch Nachahmen der Tätigkeit zweier Blasebälge mittels Auf- und Niederbewegens der Röcke. Hierauf verlangt das Kind der Babo, das für die Wiege zu groß wird, zu essen, zu trinken und dann nach einem Weibe. Der eine der Kalogeros verfolgt darauf das eine der Mädchen und feiert mit ihr eine Scheinhochzeit. Er hantiert dabei mit dem Phallus herum. Der andre erschießt ihn darauf mit dem Bogen und macht, nachdem er sich von seinem Tode überzeugt hat, Anstalten, ihn zu enthäuten. Darauf entsteht eine allgemeine Klage sämtlicher Beteiligten über den Toten, an die sich auch der Mörder anschließt, und die von der Frau des Toten eingeleitet wird. Der Getötete erwacht dann, während Kirchengesänge nachgeahmt werden, zum

Leben. Nun wird eine wirkliche Pflugschar geschmiedet. Alle benützten Werkzeuge werden darauf mit dem Ausruf „auch nächstes Jahr!“ in die Luft geworfen. Ein Mann hinter dem Pflug streut Samenkörner. Und allerseits ertönen Rufe, die ein fruchtbares Jahr herbeiwünschen. Wir finden, wie man sieht, auch hier wieder eine Reihe bekannter Einzelzüge vereinigt: Gabenheischen, Schlagen und Wehren, Äußerungen des Zeugungsdranges, Tötung, Enthäutung und Wiedererwachen. Hierzu gesellen sich als neu einmal das schnell heranwachsende begehrlche Kind, das von einer alten Frau betreut wird und zunächst als Siebenmonatskind noch einer besonderen Obhut in der Wiege bedarf, zweitens aber die Verknüpfung eines erotischen Vorganges mit einer Tötung. Nehmen wir diese beiden Motivreihen zusammen, so scheint das kleine dramatische Spiel tatsächlich mit dem Lebensweg des Dionysos identisch zu sein. Ein noch unfertiges, zu früh geborenes männliches Kind kommt in rapidem Aufwachsen bis in die zeugungsfähige Phase, und nun folgt, an einer andern Person vollzogen, der Akt der Tötung, dem ein erotischer Vorgang vorausgeht und dem die Wiedererweckung angehängt ist.

Es ist die nackte Tatsachenkette des Mythos vom rauschbeseelten Gott, der als Kind selbst den Beinamen Liknites führte. Sie erscheint uns in dieser Fassung als denkbar einfachste, rohe Vergegenwärtigung jenes Stückes Vergangenheit, das von der Säuglingszeit bis zur ersten vollständigen Betätigung des Zeugungstriebes reicht. Nur daß dabei, wie im Dionysosmythos auch, alles unter dem Gesichtswinkel des Triebhaften, der unersättlichen Lebensgier, gesehen ist, ohne Rücksicht auf andere Seiten und Ereignisse der entwicklungsmäßigen Entfaltung. Dieses eben ist das Kennzeichnende der dionysischen Natur- und Allgebundenheit. Im Rahmen der Ausgelassenheit, des Rausches, des Taumels, beschäftigt die Seele einzig die Verflechtung des Seienden im Werdeprozeß. Was in ihm unmittelbar fußt, die Entstehung des Einzelwesens, sein allmählich entfachter Drang, sich in einem neuen Geschöpf durch Zeugung zu wiederholen und fortzusetzen, sowie die eigene Entkleidung, Enthäutung, Vernichtung, bilden die machtvoll einfache Thematik, um die wir als Rankenwerk die aufdringlich affekthaften Episoden des Heischens, Schlagens und Wehrens gebreitet sehen.

In den Fasnachtsbräuchen, die wir heute noch diesseits der Alpen beobachten können, sind die szenischen Vorgänge, die sich mit dem herkömmlichen thrasischen Spiel in Parallele setzen lassen, recht dürftig. Nach allem, was wir im jüngsten Schrifttum über den Stand des kultischen Volksguts der germanischen Stämme neu beigebracht sehen^{13, 14}, darf man aber vermuten, daß die Zeremonie der Aus-

rufung der neuen Zeit und der Tötung der Puppe Bestandteile eines einst reicheren Ganzen waren, das nur in diesen Restelementen erhalten blieb. Hierzu berechtigt vornehmlich das Gesamtwesen des typischen Fastnachtsaufzuges nach seinem Stimmungs- und Sinnbildgepräge. Man gewinnt beim Vergleich mit dem thrazischen Karnevalsbrauch den Eindruck, daß vom griechischen bis in unsern Kulturkreis herüber bestimmt geartete Festlichkeiten in der Breite des Volkslebens eine Rolle gespielt haben, die sich von den Riten der Jugendweihen und der männlichen Geheimbünde grundsätzlich unterscheiden. Vielleicht stammen sie in vorgeschichtlicher Ferne aus einer einheitlichen Urzelle, dem Stammesritus der Initiation in seiner frühzeitlichen Fassung. Was die Fasnachtsfeiern generell zu kennzeichnen scheint und überall in den bodenständigen Begehungen hervortritt, ist das im Vergleich mit dem dionysischen Mythos ermittelte Inszenestellen der wandelbaren, affekt- und begierdenbeseelten Frühmännlichkeit mit ihrer dem Kindlichen verwandten, von elementaren Sinnbildern des Weiblichen umrahmten Tollheit und Ausgelassenheit. Der Gott des Rausches verkörpert diese Phase inmitten seines Ammen- und Thyiadenschwarmes am anschaulichsten. Aber auch die nicht so ins Große ausgeformten Bilder, wie sie uns die heutigen und näherliegenden Festbräuche vor Augen führen, verraten dem suchenden Blick den urtümlichen Sinn, der ihnen zugrunde liegt.

5.

Unsere Hinweise auf die Bedeutung, die dem Dionysischen nach der Auffassung Nietzsches in der Entstehung der griechischen Tragödie zufallen soll¹⁸, rufen beim Leser wahrscheinlich bereits die Erwartung hervor, daß wir nunmehr dazu überzugehen hätten, uns dem Thema des Heroischen zu widmen. Denn für eine Abhandlung, die das Tragische in ihren Gesichtskreis einbeziehen will, scheint das bisher Ermittelte allzu einseitig an dem Gegenteil des Heldischen dem kindlichen, affektiven und sensitiven Element zu haften. Sieht es doch vorderhand so aus, als führe zwar ein gangbarer Weg vom Fasnachtsbrauchtum zur Clownkomik hin und her, als sei dies aber schwerlich der geeignete Boden für den Eintritt in die hohe Welt der Ethik und Pathetik des klassischen Dramas.

Wir wissen nicht mit der nötigen Sicherheit, was Nietzsches Spürsinn auf die unerkundete Fährte lenkte, von der ihm die Bedeutsamkeit des Zusammenhangs zwischen dionysischem Kultwesen und

äschyleischer und sophokleischer Bühne aufging. Neben seinen Eindrücken beim altphilologischen Studium²³ spielte zweifellos die Berührung mit der Schopenhauerschen Philosophie und der Kunst Richard Wagners eine kaum zu überschätzende Rolle dabei. Vielleicht hat jedoch ein anderes Moment als führende Hand mitgewirkt, das, weniger greifbar und aktuell, für die Gesamtrichtung seines Geistes bestimmend werden konnte: die neue Aufweitung des deutschen Seelenraums durch die schöpferischen Entladungen in der großen Periode Beethovens, unserer Klassik und unserer Romantik.

Hier nämlich wurde die Trunkenheit, die Seelenfülle, die bis ins Organische gesteigerte Hochflut, aus dem eigenen Bestande des deutschen Menschen vielgestaltig und ebenso vieldeutig als eine Sphäre höchsten Ranges unter Beweis gestellt. Ein junges, großen Erlebnissen weit eröffnetes Gemüt konnte nach der Ägide Goethes und Schillers weit hinaus Umschau halten, es begegnete überall in seiner nächsten Nähe der Musik und der Dichtung eines Geschlechtes, das sich bis zur antiken Größe erhoben, ja sich dem Rausch dieses Schöpfertums sogar in einzelnen seiner Vertreter bedenkenlos geopfert hatte. Der geisttrunkene Dichter und Musiker, dieses Bild einer ethisch und kulturell gewürdigten Maßlosigkeit, konnte dem Nachfahren jener Generation zum leitenden Hinweis für eine Entdeckung werden, die vorher mangels solcher überzeugenden Manifestationen nicht gelingen wollte. Vom berauschten, im Schöpferischen einzig beheimateten Dichter fand sich eine Spur zum zeugungswütigen trunkenen Gott und seiner bocksbärtigen Satyrnschar.

Nietzsche ist zur inneren Deutung der Tragödie über die des lyrischen Zustandes vorgedrungen. Er empfand die wildtönenden Affekte in der Lyrik des Archilochos als eine Gegenwelt zur ruhevoll geordneten Epik Homers und sah in Archilochos selbst den dionysischen Künstler, der das Ordnungsgefüge seines Ichs lustvoll gegen die Möglichkeit eintauscht, sich im Taumel der Affekte mit dem All zu vereinen. Dieses nämlich wurde seine philosophische Deutung des lyrischen Kunstschaffens¹⁸. Der lyrische Genius taucht im Gegensatz zum epischen in die Gestaltlosigkeit des Alleinen zurück, verliert seine Individualität und wird im gleichen Maße wie der musikschaufende Künstler zur Stimme des „Ur-Einen“, das sich in seiner vorindividuellen Wesenheit in ihm offenbart. Nicht das Ich des Lyrikers, sondern der Weltwille selber gewinnt in der Melodie des Gesanges Ausdruck. Es ist nicht die Leidenschaft des Einzelmenschen Archilochos, die aus seinen Haß- und Liebesgedichten an unser Ohr dringt. Der Dichter verlor sich selbst, er wurde wie der Satyr zu einem urtümlichen Naturgeschöpf und fand in diesem rauschhaften Zustand

Worte und Bilder, die uns die musikalische Urbewegung, in die er geriet, eigentlich nur gleichnishaft verdeutlichen.

Es ist leicht ersichtlich, daß diese Definition sich eng an die philosophische Deutung der Musik als Spiegelung des „Willens“ in Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung“⁵ anlehnt. Der Rauschzustand wird von Nietzsche als ein Eintauchen ins „Ur-Eine“, in den „Willen“ selbst verstanden. Das dionysische Rauscherlebnis schließt dabei zwei Gefühlsarten in sich ein: das Grausen, das wir empfinden, wenn der Satz vom Grunde in einer seiner Gestaltungen durchbrochen zu sein scheint, und die wonnevolle Entzückung, die bei der Zerstörung des „principii individuationis“ entsteht. Aus beiden Momenten ergibt sich die Wucht und Gewalt, die ursprüngliche Größe des dionysischen Künstlertums. Der dionysische Dichter als Lyriker und als Schöpfer des Bühnenchors und seiner dramatischen Vision gewinnt die Inhalte, die er in Melodie und Wort hervorbringt, aus einer das Ich weit überwältigenden und unerfaßbaren Spannung, die wir auch als ein ebenso überwältigendes Urwissen bezeichnen können. Der Gestaltungsvorgang, der sich in ihm abspielt, ist „eine Übersetzung der instinktiv unbewußten dionysischen Weisheit in die Sprache des Bildes“¹⁸. Nietzsche beruft sich hier auf jene Selbstbeobachtung Schillers, der im Schaffensakt zunächst eine Empfindung „ohne bestimmten und klaren Gegenstand“, „eine gewisse musikalische Gemütsstimmung“ verspürte, auf welche die „poetische Idee“ erst später folgte²⁴. Sie erscheint ihm als typische Beschreibung dionysischen Dichtens in seiner hohen, in die Tragödie ausmündenden Fassung, bei der die Szenen und anschaulichen Bilder „eine tiefere Weisheit“ offenbaren, „als der Dichter selbst in Worte und Begriffe fassen kann“¹⁸.

Was in dieser Darstellung in den Angeln der übernommenen philosophischen Terminologie ankert, ist leicht von einem rein psychologischen Gehalt zu sondern, für den jene Begriffsetzungen nur verdeutlichende Wortbezeichnungen sind. Nietzsche sah und erkannte die Herkunft der „poetischen Ideen“ aus dem Zustand einer eigentlich gedankenleeren Berauschtigkeit und Bewegtheit, in welche das schöpferische Ich des lyrischen Dichters — sei es Archilochos oder Schiller — zurücktritt, um nun von diesem Boden aus, gleichsam noch ohne eigene Kenntnis dessen, was sich ergibt, wie von einer selbständig sich offenbarenden Melodie getragen, Verse und Szenen zu produzieren. Er empfand diesen Zustand wegen der charakteristischen Gestaltlosigkeit und Planlosigkeit als eine Art Trunkenheit, vergleichbar mit der rauschhaft beschwingten Seelenlage des tanzen-den Korybanten.

Wenn er Dionysos als die Kunstgottheit dieser Schaffensart begriff und ihr Apoll als Sinnbild der andern großen künstlerischen Macht des Hellenentums, der Epik und Plastik gegenüberstellte, so wurde damit das Verständnis psychologischer Zusammenhänge angebahnt, die sich allem früher und später Ermittelten gegenüber als über-
ragend hellsichtig behaupten. Denn eben diese Umschreibung des typisch dionysischen Schaffens und diese Scheidung der künstlerischen Sphären in zwei einander im tiefsten wesensverschiedene Gattungen schufen eine Weite der Anschauung, die uns ermöglicht, die uns tief berührenden Erscheinungen endlich ahnungsmäßig in einigermaßen zureichender Weise einzuordnen, ohne Prokrustesarbeit zu leisten. Man ermesse nur an so gegensätzlichen Phänomenen, wie Stifters „Nachsommer“ und Novalis' Opferdingenerzählung oder der Lyrik Eichendorffs, wie qualvoll eng oder gehaltlos und lau Erörterungen über die Substanz des Dichterischen sind, die in ihrer höchsten Begriffsbildung hinter den mythischen Symbolen zurückbleiben, die sich ein künstlerisch so begabtes Volk wie die Griechen erfand. Nietzsche schuf in seiner Darstellung des Apollinischen und Dionysischen auf dem Boden unserer neuzeitlichen Kultur ein Spiegelbild jener damals als Gottheiten imponierenden Mächte, das der alten Fassung nur insofern nachsteht, als ihm naturgemäß die voraussetzungslose Anerkennung der im Mythos geheiligten Anschauungen nicht eigen sein kann.

Übersetzen wir uns seine Funde ins Psychologische, so vervollständigen wir damit die im voraufgehenden gewonnenen Einsichten. Die Behandlung des Clownproblems führte zum Verständnis der Bedeutung des regressiven Moments. Wir entnahmen unserer Untersuchung, daß die Vergegenwärtigung des kindlichen Seelenzustandes, die der Clown uns zu vermitteln weiß, für den Beteiligten lustvoll ist, und daß das Wesen des Komischen darauf beruht, daß wir nah an der Grenze des Grauens von dem zunächst entfesselten Chaos wieder in die gewohnte Ordnung unserer vom Satz vom Grunde beherrschten Vorstellungswelt zurückgeführt werden. Diesem auch äußerlich als künstlerisch gekennzeichneten Phänomen ließ sich das Fasnachtsbrauchtum ohne erhebliche Verschiebung des Blickfeldes an die Seite stellen. Wir sahen im Narro ebenfalls jene Wiederbelebung der kindlichen Stufe vollzogen, jedoch mit einer Ausweitung auf die Lebensphase der Zeugungsreife. Er erschien uns als Darstellung des triebhaft-urwüchsigen Seelenzustandes, den der Mensch in seiner Eigenschaft als Naturwesen einzunehmen imstande ist und der nun in der Vermummung der Fasnacht bilderreich in Erscheinung tritt. Die seelische Verfassung des lyrischen Dichters wird

uns von Nietzsche als eine hiermit vergleichbare regressive Haltung geschildert. Der Dithyrambus entsteht aus dem Gefühl eines Eins-werdens mit der dionysischen Gottheit. Der Lyriker hat die vom Satz vom Grunde beherrschte Vorstellungswelt, das heißt das Wirklichkeitsgefüge, in das er als vernunftbegabter erwachsener Mensch heringestellt ist, verloren. Es ist in einen zugleich freieren und ideenloseren Zustand zurückgekehrt, in dem er einen Abstand von dem erworbenen Ausdrucksmittel der Sprache empfindet. Der dichterische Vorgang besteht geradezu darin, daß dieser im Schaffensakt überbrückt wird, nämlich durch ein nun vom Boden der von unbewußten Regungen gespannten orgastischen inneren Bewegtheit neu sich ankündigendes Auftauchen von Wort und Bild.

Folgen wir Nietzsches Beschreibung des Verlaufs vorderhand bis zu diesem Punkt, so befinden wir uns in der Nähe der schon durch Kleist ausgesprochenen Behauptung¹⁷, daß der Denkprozeß in gewissen Fällen beim Äußern bedeutender Inhalte nicht die erste, sondern erst die zweite Stelle einnimmt. Verbunden mit der Schillerschen Beobachtung, auf die sich Nietzsche selbst berufen hat, stützt sie die grundlegende Ansicht, daß bei diesen produktiven Akten das Hauptgewicht in der Übersetzung der angesammelten und andrängenden Inhalte aus dem unbewußten in den bewußten Zustand liegt. Nietzsche erblickte in der Verfassung, die der Wort- und Bildfindung vorausgeht, eine Wiederkehr der dionysischen Elementarstufe. Im Rahmen des üblichen psychologischen Wortschatzes sagen wir, ohne den Charakter der Sache damit zu ändern, Regression auf die ursprüngliche Form der Wort- und Gedankenfindung beim Kinde. Diese ähnelt nämlich, soweit es sich nicht um das nicht in Vergleich zu bringende Nachplappern von Vorgesagtem handelt, dem hier zur Diskussion stehenden Phänomen.

Das Kind wird bei dem mangelhaften Erfahrungs- und Erinnerungsschatz, der seine Lage von der unsrigen unterscheidet, von Erlebnissen, die es auf Grund seiner Wahrnehmungsfähigkeit durchmacht, außerordentlich häufig zu wortlosen und gedankenlosen Reaktionen veranlaßt, auch wenn ihm statt der anfänglichen Lautskala bereits sprachliche Äußerungen im engeren Sinne zu Gebote stehen. Es vermag die aufgenommenen Reize und Wahrnehmungen nicht in das Ordnungsgefüge, das die entwickelte Sprache ist, einzugliedern. Da ihm der sprachliche Ausdruck demzufolge unter diesen Voraussetzungen fehlt, verliert sich dessen Inhalt ins Unbewußte und vermag nur Reaktionen anzuregen, denen es nun gleichsam passiv unterliegt. Wir können uns solche Situationen aus der gewohnten Glattläufigkeit unserer Situation als Erwachsener kaum zureichend

innerlich kenntlich machen. Sie sind wahrscheinlich voller Drang und Antrieb, voll innerer Spannung und Bewegtheit, in der mannigfache frühere Einzeichnungen auf- und anklingen, die wie ein wogendes unbeherrschbares Chaos wirken. Verstehen wir die Deutung des dionysischen Lyrikers im Sinne Nietzsches richtig, so gleicht sie genau dem hier beschriebenen Bild. Ein Unterschied von wesentlicher Bedeutung besteht allerdings in der wichtigen Prämisse, daß es bei ihm nicht ein beliebiger, auswechselbarer Eindruck ist, der die chaotische Lage herbeiführt, sondern eine meist näher bestimmbare Gruppe von Erlebnissen, die ihrem Gehalt nach überwältigend und zur Verschiebung ins Unbewußte verurteilt sind.

Wir haben zuvor eine andere Seite des kindlichen Umgangs mit der Sprache, die Neigung zum aktiven Schelmen und Spielen mit dem schon erworbenen Wortschatz berührt und dabei erwähnt, daß dieser in der regressiven Haltung des Clowns und Komikers eine große Rolle zufalle. Der lyrische und dithyrambische Dichter belebt in seinem Schaffen die ernstgemeinte, durchaus unspielerische Wortfindung, die der Bezeichnung eines überwältigenden, bereits ins Unbewußte zurücktauchenden Erlebnisses dient. Daraus erklärt sich das Entzücken des Lyrikers am Wort. Er genießt die Wonne des kindlichen Gemüts wieder, das für die unübersehbare Bewegtheit, in die es geraten ist, einen klärenden, seinen Inhalt bestimmenden Ausdruck findet. Diese innige Lust am schöpferischen Wortfinden ist in jeder wahrhaft lyrischen Kunstleistung errungen, ganz gleich, ob es sich um die Strophe eines Liedes oder eine nur vom Sprachrhythmus getragene Wortdichtung handelt. Das gute, mit den Zeichen der Echtheit ausgestattete lyrische Kunstgebilde verrät dem aufnehmenden Sinn des Zuhörers immer in der feinen Nuancierung seiner Melodik oder seiner rhythmischen Fügung etwas von der verhaltenen Erwartung, mit der der Schöpfer dem Gelingen seines Ausdrucksverlangens entgegenseh. Denn mit der sprachlichen Ausformung vollzieht sich im wahren, aus innerer Bewegtheit entstandenen Gedicht ein Vorgang der seelischen Befreiung und Beruhigung. Ganz anders als bei der komischen Dichtung, die erst ins Chaos hinaussteuert, um dann auf die hergebrachte, schon bestehende Vorstellungsebene zurückzulenken, führt die ernste Lyrik vom Grunde eines unüberschaubaren Geflechts von inneren Regungen zu einer durch das Hinzutreten neuer Sinnbilder bereicherten und erweiterten Vorstellungshöhe. Im echten Lyriker lebt das Gefühl, eine neue Wirklichkeit auszusprechen, das Dasein um ein Kapitel neugewonnener Erlebnis aussage zu steigern und zu verbreitern. Damit trennen sich zwei Wegrichtungen dionysischer Kunst, deren eine in die komische Dich-

tung ausmündet und in der Clownkomik gipfelt, während die andere über die eigenständige Wortrhythmen- und Liedlyrik zur Verbindung mit der apollinischen Sphäre und damit zur tragischen Dichtung hinüberführt.

Gewisse Dichter — Morgenstern und einige Romantiker können dafür als Beispiel dienen — sind mit Anteilen ihrer Produktion in beiden Bereichen beheimatet. Man wird kaum jemals finden, daß diesen selbst dann auch die Tragödiendichtung lag oder gelang. Auch das riesige Werk Shakespeares liegt in dieser Mittellage. Seine Dramen mit ihrem gewaltigen Szenenregister und vielgestaltig ineinanderverwobenen Zusammenklang von Stimmungen, Leidenschaften und Katastrophen mischen Komik mit Ernst und schöpfen die Sprache bis in ihre letzten Möglichkeiten zur Bezeichnung aller Regungen, Triebe und Beklemmungen aus. Es ist wie Kleist nicht in die Reihe der tragischen, sondern der dionysischen Dichter einzuordnen. Denn zur Tragödie gehört, was seinen Gestalten wie dem ganzen Figureschatz der im eigentlicheren Sinne dionysischen Dichtung abgeht, das im wahren Sinne des Begriffs Heldenhafte, das auf dem inneren Anspruch der Tugend, dem Verlangen nach Vorbildlichkeit und Vollkommenheit beruht.

Es ist dionysisch, in die Dämmerstunde des Lebens einzukehren, in den Anfang, in die Frühzeit, und aus dem Nächtigen, dem ewigen Schoß unseres bewußten Daseins, Sinnbilder in das Reich des Bewußtseins, der Sprache hinüberzuzeugen, wie es Novalis in den „Hymnen an die Nacht“ besingt. Lieder und Gedichte, Spiele und Dramen, von den Perchtenspielen bis zu Shakespeare und Kleist stammen aus diesem Urboden. Sie entladen in ihren Bildern, Masken, Handlungen und Gestalten die assoziativen, locker gefügten Gleichnisse des in der untersten Zone des Seelischen erlebten, gestaltlosen Urspruches von Werden und Sterben, das in unzähligen, bald gespenstischen, bald der unheimlichen Dämmerung mehr entrückten Geschehnissen und Personen vor uns aufzieht. Es ist ein Gewitter der Heimsuchung für die ordnenden, wachenden, die Grenzen des Ich- und Wirklichkeitsgefüges wahren Instanzen. Die klassische Tragödie macht darin keine Ausnahme. Doch in ihren Gestalten ist trotz ihrer schicksalhaften Vernichtung, der sie entgegengehen, das regelnde Prinzip des Maßes verkörpert. Das rein dionysische Prinzip liegt hier, wie Nietzsche in großartiger Hellsichtigkeit erkannte, in dem aus den Satyrchören erwachsenen tragischen Chor, während der Held im Mittelpunkt der Bühne als „apollinische Vision“, das heißt als eine aus dem gegensätzlichen Prinzip entstandene Sinnbildschöpfung zu verstehen ist.

Die Tugend, der Vollkommenheitsanspruch, das ist Nietzsches zweite erstaunliche Einsicht in seinem Griechenwerk, kann zur zeugungskräftigen, bildgestaltenden Macht gerade durch die gewaltige Erschütterung des Ichs in der Vergegenwärtigung des ihr Widersprechendsten gelangen. Die Regression auf den Urzustand, der Rückschritt auf die kindlich-naturhafte Stufe, in der wir „eins werden mit dem All“, nimmt — nach einem schönen Worte Hölderlins — „der Tugend den zürnenden Harnisch“, dem „Geist des Menschen den Zepter“, „und alle Gedanken schwinden vor dem Bilde der ewigen Welt“²⁵. Aber dies ist nicht die einzige, unumstößliche Regel. Wie wir schon in dem Phänomen des Ausdrucksverlangens und der Wortfindungstendenz beim lyrischen Dichter erkennen mußten, meldet sich aus der Spannung des Zustandes ein Anspruch auf Ordnung und Klärung, der auf die Schaffung eines bewußtseinsfähigen Sinnbildes hinaus will. Mit der Erreichung dieses Zieles, des sinnbildlichen Ausdrucks schlechthin — erfolge er nun in Tönen, Tanz, Gebärden oder Wort- und Gestaltprägungen —, wird ein Anteil des Impulses abgesättigt, und das Gestaltungsverlangen kann dann bei dieser, nun als dionysisch zu bezeichnenden, Darstellungsleistung enden. Nur sind wir damit noch nicht an den äußersten Rand der seelischen Rückwirkung gelangt.

Die griechische Tragödie, die wie unsere klassische Tragödie den eigentlich tragischen Helden schuf, war vom dionysischen und vom apollinischen Prinzip beseelt. Das heißt, wieder in die Sprache der Psychologie übersetzt, sie erwuchs aus einer in der Höhe der chaotischen Bewegung entstehenden Doppeltendenz, die nicht allein vom lyrisch-dithyrambischen Ausdrucksverlangen gespeist, sondern zugleich dem weiteren Antrieb dienstbar wurde, dem Chaos die höchste Stufe der Ordnung, die im letztmöglichen Grade ruhe- und einhaltgebietende Macht aufzuzwingen. Die narzißtischen, auf die Erhaltung des entwickelten Ichgefüges bedachten Impulse, so müssen wir sagen, greifen in ihrer höchsten Notwehr zu einem Mittel, das ihnen nur in diesem Ausnahmefall in solcher Kraftfülle zur Verfügung steht. Sie erheben sich zu der gewaltigsten Steigerung ihres Wesens und projizieren aus dem verwalteten Herrschaftsbereich des Individuellen die Idealgestalt, das Vorbild, die reine menschliche Verkörperung der Tugend, wie sie der in der Maßeinhaltung und Grenzsetzung erfahrene Mann aus den Gesetzen seines Innern abzuleiten vermag.

Das Reich Apolls, das in seiner Heiligung des Maßes und der Tugend an die unerschütterliche Erhabenheit der ruhenden Ideen im Denkbäude Platons gemahnt, ist nichts anderes als diese machtvoll-einmalige Projektion der Gegnerschaft des gereiften Mannes gegen die latenten regressiven Wünsche, von denen er, mehr oder weniger un-

bewußt, beseelt ist. Dionysos und Apoll erscheinen uns, so verstanden, als die beiden gegensätzlichen Mächte der männlichen Seele, deren gleichzeitige und synthetische Betätigung allein in der Tragödie verwirklicht wird. Nietzsche sah diese innere Bedeutung des tragischen Erlebnisses wohl zum erstenmal in der Geschichte der Menschheit richtig und in ihrer ganzen Größe. Er hat recht, wenn er alle die großen Figuren der griechischen Tragödie bis zu Euripides hin als Masken, Sinnbilder des Dionysos, begreift. Doch nur, weil er in ihnen zugleich auch Apoll begrüßt und würdigt. Denn ihr tragisches Heldentum ergibt sich aus dem Ineinandergreifen der beiden unbewußten seelischen Grundprinzipien, des orgastischen und des narzißtischen, die sich in ihren Gestalten durchdringen.

Dieses Ineinanderwirken eines im Affektiven verbleibenden und eines darüber hinausstrebenden Impulses im Tragischen hat in erstaunlicher Eindringlichkeit schon Schiller erkannt²⁶, der demzufolge weder seinen Franz Moor, noch Lady Macbeth, Jago, Lear, Kleopatra ... als wahrhaft tragische Gestalten gelten lassen konnte. Trotz dieser tiefen und treffenden Einsicht war das Tragische für ihn jedoch schlechthin der Ausdruck des in uns ruhenden Gegensatzes zwischen sinnlicher und sittlicher Zweckmäßigkeit, und er konnte dadurch veranlaßt werden, die klassische griechische Tragödie nur als unvollkommene Vorform einer uns eigentlich gemäßen tragischen Bühnenkunst zu beurteilen. Er vermutete aus der nachfühlbaren Abhängigkeit seines Denkens vom Ereignis des Aufleuchtens der Kantischen Gedankenwelt, daß zur echten Tragödie ein Mehr an philosophischem Ideenbesitz gehöre, als seiner Meinung nach in der attischen Welt als Bestand vorhanden war. So sind seine Urteile und seine Deutung der Tragödie für uns zwar ein bedeutender Beitrag. Aber selbst im nächsten Umkreis seiner Epoche würde man mit ihnen belangvollsten Schöpfungen, wie vor allem den Dichtungen und dichterischen Übertragungen Hölderlins schon nicht mehr gerecht²⁷. Schillers eigenes tragisches Werk und Goethes tragische Bühnendichtungen gehen nur scheinbar in den Rahmen seiner subtil durchgearbeiteten Theoreme auf, weil sich das zeitgeschichtlich Bedingte darin eng mit dem zeitgeschichtlich Bestimmten seiner gedanklichen Anschauungen berührt und deckt.

6.

Das Heroische wurzelt nicht in der Macht und Kraft, weder der kämpferischen noch der zeugerischen. Die größten Triumphatoren und Tyrannen, das Titanen- und Berserkertum, selbst Bilder höchster

männlicher Verwegenheit berühren uns oft nicht im eigentlichen Sinne als heldenhaft, wenn ihnen eine bestimmte, nach innen gerichtete Beziehung auf die Maßgesetze fehlt. Denn heldisch ist im Grunde nichts Geringeres und nichts Gewaltigeres als die Behauptung des als vorbildlich empfundenen Idealbildes vom Gefüge der gereiften Persönlichkeit, zu der sich die Gattung emporentwickelt hat. Heldisch ist daher jederzeit das ethische Handeln, das den herabmindernden Regungen und Verlockungen entgegenwirkt, die diese Struktur gefährden. Der Ideengehalt der klassischen hellenischen Tragödie bewegt sich um diesen Mittelpunkt²⁸. Ihre Gestalten treffen sich im Herrschaftsbereich gewisser, durch nichts abwendbarer Verpflichtungen, in dem die panisch wandelbare Maske des Dionysos ein ehernes, hoheitsgebietendes Gesicht annimmt. Doch das heldische Leben, das sich vor unseren Augen auf der Bühne abspielt, ist der Vernichtung preisgegeben. Die tragische Dichtung — ob wir uns an die Griechen, das Nibelungenlied, Corneille, Schiller oder Hölderlin halten — macht uns zu Zeugen seiner Vergänglichkeit. In dieser Hinsicht besteht kein Unterschied zwischen ihrem Grundgerüst und dem des Shakespeareschen und Kleistschen Trauerspiels, ja nicht einmal gegenüber dem Ausgang der primitiven Zeremonie der Tötung im uralten Brauchtum.

Wir berühren damit wieder die erste, die dionysische Seite der Tragödiendichtung. Das Reich der Gottheit des zeugenden Jubels und der Toten ist das Werden und die ihr anhaftende Vergänglichkeit. Das heißt, wir können im Umkreis des Dionysischen im Grunde immer nur die Losung der vielgestaltigen figurenreichen Werdelust und des Todesschicksals ermitteln. Sie ist das variantenreiche, doch ewig wiederkehrende Thema, das wir auf der Neige seiner Erscheinungsfülle allein abzulesen vermögen. Dem Rausch des Unterganges wie dem Rausch der Zeugung, dem Entzücken an der Einswerdung wie an der dämmerhaften Bewußtseinsferne kann daher leicht die Lethargie folgen, in die wir Shakespeares Hamlet und Jean Pauls Roquairol²⁹ versinken sehen. „Eine asketische, willenverneinende Stimmung ist“, wie Nietzsche feststellt¹⁸, „die Frucht jener Zustände. In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben erkannt, und es ekelt sie zu handeln; denn ihre Handlung kann nichts am ewigen Wesen der Dinge ändern, sie empfinden es als lächerlich oder schmachvoll, daß ihnen zugemutet wird, die Welt, die aus den Fugen ist, wieder einzurichten¹⁸.“

Gegen diese Tabula rasa des Mutes und der Entschlossenheit schützt die klassische Tragödie ihren Zuschauer durch den Nachhall der

ehernen, vorbildlich heldenhaften Gestalten. Denn während der Chor darin aufgeht, das Schicksalslied des ewigen Menschenloses in Klagen, Ankündigungen, Warnungen und Mitleidsäußerungen zu singen, sind die heroischen Gestalten trotz ihrer physischen Vernichtung und ihrer Hybris in ihrer Haltung unerschütterlich an die höchsten Vorschriften gebunden, die ihr von allen Schicksalsschlägen ungebrochener idealer Charakter ihnen auferlegt. Sie sind keine gespenstischen Chimären, keine entfesselten, begierdebesessenen Kreaturen, sondern verantwortlich gebundene, in Gesetzen lebende Menschen von überwirklicher Dimension des Ideellen. Diese Herrschaft des Vollkommenen in ihrem Gebaren erlaubt den Vergleich mit der idealen griechischen Plastik und der homerischen Welt, die wir in Nietzsches Darstellung als die unmittelbare Manifestation der apollinischen Kunstmacht gedeutet sehen¹⁸.

Schon in Wilhelm von Humboldts Einleitung zur Übersetzung des äschyleischen „Agamemnon“³⁰ stoßen wir auf den bemerkenswerten Satz: „Im Agamemnon waltet bei weitem das Lyrische vor, und indem vom ersten bis zum letzten Verse vorzüglich, aber nicht allein durch den Chor, durch bloß gestaltlose Anregung von Empfindungen die entsprechende Stimmung im Zuschauer hervorgebracht wird, werden zugleich mit der größten Festigkeit und Bestimmtheit auftretende Gestalten hingestellt, mehr einzeln als in enger Verbindung, mehr still und ruhig als in zu reger Bewegung, so daß vor der Einbildungskraft gewissermaßen eine Verbindung musikalischer und plastischer Eindrücke entsteht.“ Die vielbewunderte Erhabenheit des Äschylos wie andererseits die edle Schönheit der sophokleischen Tragödie fußt in diesem plastischen Wesen ihrer Gestalten. Nietzsche sieht darin eine ins Großartige gesteigerte Leistung des ruhevollen Anschauens, das sich seiner Meinung nach im träumenden Griechen abgespielt haben soll. Der künstlerisch hochbegabte, an der Wirklichkeit besonders hart leidende Hellene habe sich — so lautet seine Erklärung — im Traum zu der höheren Welt des idealen Scheines aufgeschwungen. Die homerische Epik, dann die plastische Kunst seien der erstaunliche unmittelbare Niederschlag davon, dessen Zustandekommen für die Entwicklung vom Chorspiel zur Tragödie von allerhöchster Bedeutung gewesen sein müsse. Denn wie sich in der Phase ihrer Entstehung der Griechen vor der Roheit der Wirklichkeit in das soviel schönere, zartere und vollkommene Gewebe der Illusion rettete, indem er an wohlgegliederten, lebensfrohen Göttern und Sagengestalten Erbauung fand, so kehrte er nach der stärkeren Durchdringung seiner Kultur mit orgastischen Bräuchen und nach der Steigerung des dionysischen Elements zum lyrisch-dithyrambischen Spiel

nochmals zur olympischen Welt zurück und beseelte sie von neuem durch die Aufnahme in die inzwischen errichtete dionysische Bühne. Es ist wichtig, daß wir an dieser Stelle den sprachlichen Bezeichnungen bei Nietzsche voll gerecht werden. Was er unter dem „Schein“, der Illusion, verstanden wissen wollte, war keineswegs mit Phantasie und Traum im allgemeineren Sinne gleichbedeutend. Der apollinische Schein kann zunächst nur als philosophischer Begriff gewürdigt werden, und zwar unter Bezug auf die Schopenhauersche Anschauung, nach welcher wir die Wirklichkeit, in der wir als empirische Personen leben, bereits als einen ersten Schein, nämlich als Erscheinung des „Willens“ aufzufassen haben. Die apollinische Scheinwelt muß dann „als der Schein des Scheins, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten“¹⁸. Hier ist, wie wir sehen, der Rahmen der Psychologie überschritten und die metaphysische Vorstellung von einem „Verlangen“ des „Willens“ nach dem „Schein“ zugrunde gelegt. Nietzsches Darstellung vom Wesen des Apollinischen umfaßt damit eigentlich zwei Aspekte. Einmal sucht er es als das Reich der Regentschaft Apollos zu bestimmen, den er als das zur Maßhaltung und Grenzsetzung verpflichtende, die Unversehrtheit des ausgestalteten Ichgefüges heiligende Prinzip versteht. Zweitens aber sieht er in ihm den Schein des Scheins, der nun als zweite, höhere Befriedigung des „Willens“ in seinem Drange nach Objektivierung verstanden werden soll.

Als kühn und schlechterdings unhaltbar ist dabei eine vorausgeschickte Annahme zu bezeichnen, nach welcher das Träumen der Griechen generell ein anderes als das unsre gewesen sein soll. Nietzsche meint nämlich voraussetzen zu dürfen, daß der träumende Grieche, dank „der unglaublich bestimmten und sicheren plastischen Befähigung“¹⁸ seines Auges eine vollkommeneren, seinen Reliefbildern ähnelnde Traumwelt produziert habe, der wir Heutigen, wenn ein Vergleich möglich wäre, nur mit Beschämung gegenüberreten könnten.

Hier wird ein Irrtum seiner Begriffssetzung sichtbar, der im Grunde auf der ausschließlichen Verknüpfung des Apollinischen mit dem Augensinn beruht. Es muß zugegeben werden, daß diese etwas Bestechendes hat und darüber hinaus auch etwas Wahres berührt. Doch der Genuß des Schauens ist weder unbedingt als apollinisch zu deuten, noch wäre das Apollinische seinerseits zu seinem Zustandekommen notwendig auf einen Schauakt angewiesen. Gerade die Träume, wie wir sie im Schlafzustand in so vielgestaltiger Fülle produzieren, dienen als ein schwerwiegendes Beweismittel in gegensätzlicher Richtung. Für den Traum ist allgemein das assoziative Verknüpfen und

die sinnbildliche Darstellung als die eigentlich kennzeichnende psychische Tätigkeit anzusprechen. Wir gewahren träumend eine Zwischensphäre, die den symbolischen Eintritt von Abkömmlingen unseres Unbewußten und Verdrängten weit freizügiger gestattet als unser strenger bewachtes bewußtes Vorstellungsleben. Dies beruht auf der Herabsetzung der Regsamkeit der zurückweisenden Instanzen während des Schlafes. Die Folge davon ist das Aufkommen zahlreicher sonst beanstandeter Seeleninhalte, sowohl gewisser Wünsche und Forderungen als auch bestimmter Einsichten und innerer Kenntnisse. Obwohl der Traum von Nietzsche selbst gleichsam als beispielhafter Fall für das schauende Erleben hingestellt wird, ist gar nicht zu verkennen, daß bereits im rein Inhaltlichen die engste Verknüpfung mit dem dionysischen Prinzip der Vergegenwärtigung des Urtümlichen und Abgelehnten hervorsticht. Doch nicht allein der thematische Gehalt der Träume spricht in diesem Sinne. Auch die Art der darstellerischen Mittel, die Gestaltungsform, wenn man so will, wirkt ausgesprochen unapollinisch. Ist es doch typisch für den Traum, in der Darstellung andeutend zu verfahren, im Sinnbildlichen häufig einen geradezu grob gegen die Ordnung verstoßenden Gebrauch von der Ersetzung des Ganzen durch einen beliebigen Teil zur Regel zu machen und so ein zwar inhaltstiefes, aber im Detail scheinbar sehr nachlässig gezeichnetes Bild zu vermitteln.

Wenn wir im Traum den Herd oder den Ofen, den Schrank oder eine Behausung als Symbol für die einstige Umhegung unserer frühesten Werdephase im mütterlichen Schoß antreffen^{10, 11} oder diese immerhin einfühlbaren Sinnbilder gar durch die elementare Verwendung von nebensächlichen Attributen, etwas des schwarzen Rußes für Ofen und Herd, ersetzt sehen, so wirkt dies keineswegs als ruhevoll-wohlauseggliederte Verkörperung des unbewußten Vorstellungsstoffes, sondern als dessen kraus und unebenmäßig durchgeführte, kaum erkennbare Ankündigung. Der Sinn dieser merkwürdigen Zeichensprache ist dem erfahrenen Traumpsychologen nicht verborgen. Wir wissen, daß wir im Traum für das vorwitzige Eindringen unbewußter Gehalte weit eröffneter sind als im bewußten Zustand, daß diese aber nicht im Kleide unserer üblichen, vom Satz vom Grunde beherrschten Vorstellungsart vor uns zu Gesicht kommen, sondern rein assoziativ, das heißt in der für diese Sphäre zu Gebote stehenden Darstellungsart der freien, ungeordneten Verknüpfung. Logik und Ordnungswille, als Verwaltungsinstanzen des höheren Ichgefüges, haben im Zustand des Schlafens und Träumens für eine Weile abgedankt. Das Psychische ist daher der Überschwemmung mit sonst abgelehnten Inhalten ausgeliefert. Aber diese Entfesselung der Tiefen-

schicht geht mit einer Entthronung der Einrichtungen einher, die im wachen Leben für eine den Bedürfnissen unseres Wirklichkeitsverständnisses angepaßte Anschaulichkeit und Begreiflichkeit des Wahrgenommenen sorgen. Diese sind außer Dienst gestellt, und das Ergebnis davon ist jene bizarr wirkende Ausdrucksfülle, die einem zwar aus den Tiefen quellenden, aber nur nach den Graden der eigenen Dynamik geregelten Vergegenwärtigungsdrang ihre Existenz verdankt.

Das „Tiefe“, „Lebenswahre“, „Offene“, die „Ehrlichkeit“ so mancher Träume beruht auf dieser Herkunft und eigentümlichen Erscheinungsart der Traumstoffe. Auch der Betrunkene ist, wenn wir einmal in dieser Richtung Vergleiche anstellen wollen, in gewisser Hinsicht ehrlich, weil sein Persönlichkeitsgefüge die Herrschaft nicht mehr aufrechterhält. Dies scheint jeweils mit einer erhöhten Beweglichkeit der lebensgesetzlich stärksten Impulse einherzugehen, wie wir es denn ferner in den das Einzelgefüge nivellierenden Gemeinschaftserlebnissen, etwa in den dem Mythos geweihten Feiern oder der Märchenstube wiederholt sehen. Doch alle diese Phänomene gehören auf die Seite des dionysischen Erlebens. Märchen und Mythos sind daher auch reich an Sinnbildlichem, das durchaus in der Nähe der Traumsymbolik steht. Weder die Tatsache der Bildlichkeit noch etwa die der Anregung des Bildes durch Erzählen, also epischen Vortrag, kann die Beurteilung über die Wesensart des Dargestellten bestimmen. Was den epischen Rhapsoden unter Umständen zum apollinischen Künstler macht, ist etwa Anderes und Besonderes. Er erreicht diese Stufe nämlich, wenn er uns die Gestalten, die er beschreibt, in einer Ausformung übermittelt, in der er sie als vorbildlich, das heißt aller Anfechtbarkeit seitens der Tiefenschicht entwachsen, auszuweisen vermag. Der apollinische Genuß an der olympischen Welt und der Epik Homers beruht auf der ihren Gestalten trotz aller Lebendigkeit und „Diesseitigkeit“ innewohnenden Distanz vom Barbarischen, Niederen und Infantilen. Die Seele des apollinischen Künstlers haftet nicht schlechthin am Bilde, sondern an der in diesem Sinne bis zur Hochform gestalteten, den Adel der gesunden Rasse repräsentierenden Menschlichkeit. Er geht auf deren getreue Wiedergabe aus, die nun notwendigerweise hinter dem wohlgegliederten, vollendeten Original seiner Vorstellung nicht zurückstehen darf. Hier setzt die Aufgabe an das Auge des Apollinikers ein. Denn nur der vom Lichtgott Beseelte vermag die von der Sonne der hellsten Tageshöhe bestrahlte Welt im Epos oder Bildwerk nachzuzeichnen. Indessen würden wir uns von der richtigen Spur entfernen, wenn wir die Sichtbarkeit dieser Welt zu sehr in einem unmittelbaren Sinne

behaupten wollten. Schon die Vorstellung des apollinischen Genius als einer ehrwürdigen Altergestalt, deren Auge bereits erloschen ist, macht uns auf eine instinktive Bereitschaft aufmerksam, das physische Sehvermögen nicht in jeder Hinsicht an die erste Stelle zu rücken. In gleichem Sinne spricht aber noch ein anderer, wie man meinen möchte, äußerst beachtenswerter Gesichtspunkt. Es ist die fast allgemein anzutreffende Regel, daß der Kulturmensch weit eher dazu imstande ist, die Gestalt eines Verstorbenen im Lichte der idealen Vollkommenheit und Schönheit „zu sehen“ als etwa eine lebende Person. Diese leicht zu belegenden Regel erklärt sich uns aus der Sache selbst. In einem ebenso einfachen wie göltigen Verhalt ist erst der Tote vorm Abgleiten in die Roheit, ins Zügellose, in die blinde Triebgier gefeit. Und unser Anspruch auf Bewährung im Stande der Vollkommenheit, der edlen Harmonie des Innern, scheint so vermessen zu sein, daß unsere Psyche den Lebenden selten, den Toten weit eher als Verkörperung des Ideals zu betrachten vermag. Wir sprechen daher richtiger von einer hochentwickelten Schaukraft als von einer besonderen Fähigkeit des sinnlichen Sehvermögens beim apollinischen Künstler, ohne behaupten zu wollen, daß das letztere nicht zur ersteren hinzugehöre und ein Bestandteil davon sei. Eine weitere eigene Beziehung zum Tode, wenn wir diese Thematik noch etwas ausschöpfen wollen, liegt im apollinischen Verhalten insofern mit eingeschlossen, als es dem Ereignis des Lebensabschluses gleichgültig, ja beinahe ablehnend gegenübertritt. Apollon als die ordnende, auf Einhaltung der Gesetze bestehende Gottheit hat zunächst die Aufgabe des Heilens, der Bekämpfung des Extremen und Krankhaften zuerteilt erhalten. Darüber hinaus gehört aber auch das Prinzip der Verewigung, im Sinne des Kultes ruhmvoller Unsterblichkeit in ihren Herrschaftsbereich. Von der Ehrung des Siegers im kämpferischen Wettstreit bis zur Nachbildung der großen Vollendeten im steinernen Standbild, das der Vergänglichkeit Einhalt gebietet, geht ein sehr bezeichnender Weg des apollinischen Heldenkults. Die Plastik erscheint aus diesem Gesichtswinkel in der Form, die sie in der griechischen Hochblüte annahm, als Betätigung eines Verlangens, das darauf abzielt, die höchste Phase, bis zu der sich die entwickelte Persönlichkeit in den edelsten Verkörperungen der Gattung erhebt, unvergänglich nachzugestalten und im kulturellen Lebenskreis auf Generationen hinaus zu bewahren. Dies vermag uns die griechische Vorliebe für den edlen Stein als Darstellungsmittel zu erklären und die unerreichte Meisterschaft in seiner Behandlung verständlich zu machen. Von hier aus gewinnen wir aber auch endlich den entscheidenden Einblick in die still-gewaltige, ruhevoll-unbewegte, gleichsam

plastische Erhabenheit der Gestalten der frühen attischen Tragödienbühne.

Der Held, die ethisch-verantwortlich handelnde Person, deren Auftritt von den lyrischen Ausbrüchen des Chores umrankt und umrahmt ist, schützt, so sagten wir zuvor, durch ihren Nachhall im Psychischen des Zuschauers vor der lethargisch-melancholischen Verfassung, der der dionysische Grieche gleich Hamlet nach dem Verebben der entzückungsreichen Flut maßloser Sinnbilder ausgesetzt war. Er erlebte, wie wir uns schon eingestehen mußten, in jenem schöpferisch-ungestümen Strudel und Taumel zuletzt immer wieder die gleiche Vision des Werdens mit ihren großen Polen Zeugung und Vergänglichkeit. Im günstigsten Falle vermag diese wiederholte Berührung mit dem Daseinsgrunde eine in sich starke Volksnatur mit dem ewigen Bodenstande des menschlichen Lebens vertrauter zu machen, ihre zeugerischen Kräfte stark zu entfesseln und den Lebenswillen zu stählen. So ist dieser dionysische Weg zu den Müttern für starke, gutangelegte Völker ein Heil- und Genesungsweg, und wir verstehen den Drang zur Regression in die Urstufe des kindlichen und des zeugungsfähigen Lebens trotz aller anhaftenden Züge von Grauerregendem und Schreckeinflößendem als ein Zeichen gültiger und richtiger Daseinsführung³¹. In dem Maße jedoch, in dem diese Aufwirbelung des Unbewußten auf eine bereits errichtete Kultur entwickelter Persönlichkeiten trifft, die schon mit dem Zwange, der allem Maßvoll-Vorbildlichen innewohnt, hierarchische Ordnungen geschaffen hat, wird der dionysische Rausch oftmals zu einem zugleich bedrohlichen Phänomen. Es bedarf nun aus dem Volkskörper heraus, um jenes Absinken in die Lethargie zu verhüten, einer Betätigung des Gegenprinzips. Die größte Form, in der sich diese Rettung des kulturellen Bestandes dann vollziehen kann, ist die der synthetischen Vereinigung der beiden Mächte unseres Innern in der Erschaffung der vom Dionysischen und Apollinischen zu gleichen Anteilen beseelten eigentlich tragischen Kunst. Mit ihrer Entstehung wird das menschliche Wesen zugleich am umfassendsten innerlich erschlossen, da es gleichsam aus zwei Sichten gesehen, im Schnittpunkt der beiden seelischen Grundachsen festgehalten und durchdrungen wird. Das Tragische wird dadurch der Boden für jene große Menschengestaltung höchsten Ausmaßes, die, anders als Maske und Idealbild, den ganzen, in beiden Polen fußenden Gehalt unseres Lebensbestandes offenbart. Ein häufiger beschränkter Ausweg, der sich in gewissen Perioden des entwickelten Kulturlebens oft als die praktisch allein gangbare Wendung erweist, ist dagegen die Herbeiführung eines einträglichen Nebeneinanders, bei dem die zahlreichen Formen des dionysischen

Kunstwesens, wie Komik, Lyrik, dionysisches Brauchtum und Drama, apollinische Kunstgattungen, wie vor allem apollinische Epik und Bildkunst, friedlich beigesellt zur Seite haben.

7.

Es wäre durchaus irrtümlich und verfehlt, wenn man die Äußerungen des apollinischen Gestaltungsstrebens und des dionysischen Regressionsdranges nur in künstlerischen Niederschlägen erblicken wollte und ihre sonstigen Manifestationen darüber außer acht ließe. Das Verlangen nach der Rückkehr in den Urzustand wie andererseits das nach der Bewahrung der höchst erreichbaren Entwicklungshöhe durchwirkt unser Kulturleben in vielfältiger, beinah allorts vernehmbarer Verzweigung. Der Mensch auf dem uns eigenen Entfaltungsstande wird unablässig von der einen wie von der anderen Regung beunruhigt oder gelenkt. Vieles von dem, was wir Neurose und Krankheit nennen, erhält von dorthin sein unermitteltes Motiv. Aber auch eine Fülle der im Kulturleben geheimnisvoll-unverständlich, scheinbar nur aus der Gewohnheit alten Herkommens weiterwirkenden Institutionen beruht auf der tiefeingewurzeltten Macht jener Antriebe und wird erst in unseren Tagen mit den Forschungsmethoden, die auch der Pathologie dieses Gebiets allmählich näherkommen, seiner einstmaligen Rätselhaftigkeit beraubt.

Wir haben im Gange unserer Darlegung in Gestalt des Fasnachtsbrauchtums eins dieser traditionellen Phänomene, das der dionysischen Seite, angehört, zu verstehen versucht. Ihm gleichen, was den inneren Sinn der Erscheinung betrifft, zahlreiche andere, denen nachzugehen uns bei der vorwaltenden Absicht, uns auf das gestellte Thema zu beschränken, nicht unbedingt erforderlich erscheint³². Es sei jedoch, um auch die Durchsetzung unseres Lebens mit sinnfälligen Spuren des apollinischen Prinzips wenigstens andeutungsweise kenntlich zu machen, auf die Bedeutung hingewiesen, die der sportlichen Leistung allgemeiner, als man von der Ratio her erwarten könnte, beigemessen wird, sowie auf die strenge Hierarchie unserer männlichsten Institutionen, der autoritären Staatsorganisation und des Heeres. Das psychologische Problem, das manchem in der unverrückbaren Disziplin dieser Einrichtungen verborgen zu sein scheint, ist nichts anderes als die streng apollinische Macht des Vorbildes, dem der einzelne nachzueifern bestrebt ist, ohne Rücksicht auf die Konsequenzen für die sonstigen Bedürfnisse seiner Vitalität.

In der Kunst finden wir in der näheren Vergangenheit kaum ein ausgesprocheneres Beispiel für die einseitige Herrschaft des Apollinischen als den „Nachsommer“ von Stifter, das das Buch der Lebenshöhe und der Herrschaft des Maßes ohnegleichen genannt zu werden verdient. Die Gestalten dieser Dichtung leben in einem harmonisch gegliederten Raum und bewegen sich in ihm in der Stille und Ruhe, die nur der in der Pflege des hohen Wertes der Entwickeltheit Beheimatete ihrem Wesen gemäß erfassen kann. Wir werden von Stifter äußerst behutsam durch die Person eines Mannes in diesen Lebenskreis eingeführt, der sich ihm zunächst von ungefähr nähert und nun allmählich selbst in dem Kult des Vorbildlichen aufgeht. Echte, groß ausgeprägte Wahrzeichen jenes alles beherrschenden Hochstandes sind als gesellschaftliches Element das ineinanderverwobene Dreigestirn des Abstandes, der Auswahl und der völlig untriebhaft wirkenden verantwortlichen Tätigkeit. Der Inhalt des ganzen umfanglichen Werkes ist, wenn wir ihn gut überprüfen, ein rastloses, aber niemals hastiges Bauen und Stufen. Ordnung, Schonung und Pflege jedes Einzeldinges und Geschöpfes nach seiner ihm innewohnenden Wesensart ist die oft ausgesprochene und immer befolgte Zielsetzung des um die Hauptgestalt gescharten Kreises. Und jedes Motiv eines Tuns, einer Wahl, einer Vorliebe wird in Worten und Begriffen sauber namhaft gemacht, das Mitwirken unbenennbarer und unbewußter Tendenzen in Taten und Handlungen somit grundsätzlich außer Diskussion gestellt.

Es ist bezeichnend, daß in dieser Welt der Hang für schöne Steine, hochwertigen Marmor, solid und harmonisch errichtete Bauten und edle Bildwerke obenan steht. Wir finden darin die Neigung zu einem Material bestätigt, das vor Vergänglichkeit schützt und die gegebene Prägung beibehält. Diese geheime Verewigungstendenz in seinem Wirken und Tun verrät uns Risach, der Herr des Anwesens, selbst in einem gründlichen und klaren Selbstbekenntnis, in dem er seine „Schaffungslust“ mit der „Bewahrungslust“ anderer Menschen vergleicht. Er geht in seinen aus der Altersstufe zurückblickenden Schilderungen auf die ersten Regungen jener Schaffenskraft ein. Seine frühesten Äußerungen waren Zeichnungen, Formen und Bilden mit Lehm und Gestaltungsversuche mit anderem verfügbarem Material, nach dem bereits der vorzeitig erweckte Knabe griff. Später meldete sich ein Verlangen nach künstlerischer Ausprägung hoher, edler menschlicher Gefühle und Zustände nebst Liebhaberei für Plastiken und Baukunst. Unter ihrer Wirkung, so erfahren wir weiter, entstand zur gesamten Umwelt ein eigentümlich doppelseitiges Verhältnis. Lieben und Werten konnte er nämlich nur alles, was den vollkomme-

nen und schönen Gestaltungen gleichkam, während er das ihnen nicht Entsprechende als verächtlich empfand. Im weiteren Laufe des Lebens wuchs eine stille Ehrfurcht vor den Dingen, die so waren und sich so gaben, wie es dem inneren Wesen ihres Sinnes gemäß war. Er lernte Tätigkeiten, die der Pflege solcher Dinge dienten, geradezu als die höchsten würdigen, während ihm andersgerichtete, selbst wenn sie auf große Aufgaben ausgingen, nutzlos und gleichgültig erschienen.

So in Kürze rekapituliert, wirkt dieser Lebensweg beinah ohne Wärme und Leidenschaft, während in Wirklichkeit ein gewisses Feuer in ihm glüht, nämlich das des ethischen Heldentums, der Verantwortlichkeit gegenüber den Ansprüchen, die das hochentwickelte Ichgefüge ohne Pause stellt, und die in der ewigen Bewahrung des Erreichten gipfeln. Risach ist im Grunde Pädagoge, bildender Künstler und Bauherr, und dieses alles aus dem tiefen Streben nach Verewigung des verwirklichten vorbildlichen Standes seines Innern. Sein Schaffen und Tun gleicht der Errichtung eines Tempels, der ein steinernes Denkmal überdacht, und in dessen Wänden eine Schar im gleichen Kult erzogener Jünger ein gemessenes und in aller Ordnung und Ruhe tätiges Leben verrichtet. Die Sphäre des Barbarischen, der Triebe, Lüste und Süchte und des lärmend Infantilen dringt in diese Stätte nicht ein. Und der Liebesroman, der sich zwischen dem zuwandernden jungen Mann und der Mädchengestalt des Buches ergibt, ist beispielhaft für eine Form der Verwaltung der fühlbarsten unserer vom Ich fortleitenden Regungen im edlen Gewande Apolls: Er ist durchaus nicht etwa kalt und nüchtern, aber immer von der kristallklaren Luft eines vollanddurchsonnten Spätsommer- oder Wintertages umstrahlt.

Wenn wir Dionysos zuvor einen grausamen und zum Töten geeigneten Gott genannt haben, was allerdings auch bei ihm nur die eine Seite seines Wesens trifft, so ist auch Apoll ein grausamer Zug eigen, der sich in seiner rücksichtslosen Verachtung des Ungestalteten, Unerhobenen, einzig im Werde- und Vergänglichkeitsgeschick Haften offenbart. Seine erste knabenhafte Tat im Mythos ist die Erlegung des Drachens Python, durch die Delphi für seine höhere Bestimmung befreit wurde. Man kann zuspitzend und verdichtend formulieren, daß es im Sinne seiner Natur liegt, das gestaltlose Werden zu beenden, um ein in hohen Formen erstarrtes Sein, ein Ewigkeitsreich des Schönen und Vollendeten an seine Stelle zu setzen. Es liegt in unserem apollinischen Streben etwas von der tötenden und zugleich formenden Macht des Frostes, die den Lauf des Flusses stilllegt und die bewegliche Eilfüßigkeit des Wassers durch die ruhende

lichte Schönheit des Eises ersetzt. Dionysos tötet, wo er als Vernichter auftritt, aus Wut, aus Raserei, durch das Jähe, Plötzliche, Schreckeninjagende seiner entfesselten Wildheit, kurz aus Impulsen seiner stets zum Auflodern bereiten Entzündbarkeit. Apoll ist als tötende Macht entweder Besieger der verderbendrohenden niederen Gewalten oder Wahrer der erreichten Vollendung, in der verewigt zu sein seinem engeren Kreise mehr gilt als das die Vollendung gefährdende Verweilen im Werdestrom.

Die Unterschiedlichkeit der beiden Sphären wird nochmals in deutlichen Konturen gegenwärtig, wenn wir der Stifterschen Dichtung Schöpfungen unserer Romantik gegenüberstellen und hier gewisse wichtige Momente besonders unterstreichen. Es gibt kaum einen größeren Gegensatz dichterischer Leistungen, als dieser Vergleich ihn uns vermittelt. Während die Ebene der Stifterschen Handlung dem Boden, auf den das menschliche Geschöpf seine ersten Schritte setzt, weit entrückt ist, steht der poetische Raum der Romantiker selbst in ihren härtesten Werken immer in Kindesnähe und in der Nachbarschaft des Märchenlandes. Schon die ganz bewußten Äußerungen des Romantikerkreises legen die Vorliebe für das kindliche Wesen unmißverständlich an den Tag. In enger Verbindung damit steht jene weitverästelte Neigung zum schelmisch-harmlosen Spiel, zum Vermischen und Vermengen, Spaßen und Necken, das sich schließlich in die romantische Ironie als letzte literaturfähige Spitze verfeinert. Wir sind in diesem Bezirk der Romantik manchmal dicht an der Grenze des Clownwesens, von dem, wie uns die früher zitierte Vorliebe Paolo Fratellinis für das Romantische lehrt, auch herwärts eine Brücke führt.

Wenden wir uns jedoch den dichterischen Inhalten selber zu, um in die weniger bewußten Manifestationen Einblick zu erhalten, so zeichnet sich als greifbarste und aufschlußreichste Differenz alsbald zweierlei ab: erstens die Unentwickeltheit und Schutzbedürftigkeit der Mehrzahl der männlichen Gestalten und daneben die höchst eigentümliche Rolle der Frau in der romantischen Dichtung. Stifters breit angelegter Roman veranschaulicht überall die bestimmende Regentschaft des verantwortungsbewußt handelnden, die Gesetze der Schönheit und des Maßes sinnreich verkörpernden Mannes. Die Frauengestalten des „Nachsommers“ sind der Gliederung und Ordnung der herrschenden planvollen Lebensführung vollständig untergeordnet, obwohl sie durchaus als Wesen eigener, eben weiblicher Prägung gestaltet sind. Welch ein Unterschied dazu in der romantischen Dichtung zutage tritt, gibt schon ein flüchtiger Überblick zu erkennen! Gestalten wie Kleists Penthesilea und Thusnelda,

die Schloßherrin in Eichendorffs „Marmorbild“, die Sophia in Novallis' „Opferdingenmärchen“, um nur einige typische Beispiele anzuführen, sind in ihrer Wildheit, dämonischen Macht oder überragenden Weisheit Sinnbilder einer Vorstellung vom Wesen des Weibes, die an die kindliche Abhängigkeit vom weiblichen Element gemahnt. Dringen wir etwas weiter ins Detail ein, so zerreißt der Schleier des Geheimnisses, das hier waltet, und wir erblicken in aller Deutlichkeit die Lebenssphäre der Kindlichkeit und kindlich-unvollendeten Männlichkeit des Dionysos.

Wir beginnen bei Eichendorff, dessen Taugenichtsnovelle im Lichte einer harmlos-fröhlichen Unbedenklichkeit die Liebe des beruflosen jungen Wandergesellen zu der reichen — wie sich später herausstellt nur reichgewöhnten — schönen Reisenden erzählt. Er wird, ganz in sich und seine Neigung versponnen, zu ihrem Gefolgsmann, macht, durchaus passiv und orientierungslos, eine Reihe von Abenteuer durch und zieht unter dem feenhaft anmutenden Glücksstern, der in seine Geschenke hereinleuchtet, endlich in eine stille Klausur ein, die nun sein Heim und seine Arbeitsstätte ist. Überall wohlversorgt, mit Speis und Trank bedient, ganz im kindlichen Nichtstun befangen, hat er ein Stück Welt durchquert, ohne von sich und dem, was ihn umgibt, anders als rein zufällig unterrichtet worden zu sein.

Florio, die jugendliche Mannesgestalt im „Marmorbild“, macht den gleichen Weg in einer mehr im Düster des Unheimlichen und Gespenstischen gehaltenen Umwelt durch. Nach einem frohen Vorspiel mit Küssen, Singen und festlichem Speisen begegnet er in der eben betretenen fremden Stadt der Figur eines durch manche unharmnischen Züge auffälligen Ritters, der ihn bald einer hochbegüterten, dämonisch wirkenden Schloßherrin zuführt. Er hat bereits zuvor eine Statue von ihr, das Marmorbild, in einem nächtlich verlassenen Park entdeckt und ist vor dem unbekanntem Antlitz in eine eigentümliche Verwirrung geraten, weil es in unverständlicher Weise Erinnerungen an die frühe Kindheit in ihm wachgerufen hat. Die Welt, die sich ihm dann eröffnet, als er sie selber kennenlernt, ist einerseits durch üppigen, unübersehbaren Reichtum, andererseits durch eine allorts zu spürende unnatürliche Unstetigkeit und Wildheit charakterisiert. Der Höhepunkt der Erzählung wird in einem abendlichen Besuch bei der Geheimnisvollen erreicht, der das Erlebnis mit einem schaurigqualvollen Angstzustand beendet. Florio gerät, wie Eichendorff meisterhaft zu schildern weiß, in eine immer verzweifeltere Ungewißheit über eine ihm dunkel bewußte, aber unklare Beziehung der jetzigen Ereignisse zu Szenen und Vorgängen der eigenen Kinderjahre. Er wagt

die bange Frage, woraus sich dieses undeutliche Bekanntschaftsgefühl wohl erklären möge. Doch nun zerfällt der Raum. Die Wände treten aus den Fugen. Während Gesichte des Grauens ihn umgeben, gewahrt er eine erschreckende Veränderung in der Frauengestalt. Sie wird plötzlich bleich und leblos. Der Entsetzte flieht vor den verwirrenden Eindrücken und kehrt mit den Zeichen einer wahnhaften Störung in seine Herberge zurück. Als Ausklang dieser dämonischen Szene gibt es dann ein Wiederseh'n mit einer jungen Schönen aus der Anfangsperiode der Erzählung. Jene Welt des Grauens aber wird von einem Sänger als Wiederkehr eines Spuks aus der heidnischen Vorgeschichte des Landes gedeutet, der in jedem Frühjahr sein oftmals Opfer forderndes Unwesen treibe.

Als leicht ermittelbare Parallele entdecken wir in diesen beiden sonst reichlich verschieden getönten Novellen die kindliche, dem Weiblichen zustrebende, aber macht- und tatenlose Haltung des unentwickelten Mannes. Es ist, als erwarte er alle Bestimmungen, alle Zielsetzungen, von der Seite der Partnerin, die als reiche machtvolle Erscheinung hier wie eine gütige Fee, dort wie eine bedrohliche Zauberin wirkt, ganz wie die Ammen des Dionysos, die den Gott als Wiegenkind hegen und pflegen und ihn nach dem Erwachen seiner Zeugungslust als wilde Mänaden umschwärmen. Das männliche Prinzip der Ordnung und des Maßgebots ist nicht einmal angedeutet. Der Taugenichts wie Florio sind schwächere Brüder des Dionysos, die die Allmutter Natur und die Bedürfnisskala des Triebhaften in mancherlei Entzückungen kosten und erproben, ohne ein Persönlichkeitsgefüge in sich zu errichten, das im Geschehen des mittleren Lebensabschnitts eine Stütze zu bieten vermöchte.

In Novalis' Ofterdingenmärchen ist alles viel zarter, schemenhafter, aber nicht weniger eindeutig ausgeprägt. Bezeichnend für den Stand der männlichen Charakterbildung, der hier zur Darstellung gelangt, ist schon das durch das ganze Märchen verwobene Ammenmotiv, das wir in der Romantik beinahe ebenso verbreitet finden wie die benachbarten des Feen- und Hexentums. Der kindliche, sprunghaft ins Jugendliche emporwachsende Eros, die Hauptfigur, steht wie sein mütter gezeichneter Vater in zärtlicher Beziehung zu der alle Genüsse willig spendenden Amme Ginnistan. Eine allgemeine Ratlosigkeit und Verwirrung beherrscht die echt traumhaft von zahllosen Sinnbildern durchschlungene Handlung, die nichts als eine fast balletthaft anmutende ununterbrochene Folge lose komponierter Vorgänge ist. Die Auflösung aller Vermengungen und Vermischungen, der Plan eines aus der Dämmerung alles magischen Geschehens herausführenden Handelns ruht in den weisen Händen von Sophia, einer über allem

schwebenden Alma-Mater-Gestalt. Außer Eros, der wiederum lange mit Ginnistan verketet bleibt, treten die männlichen Personen hinter ihr und der kindlichen Fabel ganz in den Hintergrund. Den Abschluß bildet Eros' Hochzeit mit der Prinzessin Freya, zu deren Erweckung er sich aber bezeichnenderweise erst das Schwert von der Figur des „alten Helden“ ausleihen muß. Darauf folgt dann als Ausklang des Verlaufs die gemeinsame Einverleibung der Asche der Mutter des Eros, die wie die Mutter des Dionysos den Feuertod erlitten hat.

In ihrer Stoffwahl wie in ihrer Darstellungsart ist diese Erzählung vielleicht die offenkundigste Gestaltung des dionysischen Gehaltes, die sich in den Mitteln der Prosa und im Rahmen einer sanfteren Geisteshaltung, wie sie um die vorige Jahrhundertwende aufkam, erwarten läßt. Der Dichter der „Hymnen an die Nacht“ hat mit ihr eine der ungewöhnlichsten dichterischen Leistungen vollbracht und uns ein sehr beachtenswertes Beispiel dafür geliefert, daß das wilde Drama des Rauschgottes auch in der Melodie des magischen Halblichts vortragen werden kann, die ihm viel von seiner Heftigkeit zu nehmen scheint. Entbehrt seine Tonart jeder Härte und grellen Leidenschaft, so ist sie dennoch echt dionysisch durch das Gewoge des scheinbar wirren Geschehens, das Fehlen räumlicher Perspektive und leiblicher Plastik, die lyrisch-romantische Magie, die auf dem Durchtritt sinnbildlich verkleideter Gehalte des Unbewußten in die zwischen Traum und Märchen die Mitte haltenden Vorstellungssphäre beruht. Das Thema der Erzählung ist der Lebensgang des an Mutter und Amme gebundenen Eros, der sich nach allen Schwankungen endlich zur Hochzeit anschickt, nachdem die Mutter vernichtet und durch den Feuertod zu einem ungegenständlichen Wesen geworden ist.

Kleist, der härteste unserer romantischen Dichter, hat, was die Sicht des Weiblichen anbelangt, in der „Penthesilea“ und der „Hermannsschlacht“ Zeugnisse seines dionysischen Innern abgelegt. Die Vernichtung des Mannes durch Zerreißen, dieses grellste Aufleuchten einer vorgestellten Affektbesessenheit des andern Geschlechts, ist außer in den „Bacchen“ des Euripides wohl kaum irgendwo in der dramatischen Dichtung in solcher Nacktheit wiedergegeben worden. Doch dieses Bild von der ungeheuerlichen Verwandlung des Kusses in den mordenden Biß, des Liebesdranges in den zur Zerstörung ist ein latenter Angstkomplex einer allzu innigen Kindheitsbindung an die mütterliche Spendelust. Wir finden ihn, gedämpfter ausgedrückt, in dem unendlich häufigen Motiv unserer Märchen wieder, wo uns an Stelle einer liebevollen Betreuerin der Kindheit die böse Stiefmutter entgentritt. Diese in unerschöpflichen Variationen wiederkehrende Gestalt unserer Kindermärchen wurde dem psychologischen

Verständnis durch die Überlegung zugänglich gemacht, daß es zum Geschick der Mutter-Kind-Bindung gehört, einer Wandlung zu unterliegen, in der das ursprüngliche Pflege- und Liebesverhältnis durch die lebensgesetzliche Loslösung des Heranwachsenden zum Erlöschen verurteilt ist¹⁰.

Auch das Märchen kennt die krasse Darstellung dieses Umschwunges in der Form der Kindestötung, ja Schlachtung, wenn auch in die erträglichere Fassung des Stiefmütterlichen verkleidet. Wir sehen darin ein Sinnbild der hochgespannten Affektlage der Übergangszeit, in der das Kind in die Erwachsenenwelt hinübertritt und seinen alten Lebensboden hinter sich läßt. Die Zerreißen des Gottes durch sein Gefolge, der Zerfleischungstod des Pentheus in den „Bacchen“, der ganz ähnliche Abschluß im Schicksal des Achill der „Penthesilea“ und des Ventidius der „Hermannsschlacht“ müssen als dramatische Parallelen jener Stiefmuttermotive verstanden werden. Sie sind für unser Seelisches symbolische Akte, die das Bewußtsein nicht unmittelbar zu erfassen vermag, die aber in den unbewußten Schichten das Echo alter schicksalhafter Erlebnisse wachrufen, die die Vergegenwärtigung im Dargestellten trotz der Umkleidung mit einer fremden Fabel lustvoll als eine Bestätigung ihrer selbst empfinden. Der dionysische Mythos mit all seinen Verzweigungen, seinen Abwandlungen und Erneuerungen im klassischen Drama und in unserer Dichtung dient im Grunde der inneren Bewältigung des Übergangserlebnisses, das zu den schwersten Erschütterungen unseres Seelenlebens gehört. Wir verabschieden uns, wenn wir den Aufstieg und Tod des kindlichen Gottes in einer seiner Darstellungen vorgeführt erhalten, jedesmal von neuem von der mütterlichen Gebundenheit unseres Lebensbeginns. Das so kindlich geartete Mannestum des alten Sinnbildes führt uns in die eigene Vergangenheit zurück, und die Beteiligung an seiner Vernichtung soll den Trennungsstrich, der einst gezogen werden mußte, durch die Nachzeichnung wiederholen und verstärken.

8.

Wir sind in unserer letzten Behauptung insofern über das Ziel hinausgeschossen, als es nicht durchweg als die innere Tendenz der dionysischen Kunst angesehen werden kann, uns bis an den letzten Akt des Kindheitsgeschicks heranzuführen. Es gibt zweifellos eine Reihe von künstlerischen Darstellungen dionysischer Herkunft, die lediglich das Regressionsverlangen wachrufen und befriedigen. Doch sind sie viel-

leicht bei sehr genauer Überprüfung seltener, als man zunächst annehmen möchte.

Um dies wiederum richtig zu verstehen, müssen wir unser Augenmerk auf eine selbsttätige Leistung unseres Seelischen richten, die man als unbewußte Verschiebung bezeichnet. Der Vorgang besteht in der Ersetzung des eigentlich Gemeinten durch eine andere Vorstellung, wie es bei jeder sinnbildlichen Darstellung geschieht. Die große Mehrzahl der Sinnbilder entsteht ganz ohne unser bewußtes Zutun durch diesen unbewußten Akt, und es ist wohl richtig, wenn man meint, daß ein echtes Symbol nur auf diesem unbewußten Wege gebildet werden könne. Dies hat jedoch zur Folge, daß wir den Sinnbildern gegenüber, was ihre bewußte Ausschöpfung anbelangt, häufig im Dunkeln tappen, indem wir nicht zu erkennen imstande sind, ob es sich in dem Vorstellungsinhalt, dem wir begegnen, um ein Symbol oder um die Wiedergabe der tatsächlich gemeinten Sache handle.

Um das hier vorliegende Problem an einem Beispiel anschaulich zu machen, sei an die Tendenz zur Zerstörung des Wirklichkeitsgefüges erinnert, die, wie wir gesehen haben, zur Clownkomik gehört. Wir durften sie nach dem Gange unserer Erörterung zunächst unbedenklich als Ausdruck des Regressionsverlangens deuten, da ein Sinn darin zu liegen scheint, daß die Darstellung der kindlichen Frühverfassung mit einer teilweisen Beseitigung des Kausalnexus und des Wirklichkeitsaufbaus einhergeht.

Jedoch wir werden nun einräumen müssen, daß diese Deutung das Phänomen nur von einer Seite her beleuchtet hat. Jene Zerstörungswut, die unter Umständen nicht einmal vor dem Bühneninventar haltmacht, könnte auch ein sinnbildlicher Ausdruck für die Zerreißen des ursprünglichen Mutter-Kind-Verbandes sein. Der plötzlich in diese destruktive Raserei geratene Clown wäre dann, gewiß ganz ohne es bewußt zu ahnen, in der sinnbildlichen Darstellung des Übergangserlebnisses begriffen, während er, der Sache nach, den Satz vom Grund oder die Umwelt anfißt, beziehungsweise zerstört.

Welche von diesen beiden Auffassungen richtiger geht, läßt sich, wenn wir kühne Behauptungen vermeiden wollen, aus dem bloßen Anblick des Geschehens und der damit verbundenen instinktiven Einfühlung nicht restlos entscheiden. Es kann in diesem Falle so, aber auch so sein. Im Sinne der ersteren Deutung wäre die Clownkomik als ein sehr glücklich und kunstvoll schaltendes Mittel zu verstehen, das uns nur das Erlebnis der Regression in die Kindheitsphase verschafft. Wir hätten in ihr also eine Gattung dionysischer Kunst vor uns, welche auf die Darstellung der Übergangsphase ver-

zichtet. Täten wir hingegen recht, die destruktiven Aktionen als Sinnbilder für die Entfremdung mit der Mutterwelt der Kindheit aufzufassen, so ginge die Analogie mit dem Mythos einen Schritt weiter, als es unserer ursprünglichen Annahme entsprach.

Diese Überlegung ist von einiger Bedeutung, weil wir speziell im Kleistschen Werk ganz typischen heftigen Wendungen des Affekts begegnen, wie etwa in der „Verlobung von St. Domingo“, wo der junge Offizier seine Retterin in einer jähen empörten Gemütsaufwallung aus Argwohn erschießt. Die Kleistsche Novelle enthält dieses Element des plötzlichen Umschwungs ins Entsetzliche mit einer gewissen Regelmäßigkeit. Man denke nur an das „Erdbeben in Chili“, an den „Findling“ oder — in etwas modifiziertem Sinne — an die „Marquise von O.“. Überall begegnen wir einer zwar nicht unwahrscheinlichen, aber erschütternden spontanen und vollständigen Umkehr des Liebesgefühls oder der Sympathie ins Gegenteil, meist mit einem katastrophalen Ausgang im Gefolge. Auch der „Prinz von Homburg“ hat etwas von diesem Umschlag ins Grausige, wird doch der siegesfreudige Prinz ohne Rücksicht auf die Gefühle, auf die er vertraute, wegen des begangenen Verstoßes aus der rosigen Stimmung des Liebesglücks an den Rand des Grabes versetzt, allerdings, um dann ebenso überraschend wieder in die volle Gnade der Fürstengunst zurückzutreten.

Eine innere Ähnlichkeit dieser Episoden untereinander und mit der jähen Entfesselung der Rache der Thusnelda und der wahnhaften Raserei der Penthesilea ist nicht von der Hand zu weisen. Trotzdem gelangen wir jedoch nicht zur Entscheidung darüber, ob sich in unserm Seelischen bei der Berührung mit diesen Dichtungen lediglich eine auf dem Wege der Identifizierung zustande kommende Regression auf die jugendliche Stufe oder gleichzeitig auch eine Wiederbelebung des Trennungserlebnisses abspielt. Für den Dionysosmythos selbst und die zuvor genannten Dramen ist der Rückschluß auf ein Nebeneinanderwirken beider Momente gestattet, weil nur dieses unsere Bereitschaft, die grausigen Vorgänge bei der Vernichtung des Pentheus, Achills und des Ventidius motiviert erscheinen läßt. In den anderen Beispielen könnte es sich dagegen auch im Heftigsten und Gewaltsamsten nur um den Ausdruck der Maßlosigkeit und Unabgeschlossenheit der männlichen Charaktere handeln, welche wir dann als Kennzeichen der ihnen innewohnenden Kindlichkeit und Wandelbarkeit, ihrer Abhängigkeit vom Affektiven registrieren müßten. Daß dieser an kindliches Wesen gemahnende Zug der Mehrzahl der Kleistschen Männergestalten eigen ist, ist leicht ersichtlich. Weder der Graf von Strahl im „Käthchen“ noch der Kurfürst im

„Homburg“ noch endlich Hermann sind frei davon. Es ist bei allen etwas Spielerisch-Unberechenbares, In-der-Schwebe-Bleibendes, für ihre Umgebung Unbegreifliches, das dem Trunken-Grausamen und Gesetzlos-Schöpferischen in Dionysos verwandt scheint. Wir entnehmen daraus, wie aus allem andern, die tief dionysische Wurzel des Kleistschen Genius und kommen gleichzeitig zu der abschließenden Einsicht, daß die vom dionysischen Kunstwerk vermittelten Erlebnisse im Rahmen einer seelischen Regression auf die kindliche und frühmännliche Stufe liegen, der die Wiederbelebung des Übergangserlebnisses manchmal sicher beigesellt ist, während wir sie in anderen Fällen nur vermuten, aber nicht mit der nötigen Beweiskraft sicherstellen können. Ob sie auch in der Clowntechnik mitwirkt, müssen wir offen lassen. Es spricht manches dafür, daß wir die Erschütterung des Satzes vom Grunde als sinnbildliche Leistung in dieser Richtung verstehen sollten. Daß es jedoch unbedingt so wäre, kann nicht als erwiesen gelten.

Es gibt eine lustige, „Des Lebens Überfluß“ betitelte kleine Erzählung Tiecks, in der das Dasein eines entflohenen und mittellos gewordenen Liebespaars geschildert wird. Die beiden Abenteurer verwenden in ihrer Hilflosigkeit die Holzterrasse, die von der Unterkunft ins Erdgeschoß hinunterführt, zum Heizen und leben von den schwer erarbeiteten Notbissen, die ihnen ihre alte Amme mit einem Körbchen zum Fenster hinaufwindet. Sie verbringen ihre Stunden nichts-tuerisch in einem nicht enden wollenden Geplauder, in dessen Verlauf die Geschichte von einem „wütenden Verbrecher“ erwähnt wird, der, „zum Hungertode verdammt“, „sich selber nach und nach aufspeist“, so daß zum Schluß nur der Magen und das Gebiß übrigblieb. Angesichts dieser äußerlich anspruchslosen, echt Tieckschen Novelle erhebt sich die gleiche Frage wie vor der Clownkomik. Die Regression auf die kindliche Stufe erleben wir wie in der Mehrzahl dieser köstlich unbeschwerten Romantikerfabeln gründlich mit. Aus der Pflichtenwelt anschaulich entrückt, füllt das Paar seine Muße mit den so kindertümlichen Freuden des Schwatzens, Essens, Trinkens und Kosens. Und dabei wird dann eine jener tollen Erfindungen aufgefischt, die den Satz vom Grunde aus den Angeln zu heben scheinen, und über deren gut hergerichteten Widersinn wir lachen müssen wie über den Einfall eines erfolgreichen Clowns. Die Erwähnung der kleinen Dichtung führt uns begreiflicherweise nicht über das vorher Gesagte hinaus. Sie zeigt nur einmal wieder, wie nachbarlich nahe sich die einzelnen Verästelungen der dionysischen Kunstgattung stehen, und wie das eine überall in das andre übergreift. Die Wahl des Themas vom Überfluß und vom Hunger entspricht

einer für das Romantische wie das Dionysische überhaupt bezeichnenden Vorliebe. Schwelgen in der Genußwelt der schmackhaften Gaben des Alls ist ein bacchisches Phänomen, und die Sorge um ein mögliches Erschöpfen ihres Reichtums, die zur Angstvision der Dürre und des Schmachstens führt, schließt sich als begreifliche Begleitvorstellung leicht an die Bilder des Überschwanges an. Wir erinnern uns der üppigen Frucht- und Blumengewinde barocker Bilder mit ihren kräftigen Putten und der dürren Hexen und bösen Feen so mancher Erzählungen der Spätromantik, die einen Knaben in die Kümmerform der Zwergengestalt verwandeln. Küche und Tafel, Bereitung und genußvolles Verzehren der Speisen sind, wie man weiß, auch eins der bevorzugten Motive unseres Märchenschatzes. Eine wohlgelungene Imitation der speziell in der Barocklyrik bekundeten dionysischen Genußsucht auf dem Gebiet von Speise und Trank sind die bekannten „Dafnislieder“ von Arno Holz. In unübertrefflicher Weise wird darin vor allem jene typische Ausdrucksart in kulinarischen Vergleichen und Wendungen wiedergegeben, die wohl bei dem Barocklyriker von Hofmannswaldau ihren Höhepunkt erreicht hat, in dessen Wortschatz die Zeitwörter „schmecken“ und „speisen“ statistisch als die meistgebrauchten Verben nachgewiesen werden konnten³³.

Friedrich Schlegel tut in der „Lucinde“ bei der Schilderung der kleinen zweijährigen Wilhelmine den bemerkenswerten Ausspruch: „Es liegt tief in der Natur des Menschen, daß er alles essen will, was er liebt, und jede neue Erscheinung unmittelbar zum Munde führt, um sie da womöglich in ihre ersten Bestandteile zu zergliedern. Die gesunde Wißbegierde wünscht ihren Gegenstand ganz zu fassen, bis in sein Innerstes zu durchdringen und zu zerbeißen.“ — „Das Essen“, heißt es in einem Fragment von Novalis, „ist nur ein akzentuiertes Leben. Essen, Trinken und Atmen entspricht der dreifachen Abteilung der Körper in feste, flüssige und luftige. Der ganze Körper atmet, nur die Lippen essen und trinken; gerade das Organ, was in mannigfachen Tönen das wieder aussondert, was der Geist bereitet und durch die übrigen Sinne empfangen hat.“

Diese recht liebevoll anmutenden Würdigungen des Mundes seitens der beiden Wortführer der Frühromantik legt den Gedanken nahe, daß es sich lohnen könnte, ihrem Motiv etwas genauer nachzugehen, zumal die Behauptung, daß er nicht nur für die Physis, sondern auch für Wissen und Geist so bedeutsam sei, von ferne an Kleists Betrachtung über die allmähliche Entstehung der Gedanken beim Reden erinnert. Wäre Dionysos vielleicht mit einem annähernd ähnlichen Recht als Gottheit dieses Organs aufzufassen wie Apoll als die des

Augensinns? Er ist der Gott des Weines, wenn wir diesem Fingerzeig folgen wollen, des berausenden Trunkes und andererseits der lyrisch-dithyrambischen Wortschöpfung. Erscheint es nicht als höchst beachtlich, daß wir darin Attributen begegnen, die wie verklärte und verfeinerte Entsprechungen der entschiedensten Regungen der kindlichen Vitalität auf uns wirken? Denn der Mund ist in der Tat im frühkindlichen Zustand das lebendigste Organ unseres Daseins. Hunger und Sättigung, Brüllen und Lachen haben hier ihren Sitz, werden hier am gefühlsreichsten empfunden; während die große Zeit des Auges erst einsetzt, wenn das Schauen im Laufe der Jahre bis zur Höhe der Gestaltenschau, der beginnenden Wägung und Ordnung der vermittelten Bilder, gediehen ist. Sollte die Bedeutung des Beiß- und Zerfleischungsmotivs im Mythos, das Einhergehen der wildesten Raubtiere im Schwarm der Dionysotrabanten für diesen Zusammenhang psychologisch etwas auszusagen haben?

Es ist wohl keine Frage, daß wir mit dieser Annahme auf dem richtigen Wege sind und daß sie dazu dienen kann, unsere Kenntnisse in einer bestimmten Richtung noch etwas abzurunden. Die große Rolle, die das Essen und Trinken in der dionysischen Sphäre spielt, ist sehr leicht festzustellen. Sie ist meist das äußere Zeichen für Frohsinn und Heiterkeit der gesellig vereinigten Schwärmer. Wo diese leicht berauschte Fröhlichkeit des Herzens aber fehlt, sind wir meist nah am Rande feindseliger Heftigkeit und düsterer Ausbrüche der Leidenschaft. Diese merkwürdige Ambivalenz des dionysischen Menschen hat etwas von der krassen Gegensätzlichkeit, die zwischen der Wonne des Kindes bei der Nahrungsaufnahme und seinem heftigen Unfrieden beim Gefühl des ungestillten Nahrungsverlangens besteht. Wir begegnen im romantischen Novellenschatz neben zahllosen Schilderungen der Fülle eines feenhaft reichen Gabenschatzes der Natur — wie schon angedeutet wurde — gelegentlich Darstellungen der magersten und hagersten Not und Entbehrung. Das alles hängt mit der Überbewertung der Frühzeit und ihrer Lustquellen zusammen und läuft zum Teil auf dem Wege der uralten Unlustreaktionen, die in unserer tierischen Vorwelt in der Bissigkeit und dem Tötungsimpuls ihren elementaren Ausdruck fanden. Die schwebende Bereitschaft, sich jetzt der Wonne und Seligkeit des Schlaraffenlandes zu überlassen, um bald darauf schon wieder sattelfest im bedenkenlosen Vernichten einer weniger spendefreudigen Umwelt zu sein, gemahnt fast mehr an die Lebensäußerungen der Tierwelt als an die Kinderzeit. Und doch, in der Phase, von der die Rede ist, der Periode, in der der Mund die Hauptzone unserer seelischen Regungen und Reaktionen genannt werden darf, ist auch das menschliche Dasein

eng an die primitive Regel von der Wonne des Sattseins und der Feindseligkeit im hungrigen Zustand gebunden.

Wenn es Apolls Verdienst gewesen ist, den Drachen Python zu töten und damit die Blüte Delphis zu begründen, so war es eine Großtat des Dionysos, durch die Pflege der Weinrebe jene Höhe der Rauschbeseeltheit einzuleiten, die dazu führte, daß sich die Zunge löste und der inspirierte Sänger an die Stelle des bald vergnügt schmausenden, bald mit sich und der Welt zerfallenden Genußmenschen trat. Der Wein, der Rausch, die schöpferisch-zeugerische Stimmung und die lyrische Wortproduktion — alles zusammengenommen — sind die positiven Gaben der Gottheit des Werdens und der Vergänglichkeit. Durch sie wurden Panter und Tiger zum friedlichen Troß des Gottes. Aber der berauschte Reigen behielt alle diese wilden Kräfte in sich, immer voller Gärung und Unruhe, im Gegensatz zur hochgebauten Welt Apolls. Das heißt, wir sind durch die Möglichkeit der Vergeistigung solcher Urtriebe in der schöpferischen Ausformung in Wort und Satz zu einer Bewältigung imstande, mit der unser menschliches Sein seiner selbst allmählich sicherer wird.

Die dionysische Kunst läßt uns immer wieder in die Urverfassung zurücktauchen, aber um uns dadurch freier zu machen, immer mehr Erkenntnisse im spontanen lyrischen Wortausbruch herauszufördern, die uns aus der alten Lage weiterweisen in immer jüngere und weniger rohe. Zum sinnvollen Ausklang des dionysischen Erlebens gehört dieses Schöpferischwerden, dieses Erwecken der geistigen Zeugungskräfte. Wo es nicht zustande kommt, geht der Beteiligte aus dem Rausch in die Lethargie jenes hamletarischen Eindrucks der Sinnlosigkeit über. Dies ist jedoch nur die negative Seite des Phänomens, die Krankheit des schlechten Magens und der Übersättigung. Der gesunde Fall entwickelt neben dem Genuß der berauscheden Einverleibung jenes Wiederaussondern des Empfangenen „in mannigfachen Tönen“, von dem Novalis wußte und das in seiner lyrisch-geistigen Produktion eine besonders leuchtende Verwirklichung erfahren hat.

9.

Die Blüte der deutschen Literatur um die Wende des vorigen Jahrhunderts hat in den gegnerischen Richtungen der Klassik und Romantik die latente Bereitschaft unserer Kultur offenbart, sich sowohl zur Höhe der olympischen Welt als auch zur schöpferischen Macht der dionysischen Zeugungslust emporzuschwingen. Dies ist für den

Tiefenpsychologen, der immer mehr die Grundthematik als die zeitgeschichtlich bedingten Einzelheiten vor Augen hat, weniger erstaunlich als für den historischen Betrachter, dem es meist umgekehrt geht. Denn wir sehen überall in der Tiefe Verwandtes und treffen etwa in der Bewegungsfülle des Barocks und der Gotik auf lebendige Manifestationen des dionysischen Verlangens, wie andererseits auf reiche Zeugnisse apollinischer Betätigung in den ruhevollen Bauten, Bildwerken und Dichtungen der Frührenaissance, zum Teil auch der romanischen Zeit.

Seit die germanische Welt mit den Resten der Antike in kulturell belangvoller Weise in Berührung trat, das heißt, seit die Sinnbilder vor allem der griechischen Kultur mit den Gestaltungsansätzen des nordischen Ausdrucksverlangens in einen gewissen Einklang gebracht wurden, hat es wohl niemals an beachtenswerten Kunstleistungen gefehlt, die auf ein unbewußtes Weiterleben der beiden Gottheiten hinweisen. Sie sind ja, wie unsere Darlegung auf Schritt und Tritt zu verstehen gibt, Personifizierungen seelischer Funktionen, die in der Vorzeit einst durch Projektion des inneren Geschehens in die Götterwelt entstanden sind. Vermutlich hat es einer sehr langen Entwicklung bedurft, bis sich zwei Gottheiten von so ausgesprochenem Eigenwesen voneinander abhoben und als feste, gebräuchliche Vorstellungen formten. Mit diesem Ergebnis war jedoch ein wiederum nur für das instinktive Seelenleben eigentlich gestalthafter Kodex des Künstlertums geschaffen, hinter dem alle von der Ratio behaupteten Regeln und Gesetze in weitem Abstand zurückbleiben mußten. Wir vermuten, daß ihnen, sofern wir hierbei von der instinktiven Erschließung des Gehalts beim schaffenden Künstler absehen dürfen, auch heute nur der Psychologe gerecht zu werden vermag, und zwar in jener noch jungen Spielart, der auch die Sprache des Unbewußten verständlich ist³⁴.

Nietzsches intuitive Erkenntnis vom Wesen des Apollinischen und Dionysischen stammt aus dem künstlerischen Genius, aus der vorwiegend dionysischen Erregung, dem schöpferischen Rausch seiner überaus empfindlichen Seele. Verletzbar und wählerisch, wie er war, hat er das unmittelbar erlebte Geschehen des produktiven Zustands in den der Begriffswelt seiner Zeit entsprechenden Rahmen einer teils psychologischen, teils philosophischen Abstraktion übersetzt und dabei ein überaus treffendes, mehr dichterisch als wissenschaftlich wirkendes Bild entworfen. Wir müssen bedauern, daß in diesem großartigen Werk auf die deutsche Vergangenheit befremdend wenig Bezug genommen ist. Denn wenn schon auf die mittelalterliche Kunst kein Lichtstrahl fällt, so wären wenigstens häufige Seitenblicke auf

Goethe, Novalis, Hölderlin, Kleist zu erwarten gewesen. Außer der Erwähnung Beethovens nimmt sich die Schrift jedoch aus jener Periode nur des Schillerschen Genius wesentlicher an. Und dies ist nicht nur eine Unterlassung, die uns wegen des damit verbundenen Verzichts auf manchen willkommenen Hinweis schmerzt; sie dürfte auch den Weg zum breiteren Verständnis seiner grundlegenden allgemeinen Begriffsschöpfungen beträchtlich erschwert haben.

Die gedankliche Auseinandersetzung über die beiden Kunstgattungen, die zu Beginn des Jahrhunderts mit den Kontroversen zwischen Klassik und Romantik in Bewegung gekommen war, hätte keine glücklichere Krönung erhalten können als ein Abwägen an den Einsichten, die Nietzsche in seiner Durchdringung des griechischen Kulturwesens gewann. Plötzlich von dessen Glanz und der aufgehenden Sonne Wagners geblendet, verlor er jedoch anscheinend die Geduld zu Untersuchungen, die sich näher ins Einzelwerk und die historischen Richtungen der neuzeitlichen Kunst vertieft haben müßten. Es ist leicht abzuschätzen, in welchem Grade dies für die Entwicklung der neueren Kunstwissenschaft nachteilig werden mußte. Entstand doch auf diese Weise der Eindruck, als schwebten die von ihm ermittelten Begriffe in der Luft und hätten einer künstlerisch und kunsthistorisch interessierten Welt bezüglich neuerer Kunst nicht viel zu sagen. Wenn heute in gewissen literarhistorischen und stilkritischen Studien Ergebnisse zutage treten, die sich seinen in der „Geburt der Tragödie“ niedergelegten Begriffsprägungen nähern, so ist dies zwar eine willkommene Bestätigung, und wir wenden uns ihnen mit Interesse zu. Doch was hätte Ähnliches, aus dem Munde Nietzsches und ein halbes Jahrhundert früher geäußert, für den Gesichtswinkel unserer Literaturgeschichte und für das schöpferische Leben in der Gegenwart bedeutet!

Vom Stande solcher Forschungen unterrichtet, was die Romantik und Klassik betrifft, wohl am besten eine Arbeit von Strich über „Deutsche Klassik und Romantik“³⁵. Dieser hat in einer feinsinnigen Untersuchung der Sprache, des Formcharakters und des Gehalts der behandelten vielfältigen Beispiele Entdeckungen gemacht, die eine Parallele zu entsprechenden Forschungen am Gegenstand der bildenden Kunst darbieten. Er geht von dem zwar anfechtbaren, aber jedenfalls weitwinkligen Gesichtspunkt aus, daß das Kunstwerk dem Menschen zur Überwindung des Leides um die Vergänglichkeit diene. Diesem inneren Zweck stehen seiner Meinung nach grundsätzlich zwei Mittel zur Verfügung: das Erheben des Einzelgebildes zum Ewiggültigen und das Eintauchen des Einzeldinges oder -geschöpfes in die Unendlichkeit. Alle wesentlichen Kennzeichen des Klassischen wurzeln nun,

wie die subtile Durcharbeitung ihrer Darstellungsart zeigt, in dem ersteren Prinzip. Ebenso unterschiedslos werden die typisch romantischen auf das letztere zurückgeführt. So geht die klassische Art der Sprachbehandlung jederzeit auf die Herstellung von Anschaubarem, Bildhaft-Ruhendem aus, die romantische hingegen auf die Schaffung des jeweils entsprechendsten Ausdrucks, die genaueste Wortfindung für gefühlsbesetzte Wahrnehmungen und affektive Erlebnisse, in denen sich das Ich überdies mit fremden Gebilden und Wesen innerlich gleichgesetzt haben kann. Goethe und Schiller werden in allem als Verkörperungen der einen, Novalis, Hölderlin, Kleist, Schlegel, Tieck als Repräsentanten der andern Gestaltungsart kenntlich gemacht.

So großzügig und in vielem glücklich diese Aufspürung des innersten seelischen Anliegens aus der Wortbildung, dem Tonfall, dem Rhythmus, dem Gestaltungsraum und dem Wesen der Geschehnisse und Personen erscheinen mag, so notwendig ist doch ein gründlicher Verzicht auf allzu feste Prägungen des Charakterbildes der so erforschten künstlerischen Persönlichkeit. Wir kommen mit der Unterscheidung in klassische und romantische Dichtung schon allein in Anwendung auf die genannten Autoren nicht aus. Die dreiteilige Gegenüberstellung dionysischer, apollinischer und tragischer Werke wird den Tatsachen in viel überzeugenderer Weise gerecht, schon dadurch, daß Hölderlin hier neben Schiller und Goethe rückt, ferner aber auch, weil damit einer Abgrenzung so unterschiedlicher Gebilde wie der Stifter verwandten späteren Goetheschen Epik und der durchaus dionysischen Lyrik seiner Jugendzeit der Weg bereitet wird.

Kommt man von Nietzsches Griechenbuch, so bringt man vom Bilde der geschichtlichen Synthese des Dionysischen und Apollinischen die Auffassung mit, daß es Vorgänge wie ein Zueinander- und Auseinandertreten, Möglichkeiten der Überschattung oder der Steigerung des einen durch das andere Moment gibt. Diese erweist sich denn auch als berechtigt, insofern nämlich das seelische Leben auch in den Belangen des Echtesten und Wichtigsten einen so wechselvollen Verlauf nehmen kann, daß dionysische Perioden apollinischen und beiden unter Umständen ein Abschnitt mit vorwiegend tragischen Gehalten und Darstellungsformen folgen kann. Wir begegnen diesem inneren Reichtum selten. Doch ist Goethe ein äußerst lebendiges Beispiel dafür. Sein Werk weist sowohl dionysische als tragische und rein apollinische Schöpfungen auf. Es ist durchaus echte Sprache seiner Seele, wenn wir dem dithyrambischen Element bei ihm begegnen. Nicht minder wahr sind aber die apollinischen und die tragischen Entäußerungen seines ungemein reichen Naturells. Hölderlin, dessen

enge Verknüpfung mit dem tragischen Prinzip allein schon in den Sophoklesübertragungen sichtbar wird, gebietet über die lyrisch dithyrambische Gestaltungs- und Ausdrucksform wie andererseits über die tragische und ist ein dionysischer Künstler, der in dem großen Sinne des hellenischen Tragödiendichters, nur nicht in der gleichen Fruchtbarkeit wie Äschylos und Sophokles, in die Tragödie großen Stiles ausmündet. Kleist, Novalis, Schlegel, Tieck sind wie Shakespeare, ihr von ihnen gefeierter Vorläufer, dionysische Dichter ohne eigentlich tragischen Beiton und ohne Zugang zur tragischen Synthese.

Das sind Feststellungen, die sich zwanglos und ungewollt, rein aus der Kenntnis der miterregten assoziativen Elemente und aus einer aus wiederholten Einblicken in die Äußerungsart des Unbewußten gewonnenen Vorstellung von der Dynamik des Seelischen ergeben. Nietzsche hätte sie uns vermittelt, wenn er mehr Muße für die Ergründung der schöpferischen Impulse, die in dem großen Schauplatz der Genieentfaltung zu Goethes und der Romantiker Zeiten wirkten, aufgebracht hätte. Die Literatur- und Kunstgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts klebte zu sehr an der Vorstellung von der Bedeutung des geistigen Niveaus, des Weltanschaulichen, der Schaffenden. Man erklärte unendlich viel aus der geistigen Haltung, dem Stil und den aktuellen Problemstellungen der einzelnen Epochen und ahnte wenig von der tiefverwobenen Kraft des rein Seelischen, seinen immanenten Ansprüchen und Bedürfnissen, die sich weit vor alledem, was wir Heutigen als Kunst bezeichnen, in Mythos, Märchen, Traum, im Brauchtum, in den Tänzen und Kulturen, Ausdruck verschafft hatte. Gegenüber solchen intellektuell verfahrenen Richtungen der Literatur- und Kunstwissenschaft sind Untersuchungen wie die neueren stilkritischen Studien³⁶ oder die Landschaft und Herkommen in breitem Maße berücksichtigenden Darstellungen Nadlers³⁷ eine überaus begrüßenswerte Errungenschaft. Aus dem Blickfelde der Tiefenpsychologie scheint indessen allen andern gegenüber die Nietzschesche Methode einer universellen Anknüpfung an den Mythos und das Brauchtum selbst den Vorrang zu verdienen. Ihre besondere Fruchtbarkeit dankt sie allerdings jener wohl entscheidenden Grundtatsache, daß Nietzsche das eigene dionysische Schöpferium mit einer humanistischen Bildung in sich einte, die ihm gestattete, die produktive Zeugungskraft seines Innern an einem sehr erwogen gewählten Gegenstand einzusetzen. Er beschritt damit einen Weg, den der deutsche Geist in der Blüte der Renaissance betreten hatte, und kam in die glückliche Stunde, in der sich die vielleicht für alle Abschnitte unserer Geschichte fruchtbarste Ernte ergeben konnte.

Wir sind heute in einer Hinsicht über diesen Status nascendi hinausgewachsen. Die tiefenpsychologische Erforschung des kranken und gesunden Lebens hat die Bedeutung jener der Ratio am unbegreiflichsten erscheinenden Gebiete erkennen gelehrt, die in der Randzone des Unbewußten liegen. Damit ist dem biologischen Verständnis, das Nietzsche wie kaum ein Zweiter anbahnte³⁸, ein weites Tor eröffnet worden, und der alte Anspruch der Ratio, daß nur gelten könne, was aus ihr selber stammt, in die Schranken gewiesen. Für die Erkenntnis des Kunstwesens bedeutet dies beinahe soviel wie alles. Denn erst nachdem er sich seiner Grenzen auch in diesem Bereich bewußt geworden ist, vermag der Verstand aus dem produktiven Seelenleben etwas Verbindliches zu entnehmen.

Träume und Mythen, Märchen und Bräuche, Tänze, Spiele, Dichtungen und Bildwerke verraten mehr von uns, als wir als Träumende und Kunstschaffende selber kennen und wissen. Es bedarf zur Auflichtung des Dunkels einer Annäherung an das im Randbezirk des Unbewußten vorstatten gehende schöpferische Verdichten der zurückgewiesenen Regungen und Triebe im Sinnbild. Denn dieses ist allem Gedanklichen gegenüber die unmittelbarere Äußerung des Lebensstromes. Doch es ist wiederum nicht dieser Akt der Symbolbildung und Ausdrucksfindung allein, der vom Leben des menschlichen Geschöpfs Zeugnis ablegt. Auch der große Gegenspieler in uns, der Wille zur Aufrechterhaltung unserer Ichstruktur, will in seinen Manifestationen erkannt und gewürdigt sein, wenn wir vom Menschen und seinen produktiven Leistungen sprechen. Dem dionysischen Reich des Archilochos und Arions, Shakespeares, des frühen Goethe und der Romantiker steht die homerische Welt, die Plastik des klassischen Hellenentums, die Epik des späteren Goethe, die Sphäre des „Nachsommers“, als apollinischer Herrschaftsbezirk gegenüber. Beider innere Durchdringung wird in der Gestaltenwelt der tragischen Dichter, der des Äschylos und Sophokles, wie der Corneilles und Schillers, Goethes und Hölderlins erlebbar. Es ist ein über die weiten Räume unserer Geschichte immer sich wiederholender Vorgang der Vergegenwärtigung eines Widerspiels orgastischer und narzißtischer Grundstrebungen in den sinnlichen Mitteln unserer Ausdrucksfunktionen, anschaulichen und motorischen, sogenannter „reiner Kunst“ wie Dichtung, Tanz, Musik und Bildkunst, und „angewandter“ wie Bauten und überraionalen Lebensformen.

Daß auch die Trennungslinien der alten, an den Ausdrucksmitteln haftenden formalen Kunstgattungen nicht mit den Grenzen der natürlichen psychologischen Gruppierung zusammenfallen, lehrt ein Streifblick, der uns sowohl Beispiele für apollinische Lyrik als auch solche

dionysischer und tragischer Epik und dionysischer und tragischer Bildkunst namhaft zu machen weiß.

George und Platen etwa sind in allem Wesentlichen apollinische Dichter, obwohl sie ganz im Gewande der Lyrik auftreten. Dionysischer Erzählungskunst sind wir andererseits bereits anlässlich unserer Erörterung über die romantische Novelle begegnet. Rilkes „Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge“ und sein Büchlein von Liebe und Tod des „Cornetts“ sind als jüngere typische Beispiele zu nennen. Das Nibelungenlied wiederum können wir nur als ein in seiner ganzen Substanz tragisches Epos ansprechen.

Solche Beispiele lassen sich häufen. So sind in der bildenden Kunst Maler wie Fra Angelico, Stephan Lochner, Botticelli, Raffael, die englischen Präraffaeliten, Feuerbach, Hodler Zeugen des apollinischen Kunstwesens. Andere wie Grünewald, Altdorfer, Brueghel, Rubens, Ruisdal, Tintoretto, Greco, Munch, van Gogh oder Kubin — um nur einige Namen zu nennen — werden nur als dionysische Künstler richtig verstanden und gewürdigt. Bei Lionardo und Hans von Marées weitet sich das apollinische Element durch tiefeingewurzelte dionysische Bestandteile zum Tragischen aus. Dürers und Holbeins Menschendarstellung wiederum ist durch starke apollinische Einschläge aus dionysischen Wurzeln in die bewegte Ruhe und Reife der tragischen Zone hinübergewandelt. In derselben Sphäre liegt, aus dionysischen und apollinischen Antrieben erwachsen, die Malerei und Plastik Michelangelos.

In der dionysischen Lyrik eigentlicher Bedeutung herrscht eine schier unübersehbare Variantenfülle, die von der liedhaften bis zur dithyrambischen Form, von der Wucht der Affekte bei Archilochos bis zu dem feinen Auskosten neuer Erlebnisnüancen in der Rilkeschen Verskunst reicht. Bakchylides und Archilochos, Klopstock, Novalis und Kleist, Nietzsche und Whitman, Schlaf und Holz, Rilke, Trakl und Eichendorff sind dionysische Lyriker wie der unbekannte Schöpfer des frühen kultischen Hymnus und des Volkslieds. In der Lyrik Pindars, Goethes, Hölderlins und Pannwitz' sehen wir wieder den Anstieg aus dionysischen Tiefengründen in die Zone des Tragischen, in deren Mitte der größte Teil der Schillerschen Lyrik liegt.

Die große Form dionysischer Musik hat für unsere Kultur Beethoven geschaffen, der ganz zur Stimme des vielverästelten Alls wurde, dabei aber im Konzert und der Symphonie eine Dramatik entwickelte, die manchmal als ein Einmünden in tragischen Bestand empfunden werden kann. Der jahrhundertalte Versuch der europäischen Musik, mit der Oper zum beherrschenden Bühnenwerk auszureifen, zeigt in der Folge der Formen zwischen Monteverde, Rameau, Gluck, Hän-

del, Mozart, Verdi und Wagner ein stürmisches Nebeneinander dionysischer und apollinischer Grundmotive, wie sie in gleicher Reichhaltigkeit der Überschneidungen keine andere Gattung darbietet³⁹. Die Oper wurde gleichsam zum Sammelplatz aller künstlerischen Regungen, Gestaltungswünsche und Berausungen. Sie wollte im Gange ihrer bisherigen Entwicklung immer wieder die Rolle des klassischen Bühnenspiels mit seiner breiten Wirkung in die Gesamtkultur übernehmen und durch Einbeziehung von Tanz, Dramatik und Mythos das Universalkunstwerk der Moderne werden.

Fragen wir uns, was der Bereithaltung so vielfältiger Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten in unserer Kultur als Voraussetzung zugrunde liegt, so gibt es darauf nur eine ersprißliche Antwort. Mit der Entwicklung eines eigenen, in sich selbständigen Allgemeinbereichs des Künstlerischen nämlich sehen wir die künstlerische Leistung aus der ursprünglichen Naturgebundenheit, in der ganz instinktiv das adäquateste Darstellungsmittel für den nach außen drängenden Gehalt gesucht und verwendet wurde, allmählich mehr und mehr entrückt. Dadurch wurde eine gewisse Befreiung vom Zwang der im Ausdrucksmittel selber gelegenen Formkräfte bewirkt und eine Polyphonie angebahnt, die bald neue Arten der Empfänglichkeit, der Aufnahmefähigkeit entstehen ließ. Alle jene vielfachen Gestaltungsformen für Dionysisches und Apollinisches, die wir bei einem Blick auf die Künste wahrnehmen, sind letzten Endes Ergebnis unserer durch Tradition und Übung gesteigerten Empfänglichkeit. Die Oper mit ihrer erstaunlichen Kapazität für die ganze Skala der Bühnennmittel und Bühnenwirkungen ist darin das Extrem, die modernste aber immer noch problematischste Kunstgeburt des Abendlandes.

Nietzsche glaubte im euripideischen Drama eine auflösende Tendenz, die sokratische, zu erkennen, welche seiner Meinung nach aus kunstfeindlicher Herkunft dazu angetan war, den großen Bau der synthetischen Schöpfung wieder einzureißen. Er hat mit dieser Sicht indessen nur teilweise Rechtiges getroffen. Denn Euripides muß uns bei unvoreingenommener Abwägung als ein Nachfahre der klassischen hellenischen Tragödiendichtung erscheinen, der nicht im Dienste kunstgegnertischer Strebungen stand, sondern schlechthin eine neue Aufspaltung in die beiden Urbestandteile des Dionysischen und Apollinischen ankündigte. Der Dichter der „Bacchen“ gestaltete nach der Epoche der tragischen Erhabenheit und Schönheit in neuer Fassung das dionysische Element wieder freier aus. Wenn Sophokles von ihm sagte, daß er die Menschen wiedergäbe, wie sie sind, statt gleich ihm, wie sie sein sollten, so bezeichnet dies den Abstand der

euripideischen Bühnenfigur vom Heldenhaften und eigentlich Tragischen, dem sophokleischen und äschyleischen Gehalt an Vollendung. Es ist derselbe Gegensatz, der Racine von Corneille, Kleist von Schiller und Hölderlin trennt. Wir verstehen den Untergang der tragischen Dichtung besser so wie ihr Werden, nämlich aus dem Rahmen der Gegenwirkungen zwischen dem Dionysischen und Apollinischen als solchen. Es ist für diese Auffassung recht belehrend, daß der klassischen Tragödie in Deutschland in den Barockdramen Lohensteins, Hunolds und Hallmanns dionysische Bühnendichtungen voraufgegangen sind, und daß ihr in Kleist, Grabbe, Büchner wieder dionysische Dramatik folgte. In Frankreich beherrschte vor der hohen Tragödie Corneilles das Ballett- und Opernwesen mit seinen lebhaften dionysischen Motiven die Bühne; während Racine und Molière sie in ihrer Glanzperiode überschnitten und ihre Regentschaft erst teilten, dann beerbten.

Wir sähen ohne Grund an einem durchaus empfindbaren Geschehen vorbei, wenn wir die nachtragischen Perioden als etwas anderes verständen als die Wiederkehr der in der Tragödie vorübergehend geeinten Gattungen in einer ihrem erstmaligen Gepräge gegenüber dialektisch ausdifferenzierteren und deshalb andersgearteten Stil. In Griechenland gewahren wir neben dieser zweiten dionysischen Bühne, die außer von Euripides vor allem von Aristophanes mit Gestalten und Szenen besetzt wurde, auch eine zweite apollinische Machtentfaltung in der großen Ordnungs- und Maßwelt Platos. In Deutschland war es vielleicht der Gewalt der musikalischen Genieentfaltung zuzuschreiben, daß wir nichts unmittelbar mit Plato Vergleichbares in der nachklassischen Ära antreffen. Vielleicht behauptete auch die apollinische Seite Goethes lange genug den Herrschaftsplatz. Stifter ist der Nachkomme dieser Seite des Goetheschen Genius geworden; während die Romantik in ihrer Liebe zu Shakespeare und in allem Wesentlichen, was sie schuf, eine sehr reine Entfaltung des Dionysischen war.

Welcher Sinn diesen Wandlungen im künstlerischen Schaffen zufällt, wissen wir nicht sicher genug auszudeuten, um darüber Behauptungen aufstellen zu können. Die Gesetze der kunstgeschichtlichen Entwicklung verlaufen vielleicht nach gewissen Regeln, deren instinktive Beachtung durch die Schaffenden dazu führt, daß der Künstler die wichtigsten Funktionen unseres Seelischen, an die er sich wendet, durch das wieder und wieder Neue seiner Formen, Gehalte und Auftritte, durch das Moment der Abwechslung also, wach und in Bewegung hält. Aber dabei muß wohl eine gewisse Gleichgewichtslage zwischen den apollinischen und dionysischen Elementen entweder

durch eine rasche Aufeinanderfolge oder durch eine Verteilung im Nebeneinander aufrechterhalten werden. Es ließe sich sonst schwer erklären, warum auf apollinisch beseelte Stilperioden mit großer Regelmäßigkeit dionysische zu folgen pflegen, und warum, um ein anderes Beispiel heranzuziehen, in einer Zeit der ausschweifendsten Entfesselung und Ausdrucksversessenheit wie der jüngstvergangenen ein fast an Dante gemahnendes Phänomen apollinischer Dichtkunst wie Stefan George in Erscheinung treten mußte.

Das apollinische und das dionysische Erlebnis treffen, das sei unser letztes, zum Früheren eigentlich nichts Neues hinzufügendes, abschließendes Wort, wie der Initiationsritus vor allem das Seelische des Mannes. Der dionysische Künstler vergegenwärtigt das in einem Teil der männlichen Psyche begehrte Ziel der Regression, der Rückkehr in die frühe mütterliche Geborgenheit und den vollen Genuß der Naturseligkeit. Sein Werk kann ein Sichverlieren nach dorthin bewirken, ist aber eigentlich zum gegenteiligen Behufe da, nämlich zur neuerlichen Abgrenzung und Distanzierung von dem vermittelten Gehalt. Die apollinische Kunst stellt das Ewiggültige, die Tugend mit ihren Attributen des Maßhaltens, der Verantwortlichkeit, das ethische Gebaren schlechthin, die harmonische Vollendung, das heldische Vorbild dar. Sie stärkt die Herrschaftsansprüche des bereits entwickelten, zu einer gewissen Macht gelangten Persönlichkeitsgefüges und dient seiner Aufrechterhaltung und Steigerung. Die Tragödie vereinigt beide Wirkungen in sich und ist nach dem Zerfall der Jugendweihen das bisher stärkste Mittel der Kultur, die entfaltete, ordnungsgebietende Männlichkeit vor dem Untergang zu bewahren.

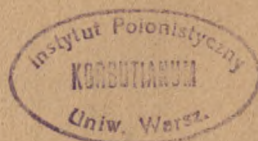
Warum wir dieser drei verschiedenen Phänomene bedürfen, ist nicht so schwer zu beantworten, wie es zunächst erwartet werden mag. In jedem liegt wohl eine besondere Anfeuerung männlicher Daseinskomponenten geborgen. Die dionysische Grenzaufhebung gegenüber der unbewußten Sphäre lockert die Triebverdrängung und entzündet das schöpferische, das den unbewußten Regungen Namen verleihende Wort. Sie dient der Entfaltung der zeugerischen Kraft des Mannes, der vom Kinde zum werbenden Satyr wird, allerdings mit der Gefahr, das weibliche Geschlecht bis zum Wahn und zur mordenden Raserei zu entfesseln. Hier ist der Schlüssel zum Verständnis der schrankensetzenden Macht des Apollinischen. Durch die Entfaltung ihres Mitwaltens erhält die zeugungsgierige Berauschtigkeit das klärende, ordnende, gliedernde Gegengewicht. Die Stärkung des apollinischen Bestandes im Manne führt zu seiner Herrschaftsstellung, der Betätigung der gemeinschaftsformenden Funktionen, der maßgeblichen Entscheidung über Rang und Pflicht und der Einbringung

auch der Frau und des Kindes in den Stand, der ihnen im Gesamtbau gebührt. Das tragische Kunstwerk, das beides in einem vollzieht, gibt der männlichen Seele ein Spiegelbild ihrer Weite und des ihr inwohnenden Widerspruchs. Sie bewirkt dadurch die Selbsterkenntnis, den Schritt in die höchste Reife, in der die beiden Pole als Teilbereiche des Seelenganzen empfunden werden. Es gibt sehr kindliche, schwärmerisch-triebhaftige Männer und ein herrisch haltungsstolzes Knabentum. In dem einen ist Dionysos, im andern Apoll gleichsam zu lebhaft verkörpert. Der vom Tragischen beseelte Mann hält die Mitte, in ihm sind beide Regenten in fruchtbarem Einklang.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. die Valentin-Schallplatten „Diebstahl“ und „Zufall“. Als Buchveröffentlichungen Karl Valentins seien genannt: „Originalvorträge“, Verlag Max Hieber, München und „Brillantfeuerwerk“, Verlag H. Hugendubel, München.
- ² Joachim Ringelnatz, „Geheimes Kinder-Spiel-Buch“, Potsdam 1924.
- ³ Vgl. F. A. Colman und W. Trier, „Artisten“, Dresden 1928.
- ⁴ Arthur Schopenhauer, „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“.
- ⁵ Arthur Schopenhauer, „Die Welt als Wille und Vorstellung“.
- ⁶ „Valentin-Zeitung“, München 1935, Jahrg. 1, Nr. 1.
- ⁷ Christian Morgenstern, „Galgenlieder“.
- ⁸ Christian Morgenstern, „Der Gingganz“, Berlin 1919.
- ⁹ Vgl. Hermann Eris Busse, „Alemannische Volksfasnacht“, Verlag C. F. Müller, Karlsruhe i. B.
- ¹⁰ Vgl. Bruno Jöckel, „Der Weg zum Märchen“, Berlin-Steglitz 1939.
- ¹¹ Vgl. Alexander Mette, „Der Weg zum Traum“, Berlin-Steglitz 1939.
- ¹² Vgl. Heinrich Schurtz, „Altersklassen und Männerbünde“, Berlin 1902.
- ¹³ Vgl. Lily Weiser, „Altgermanische Jünglingsweihen und Männerbünde“, 1927.
- ¹⁴ Vgl. Otto Höfler, „Kultische Geheimbünde der Germanen“, Frankfurt 1934.
- ¹⁵ Vgl. Friedrich Huch, „Träume“, Berlin 1917; Hilde Doepp, „Träume und Masken“, Dessau 1926; Paula Ludwig, „Traumlandschaft“, Leipzig 1935.
- ¹⁶ Heinrich von Kleist, „Über das Marionettentheater“.
- ¹⁷ Heinrich von Kleist, „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“.
- ¹⁸ Friedrich Nietzsche, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“.
- ¹⁹ Vgl. W. F. Otto, „Dionysos. Mythos und Kultus“, Frankfurt 1933.
- ²⁰ Sehr beachtenswert erscheint die Wiedererweckung der Maske im modernen Bühnentanz. Vgl. auch Hilde Doepp, „Träume und Masken“, Dessau 1926.
- ²¹ R. M. Dawkins, „The modern carnival in Thrace“, The Journal of Hellenic Studies XXVI, 1906.
- ²² Alfred Winterstein, „Der Ursprung der Tragödie“, Wien 1925.
- ²³ Beziehungen zwischen der Tragödie und dem Satyrspiel sind bereits von Aristoteles behauptet worden.
- ²⁴ Schillers Brief an Goethe vom 18. März 1796. — In seinem Aufsatz über „naive und sentimentale Dichtung“ nennt Schiller in diesem Sinne

- Klopstock einen vorzugsweise „musikalischen Dichter“. Er führt dazu eigens aus, daß der letztere Ausdruck sich nicht allein auf dasjenige beziehe, „was in der Poesie, wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzu- bringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beschränken“. Es wird an dieser Stelle ganz im Sinne Nietzsches der „plastische“ Bestand der Poesie vom „musikalischen“ unterschieden.
- ²⁵ Friedrich Hölderlin, „Hyperion“.
- ²⁶ Schiller, „Über die tragische Kunst“.
- ²⁷ Zur Würdigung des Wesens Hölderlinscher Dichtung sei auf Norbert von Hellingrath, „Pindarübertragungen von Hölderlin“, Jena 1911 und Norbert von Hellingrath, „Hölderlin“, München 1922, verwiesen.
- ²⁸ Vgl. Hans Joachim Mette, „MHΔEN ATAN“, München 1933.
- ²⁹ Jean Paul, „Der Titan“.
- ³⁰ Äschylos, „Agamemnon“, übersetzt und eingeleitet von Wilhelm von Humboldt.
- ³¹ Nach manchen Eindrücken scheint mir dagegen in gewissen ekstatischen Phänomenen der orientalischen Kulturen eine spezielle Tendenz verborgen, im lethargischen Endzustand stehenzubleiben.
- ³² Vgl. Bruno Jöckel, „Das Leben als Zusammenklang von Gegensätzen“, Nordische Zeitung 1939, Folge 9.
- ³³ Vgl. Josef Ettliger, „Christian Hofman von Hofmanswaldau“, Halle 1891.
- ³⁴ In Deutschland arbeitet das „Deutsche Institut für Psychologische Forschung und Psychotherapie“ unter der Leitung Professor M. H. Görings an der Ausgestaltung der modernen Tiefenpsychologie.
- ³⁵ Fritz Strich, „Deutsche Klassik und Romantik“, München 1922; vgl. auch Georg Mehlis, „Die deutsche Romantik“, München 1922.
- ³⁶ Neben der genannten Studie von Strich ist die ebenfalls bereits zitierte Schrift Norbert von Hellingraths über Hölderlins Pindarübertragungen und die Arbeit von H. Nohl, „Typische Kunststile in Dichtung und Musik“, Jena 1920, besonders zu erwähnen.
- ³⁷ Josef Nadler, „Literaturgeschichte des deutschen Volkes“, Propyläen-Verlag Berlin.
- ³⁸ Vgl. Alexander Mette, „Zwei psychologische Begriffe Nietzsches“, Deutsches Ärzteblatt, Jahrg. 64, 1934, Heft 35.
- ³⁹ Theodor Däubler, „Lucidarium in Arte Musicae“, Hellerau 1917.



Bücher des Dion-Verlages

Bruno Jöckel: „Der Weg zum Märchen“; 163 S., br. RM. 2,90, gbd. RM. 3,80.

Die von einem ausgesprochen ästhetischen Sinn gelenkte Blickwendung auf das Kosmische hin verliert nie die Größe und Schönheit dieser erstaunlichen Dichtungen aus dem Auge und entfremdet uns nicht nur nicht dem seelischen Gehalt der Märchen, sondern führt sie uns näher, macht uns ihren nie versiegenden Reiz nur begreiflicher.

Der Nervenarzt.

Alexander Mette: „Der Weg zum Traum“; 52 S., br. RM. 1,20, gbd. RM. 1,80.

An Hand einer Anzahl zumal der dichterischen Literatur entnommenen Träume versucht Mette die darin enthaltene allgemein menschliche Thematik herauszuarbeiten und aus den affektiven Quellen zu verstehen. Diese Thematik: Zeugung, Geburt und Tod, Sehnsucht nach der Rückkehr in den vorgeburtlichen Zustand, Bewältigung der Geschlechtlichkeit (vor allem in den Reifekrisen) kehrt in mannigfachen Abwandlungen im Märchen wieder; es gelingt dem Verfasser überzeugend, die Übereinstimmungen zwischen ihnen und den Träumen zu zeigen.

Neue Züricher Zeitung.

In der Praxis kann eine Klärung des Traumes nur aus der Gesamtpersönlichkeit heraus erfolgen. Immerhin wird jeder, der tiefenpsychologisches Verständnis hat, das Mettesche Buch, das künstlerisch und anschaulich geschrieben ist, mit Genuß lesen.

Prof. M. H. Göring im Zentralblatt f. d. ges. Neurol. und Psychiatrie.

Schön und anschaulich geschriebene Einführung in die moderne Traum-Tiefenpsychologie, besonders vom entwicklungspsychologischen Standpunkte.

Prof. J. H. Schultz in der Deutschen Medizinischen Wochenschrift.

Alexander Mette: „Über Beziehungen zwischen Spracheigentümlichkeiten Schizophrener und dichterischer Produktion“; 97 S., br. RM. 2,40.

Es verdient hervorgehoben zu werden, daß M., wenn er von Hölderlin (den er ausführlich behandelt), Kleist u. a. spricht, wirklich die Dichter und ihr Schöpferium kenntlich zu machen weiß. Und ferner, daß er sich nicht auf logische Scheinlösungen einläßt, sondern mit den Erklärungen dort haltmacht, wo die Probleme weniger mehr in den Phänomenen als in unseren Ordnungsbedürfnissen stecken.

Prinzhorn in der Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft.

... eine vor Jahren erschienene ausgezeichnete wissenschaftliche Studie über die eigenartige Sprache Schizophrener, das Beste, was über dieses Thema bisher geschrieben wurde.

Prof. W. Gruhle in der Klinischen Wochenschrift.

Hilde Doepp: „Träume und Masken“, Traumaufzeichnungen und 12 Bildtafeln nach Fotos; br. RM. 0,80.

Ilse Leskien: „Erdgesang“, Gedichte; br. RM. 0,80.

Helmut Doepp: „Drei Erzählungen“; br. RM. 1,20, gbd. RM. 1,50.

Kurt Liebmann: „Glanz der Aue“, Gedichte; br. RM. 1,50.

Kurt Liebmann: „Der unendliche Ja-Gesang“, Dichtung; br. RM. 1,—.

Kurt Liebmann: „Friedrich Boettger“, ein Lebensbild; br. RM. 0,80.

Friedrich Boettger: „Die Comédie-Ballet von Molière-Lully“ (mit Notenbeispielen); br. RM. 5,—.

Rudolf Pannwitz: „Hymnen aus Widars Wiederkehr“; br. RM. 1,—.

Johannes Schlaf: „Zur Aprioritätenlehre Kants“; br. RM. 0,80.

Johannes Schlaf: „Vom höchsten Wesen“; br. RM. 1,20.

Johannes Schlaf: „Ein wichtigstes astronomisches Problem und seine Lösung“; br. RM. 0,90.

Man verlange ein Bücherverzeichnis des Verlages.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
80-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 73
Tel. 26-68-63

K
58