

Peter Suhrkamp

Über das
Verhalten in
der Gefahr

Essays

Suhrkamp

SV

Peter Suhrkamp

Über das Verhalten in der Gefahr

Essays

Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen
von Raimund Fellingner und Jonathan Landgrebe

Suhrkamp Verlag

Erste Auflage 2020
© Suhrkamp Verlag Berlin 2020
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Satz: Satz-Offizin Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn
Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm
Printed in Germany
ISBN 978-3-518-42939-6

Über das Verhalten in der Gefahr

»Die Verkündigung« von Paul Claudel Gedanken nach einer Aufführung in den Münchener Kammerspielen

Wir lernen wieder die Geste religiöser Inbrunst, nicht aus Religiosität – sondern aus Mangel, nicht aus Sicherheit – sondern aus Angst. Aus Angst! Denn unser Sein ist am Ende der Erde und an ihrer Oberfläche hart vergittert, hört am Rande unserer Sinne auf; unser Leben, unaufhaltsam weiter rasend nach den Gesetzen der Materie, nach den Gesetzen der Technik, im Konkurrenzkampf, im Hunger nach Brot und Sensation, eine ungeheuerliche Konstruktion, verbaut uns den Himmel: Kälte und Finsternis fallen auf die Erde. Der Bau schwankte, krachte! liegt er nicht am Boden? zerstörte die Maschine sich nicht vielleicht doch selber? ist es nicht doch möglich, daß die Welt, in der unser Leben stand, unterging und daß, was wir sehen, nur noch eine Täuschung unserer überreizten Sinne ist? – Oh, Erregung her! Rührung her! Gebräuche her! Zeremonien her! Lichter! Lichter! –

Es ist so, daß wir Gott anrufen, aber wir sind nicht von Gott angerufen. Wir haben darum auch kein ursprüngliches Wissen von ihm. Wir suchen Äußerungen aus Zeiten ursprünglicher Religiosität auf, ihre Figuren, Bilder, Kostüme, Legenden, Kathedralen; wir halten sie als Antiquitäten zwischen nervösen Händen und sind stille beschauliche Sammler davor; sie zerbröckeln zwischen unsern tastend reibenden Fingern. Das Ohr hascht nach einem Klang, der entflieht, zwischen den Wolken hin, das Auge lauscht auf Farben, die im Lichte grau zerfallen, das Herz brennt nach Wundern, die uns meiden und uns nur ihren Namen lassen. Und aus Andacht zum Altertum, aus Lauschen, aus Erinnerungen an Erinnerungen, aus Stimmungen kommen unsere Anrufungen.

Rilke baut die Zelle des Mönches um sich auf und nimmt den

Mantel eines Pilgers durch östlich weite Ebenen und Städte – streng gefaltet und tönend – aus dem Atelier eines Bildhauers, Francis Jammes geht in die Werkstatt des heiligen Franziskus, und Claudel stellt sich unter gotische Bögen am Fuße der Kathedrale.

In Paul Claudels »Verkündigung« sind alle Requisiten religiösen Kultes und kirchlicher Zeremonie zusammengerafft und zum Bild gestellt: gotische Formen, Farben und Symbole, Pilgerschaft und Wunder, Glocken, Chöre aus der Höhe und Christlegende, Aufsatz und Dombau. Doch was Feier und Dienst war, wurde Bild und Schaustück: aus gesteigerter, lauschend bangender, emporbegehrender Inbrunst wurde Rahmen, Form, Kulisse; Stadien zum Ausdruck verklärter Bewegung stehen nebeneinandergestellt als vollendete Bilder; das Wunder – ja: blieb Wunder; es ruft unsere Skepsis auf! Wir sind Skeptiker von Natur, wir leiden an unserer Skepsis, denn wir sind keine eitlen Narren, die sich damit wichtig machen, daß sie an den Dingen zweifeln, wir möchten glauben –, doch nur vor dem unmittelbaren Leben, das noch nicht durch Reflexion ging, vor dem primitiven – darum nicht minderen – Leben wird Skepsis behutsam und hat seine Lust darin, dem Glauben Halt und reicher Ausdruck zu sein. Die »Verkündigung« hat nicht Eigenleben genug, den Zuschauer sich einzubeziehen als Handelnden, wie die Messe, oder einen religiösen Keim in seiner Seele zu wecken, wie das religiöse Kunstwerk, sie vermag nicht mehr, als mit ihren Gegenständen und Ereignissen bekannte und gewohnte Stimmungen in ihm aufzurufen. Alle eigenen Gedanken, wie die Andeutung der Zusammenhänge der Religiosität des Menschen mit dem Schöpfungstum des Künstlers, zwischen irdischer und himmlischer Liebe, zwischen Erde und Himmel, eigen in der Art wie sie gedacht sind, bleiben Gedankenmotive, die herausragen, für sich auf- und untertauchen, nicht eingegangen sind in das Gewebe aus Bild und Musik, nicht als eigene Melodie das Ganze überschwingen.

Um das Letzte über dieses Mysterium zu entscheiden, müßte

man eine Aufführung wagen, die auf die Musik der Sprache gestimmt wäre. Das Theater müßte seine jetzige Art der Gestaltung aus gegenständlichen, aus Inhaltsmotiven, lassen, auf Wirkungen, die aus Szenen und Gedanken- oder Gefühlsproblemen und Problemen der Wirklichkeit des Lebens kommen, verzichten, müßte die Stimmung vom Gegenständlichen und vom mimischen Ausdruck lösen und sich zu rhythmischen und musikalischen Wirkungen steigern. Es gibt dafür zwei Möglichkeiten. Die eine, schwierigste und auf dem gegenwärtigen Theater wohl nicht zu erfüllende ist die, daß die Szene voll ausgedeutet mit allem Gerät gegeben ist, aber so leicht, so ausgeglichen rhythmisch und in Harmonie, daß sie dem Zuschauer nicht an sich Gegenstand wird, absolut keinen Anteil für sich fordert, daß sie eine Stimmung schafft, die dem Zuschauer nicht als Stimmung bewußt wird, eine Stimmung, auf der er ruht, die ihn im Rhythmus auf- und abspielt. Es darf dabei keine Pausen zwischen den Szenen geben, sondern die Bilder müssen einander ablösen, das nächste muß hinter dem gegebenen auftauchen, wie eine Verzauberung; die Verwandlungen müssen auf offener Bühne geschehen. Und über allem die Musik des gesprochenen Wortes. Sie muß ihrerseits in jedem Moment so stark, selbständig, bewegt und durchgehend sein, das der Zuschauer keinen Augenblick in die Stimmung der Szene sinken kann. – Die andere, einfachere, vielleicht auch idealere Möglichkeit ist die, daß die Szene nur in Farben und ganz einfachen gotischen Formen, ohne auch nur die Andeutung von einem Milieu, skizziert ist, und mehrere Bilder in dem Rahmen eines Szenenbildes spielen. Zur Farbengebung der Szene in beiden Fällen muß wohl angemerkt werden, daß die Szene nicht durch Farben neutralisiert wird, eine solche Szene greift den Zuschauer an; dieselbe Wirkung tritt ein, wenn Farben durch andere aufgehoben werden; leuchtende Farben sollen miteinander korrespondieren. Außerdem dies: die Anlehnung der Szenenbilder, jeweils oder durchgehend, an einen bestimmten Künstler der Gotik ist ein Irrtum, weil sie an sich fesselt und Gedanken gibt, weil sie die fertige Szene zu einem Problem macht.

Die Musik der Sprache werde zum Ereignis der Aufführung. Das bedeutet für den Schauspieler, daß er sich beschränke auf die musikalische und rhythmische Ausprägung des Wortes und Satzes und auf jede lautliche Ausdeutung des Wort- und Satzinhaltes verzichte. Die mimische und darstellerische Intuition sei angeregt von dem Klang und der melodischen oder thematischen Bewegung der Sprache. Ausgeschaltet sei die Erinnerung an den Menschen der Realität, der nicht künstlerisch, sondern praktisch, nicht psychisch, sondern geistig, nicht menschlich, sondern charakterisch, nicht selbstverständlich, sondern besonders, nicht hymnisch sondern notorisch lebte. Selbst Jakobäus und Mara sind nicht Jakobäus und Mara wie sie im Leben sind, sondern ins Mysterium eingegangene Leidende und Kämpfende. Und Leiden und Kampf drücken sich weder religiös noch künstlerisch in Schreien und Weinen aus.

Vielleicht machen wir in einer solchen Aufführung plötzlich und unverlöschbar die Begegnung mit dem Erlebnis Claudels, vielleicht begegnen wir uns selber als Begnadeten, Erlösten.

Kammerspiele

Im Winter 1919/20 war die Situation für sämtliche Theater nicht ganz einfach: während des vorhergehenden Winters und Sommers waren sie ganz der Bewegung des Volkes hingegeben gewesen, nach dem Fall der Zensur hatte sich eine Flut von Werken, würdigen und unwürdigen, über die Bretter gewälzt und gestelzt, dann – die Volksbewegung, in sich zersplittert, hatte die Wucht verloren, sie trug nicht mehr, es blieb nur noch Gerümpel des Zusammenbruchs – waren sie ratlos; wenige begriffen sofort, daß nicht die Negation, sondern die Wahrung innerster Gesetze, welche ein Leben gestalten, ihre Aufgabe war. Die Lage der Kammerspiele jedoch war über diesen allgemeinen Umstand hinaus schwierig.

Die Kammerspiele sind ausgezeichnet durch die Intimität des Raumes, welche ein feiner nüanciertes Spiel ermöglicht und Darsteller und Zuschauer einander näherrückt. Sie waren einmal eine von den Dichtern, den Schauspielern und von dem Publikum geforderte Notwendigkeit. Die neueren Dichter hatten Scham vor der lauten Äußerung, wie sie die Ausmaße des üblichen Theaters forderten. Das Leben ihrer Gestalten lebte ins Innere zurückgezogen. Die Geschehnisse waren leise geworden. Den Schauspielern genügte nicht mehr die Verwandlung, welche im Wechsel der Masken und der Kostüme gegeben war, sie strebten die Seelenverwandlung darzustellen mit dem Spiel ihres Leibes und der Modulation der Stimme. Seelenverwandlung jedoch kann sich nur intim geben. Der Zuschauer war gedrängt, sich aus der müden Gesättigtheit des eigenen Lebens in die romantisch bewegte Welt des Künstlers hinüberzuschmiegen. Für die Verständigung wurden von den Bühnen besondere Programmhefte ausgegeben. Die Zeit mit ihrem schnelleren Tempo verlangte größere Gedrängtheit.

Diese Kombination der Momente enthielt schon in sich Konflikte. Der Bürger fürchtet im Grunde die Wandelbarkeit des Wesens, wie sie der neuere Schauspieler gibt. Er liebte den Mimen, der schnell Maske auf Maske überstülpte, weil er ihm gegenüber das ruhige Bewußtsein haben konnte, daß das Wesen darunter ungewandelt blieb. Die Verwandlung ist von ihm nur im Wunder – weil sie dort objektiv bleibt – geliebt. Dem kommt das Kino entgegen. Im Kammerspiel zeigte sich ihm die reale Unsicherheit des Lebens. In der notwendigen Wendung der Kammerspiele zur neuen Produktion lag eine Wendung gegen den bürgerlichen Geist und zugleich eine Wendung zum einzelnen Bürger mit dem Anspruch, seinen moralischen Gesichtskreis zu erweitern. Sie wurden außerdem oftmals Podium für Diskussionen über Gesellschaftsfragen, politische Fragen und Fragen des Lebens. Das Theater darf jedoch niemals eine moralische Anstalt oder gar eine Bildungsanstalt sein. Es darf keinen Augenblick vergessen, daß es niemals einen Standpunkt einnehmen kann, sondern Gestalter eines Kunstwerkes ist, das als solches stets durch seine Form und als Leben allem Wissen und jeder einseitigen, viel- und auch allseitigen Einstellung fremd ist. Endlich kann nur eine müde Menschheit zum Künstlertum hinflüchten: erstarkt, wird sie immer wieder ihr Ideal im harten blutvollen Leben der realen Wirklichkeit gestalten und den Künstler geringschätzen.

Nach alledem mußte eine Krisis für die Kammerspiele kommen. Sie kam, durch Umstände gedrängt, plötzlich. Die besondere Darstellungsart und das Repertoire der Kammerspiele wurden nach der Revolution von den übrigen Theatern übernommen. Das letzte Drama, das Angelegenheit der Kammerspiele hätte sein können – das Revolutionsdrama –, fordert für sich wieder die große Geste und Pathos, also große Räume. Die Volkspsyche kehrte sich in Erregung gegen die psychische Atmosphäre, wie sie im Repertoire der Kammerspiele überwiegend Platz hatte. Gestern nämlich waren Dichter bei uns groß, die ihr Eigenleben nicht nur schamvoll in sich verbargen, sondern es noch mit Spott und Ironie

überschütteten. Sie hatten Geist und verbargen diesen im Witz – weil der Wortwitz zu banal war, im Witz der Figuren und Szenen. Ihr Wesen war äußerste Bewußtheit. Jede ihrer Figuren trug in einem Zug noch das Bewußtsein, wozu ihr Dichter sie geschaffen hatte, ihr Sein klaffte bei der Berührung mit einer zweiten plötzlich in einem Witz. Das Wort verlor die letzte objektive Substantialität, sein letztes Geheimes wurde enthüllt, es wurde prostituiert. Wort und Mensch wurden als gemeines Handwerk in der Absicht eines Menschen zur Ausdeutung seines Weltgefühls mißbraucht. Davor mußten die Schauspieler, wie es geschehen ist, als mit dem Sichöffnen der Volkskräfte auch ihnen Gesundheit leise aufging, zusammenbrechen. Jedes Kunstwerk muß einen Untergrund haben, der mit dem Wort nicht gegeben werden kann, den das Wort niemals umfaßt. Es ist dies ein Leben, dessen Wirklichkeit nur noch in der Stimmung gefühlt wird. Dies Leben tritt – im Verlauf eines Kunstwerkes – immer deutlicher hervor als ... Geheimnis. Alles Geschehen, alles Leben der Gestalten und des Wortes ruhe in diesem Leben, in diesem Geheimnis und verhauche am Ende in diese Anonymität gehüllt. Weil das Geheimnis fehlt, ist das Leben in vielen modernen Dramen – so sehr es sich auch neuerdings überschreit – depotenziert. Dies untergründige Leben ist aber im tiefsten einzig die Brücke vom Kunstwerk zum Publikum.

In den Münchener Kammerspielen fand die Krisis Ausdruck in einem Skandal während einer Aufführung von Wedekinds »Schloß Wetterstein«. Letzter Grund zu diesem Skandal – er mag von den Radaumachern national begründet oder in seiner Absicht anders gedeutet werden – sind die oben gezeichneten Umstände.

Die Kammerspiele blieben seitdem unsicher, griffen verlegen in's alte Repertoire zurück und fügten reichlich Tanzabende ein; die Befreiung in einer sichern Tat fanden sie nicht mehr. Vermutlich werden sie sich – wie alle heute – beklagen über die Irrungen der lebenden Dichter und über die schlechte Zeit. Dennoch: sie sollen nur zugreifen. Es gibt immer noch genug Kammerspiel-

stücke – es braucht deswegen nicht in fernste Länder und fernste Zeiten hinübergegriffen zu werden –, die großes Leben geben, leise gelöst im Spiel im Wort und in der Szene, die kein anderes Theater so vollkommen ausdeuten kann. Die Schauspieler werden, wenn das Kunstwerk sie nährt – und dies allein nimmt und gibt ihnen Kraft – wieder freudig den Verwandlungen der Seele hingegen sein.

Hanns Johst

Nicht Urteil, nicht Kritik will ich geben, weil die persönliche Gesinnung, aus der Urteil wachsen müßte, vor dem Kunstwerk zu billig ist, weil alle Regeln und Gesetze, die Maßstab für Kritik sein könnten, durch das neue Werk zwar bestätigt und doch aufgelöst und in neuer, für den Zeitgenossen noch nicht zur Form objektivierter Gestalt, erfüllt werden; endgültig: weil Urteil und Kritik die Menschen vor dem geschaffenen Werk verführen, intellektuell anzugreifen anstatt, bei aller eigenen Haltung, Ergriffenheit Raum zu geben, zu richten anstatt, ohne liebedienerisch zu buckeln, demütig sich segnen zu lassen, Forum statt Gemeinde, eine Versammlung schwarz vermummter Beamte statt Menschheit zu sein. Wir sind derartig zerstört und sind so arm, daß wir uns nicht mehr gestatten können, nicht das ernste Werk, und sei es gleich mangelhaft, mit unserer Liebe und Kraft bis zu seiner letzten realen Möglichkeit gestalten zu helfen. Und wären wir überreich, es wäre Verrat, den Reichtum zu zersetzen, anstatt uns aus der stärkeren Liebe mit ihm zu beschenken. – Nur die Erscheinung des Hanns Johst will ich aus allem Zufälligen lösen und deutlich werden lassen und für sein Werk, in dem er, wesentlich vom Theater, zu uns spricht, hingegen den einfachsten, eindrücklichsten und fruchtbarsten Ausdruck suchen.

Hanns Johst wurde uns zunächst sichtbar mit dem Gesicht des »Jungen Menschen«, darnach als der wilde Grabbe, jung, in ekstatischer Verzückung aufsteilend, und eben jetzt im »König« wieder als eine Jugend, diesmal närrisch. Mit diesen Bezeichnungen sind nur, für ein bequemes Publikum, einer Fassade Plakate angeheftet. Der junge Mensch: laut aufbäumende Jugend, Taumelseligkeit, Optimismus, dem Erleben einen schmerzlichen Zug ins

Gesicht wischt, bittere Flucht in Einsamkeit, Heilandsträume mit hochmütiger Güte und Sich-ans-Kreuz-schlagen, blaue Blume. Im »Einsamen« Grabbe: der eitle, heilige Phantast, der einsame, visionär ekstatische, tragische Dichter, der versinkende, süße Trunkenbold, der laute, zynische Kerl und die zarte, gläubige Seele. Der König, auch jung, doch von Anfang an, durch Geschlechter gedrängt, aus der Welt hinausgeboren, in jedem Augenblick Optimist, der hohe Verantwortung fühlt, immer bewußt, stets starke Konsequenz, steigt, niemals in ihr zu Hause, steil, wie eine Himmelfahrt, überschauend, aus der Welt hinaus. Das alles bezeichnet immer noch nur die Fassade. Doch fesselt schon diese Fassade den Blick, reißt ihn steil empor, deutet unerhörte Tiefblicke an und harte Stürze zur Erde. Sie läßt keinen Atem zu philosophischer Besinnung, läßt nirgends den beliebten Gedanken an eine Anschauung aufkommen, läßt keine Zeit zur Deutung, zwingt, nirgends mehr als Linie, in den Bann eines singenden, streng steigenden Blutes.

Damit ist bestimmt, wie wir einzutreten haben und was uns drinnen erwartet. Selbstverloren, absichtslos, alle Probleme vergessen, wie an einem ersten Frühlingstage, wenn Sonne aus erstem frei überblauten Himmel uns überstürzt und Blut töricht bebrauscht macht, in einen Wald, gehen wir ein und sehen, sehen, sehen ... blinzeln im Zwielficht, stoßen mit harter Stirn durch Dickicht, halten den nackten Schädel unter breit einstürzendes Licht, schürfen in Vermoderndem, pflücken die Blume, werden töricht trunken und sind doch nie ganz losgelassen, geheimnisvoll hält uns etwas, nicht mehr in uns, aber hält uns dennoch, wie die Erde, wie der Himmel auch: Schicksal und Sturm, in dieser Stille dennoch Schicksal und Sturm.

Für den »Jungen Menschen« war es kaum notwendig, dies zu sagen, obgleich die Nähe anderer Dramen, die in anderen Gärten gleichzeitig entstanden und auch den jungen Menschen zum Gegenstand hatten, in ihm nur den Protest gestalteten und nicht immer ohne Absicht waren, gefährlich werden konnte, für den Ein-

samen noch weniger, da ihn keine zeitliche Gegebenheit einengte, die zur Deutung verleiten konnte umsomehr für den »König«. Es besteht jetzt, da Politik eine fixe Idee ist, da alle Welt unter politischer Anschauung leidet wie unter einer Angst, ähnlich der Platzangst, die Gefahr, daß hier nur ein politisches Spiel gesehen wird. Wir nehmen heute in allem zu leicht die Wendung zur Anschauung anstatt zum Sein. Wäre im »König« alles nur Anschauung, dann wäre das Tun des Königs nur ein Experiment, das Stück ein dialektisches Spiel, mit Politik als Gegenstand. Weil solche Deutung versucht werden könnte, sei hier kurz der Erlebenskomplex des Königs umrissen.

Da ist eine Seele, in der unerbittlichen Härte und Bedrängnis dieses Daseins verfangen, in ihren Seelentraum gehüllt, über alles hingetragen, von nichts berührt, unwissend, nur alles überschauend, alles nur erfüllend. Einer unter Menschen, der sich nicht als Mensch fühlt, sondern als Gleichnis. Da ist nichts launisches Spiel einer königlichen Langeweile und nichts Hochmut aus Weisheit, sondern überall nur reinster Traum. Die Ärzte und der normale Verstand nennen diesen Traum Irrsinn, andere nennen ihn Genie ... Du, finde einen Namen dafür, wenn Du Namen nötig hast. Nein, vergiß alle Namen, laß alle Deutung, lausche in Dich, in Dir geschieht es!

Die Seele, ins erdene Dasein geworfen, dennoch Seele und in der Berührung mit Erde in seltsame Erregung gelöst, in diese Erregungen wie in Träume gehüllt: dies allein ist überall Gegenstand der dramatischen Dichtung des Hanns Johst, Im »Jungen Menschen« heißt die Erregung, der Traum: Jugend, im »Einsamen«: Dichter, im »König«: königliches Königtum. Doch wird nirgends – und das ist typisch – zur Erde nein gesagt, nirgends resigniert der Mensch pessimistisch, sondern überall ist er Optimist und nimmt die hohe Verpflichtung des Optimismus auf sich, nirgends ist es Verzweiflung, die tragisch wird, überall der Glaube. Und gerade in diesem verantwortungsstarken Optimismus ist das Seelische in allen Dramen gegeben. Es ist das Wesen der Seele, daß sie unsterb-

lich ist, daß sie ewiges Leben ist, darum ist der starke, lichte Glaube an düsterem Orte, wo Verzweiflung Boden hätte, ein Seelisches. Am Ende löst die Seele im Kampf mit der Realität, in dem sie sich harte Organe bildet, überall die Erregungen, das gedrängte Wogen der Träume um sich her, doch nicht zu unirdischer Weisheit, sondern irdisch einfach. Der junge Mensch: »Die Liebe dieser Erde heißt Mitleid!« »Ich will Leben und Tod lassen! Und nicht mehr jonglieren mit Begriffen! Ich will eine Tätigkeit beginnen!« Grabbe: »Demut ist Anfang! Und Demut ist Ende!« Der König: »Mensch zu Mensch werf ich mich in den Strom!« »Alle Gleichnisse aus den Händen und sich selbst geglichen: das ist alles!«

Die Gestaltung eines Innern ist heute Wille aller ernstesten Dichtung, doch unterscheidet sich die Dichtung Johsts trotzdem wesentlich von der modernen. Die moderne Dichtung hat entweder die Seele als Gegenstand, beschreibt sie, und es gelingt ihr nicht, sie sichtbar werden zu lassen, da die Seele nicht fest ist wie die Natur, oder ihre Gestaltungsmittel zergehen im ungefaßten Seelischen, und das Ergebnis ist eine Stimmung oder eine Weisheit, bestenfalls Gewissen. Einsichtige fühlen längst, daß die Dichtung sich nach und nach verliert im wesenlosen Spiel, ernstesten oder heiteren, mit Worten und Gefühlen, daß die Bindung an das Konkrete, an Erde notwendig bleibt, doch gelingt es selten einem, Gegenstand und Ausdruck wesentlich, im natürlichen Wuchs, zu verschmelzen. In Johsts Dichtungen wird die Seele mit keinem Worte erwähnt. Es geht nirgends um die Seele. Kein Wort schwimmt im Unfaßbaren. Kein Wort wird eitel und tänzelt vor dem Rhythmus. Jedes Wort ist hart und gefaßt. Jeder Satz hat einen konkreten Inhalt, doch außer diesem Inhalt hat jeder Satz noch ein anderes, hat er eine Linie, eine Richtung, hat er eine Stärke über sich hinaus, ruht verzückter Taumel an seinem Grunde, ist er überglänzt. Jede Dichtung ist Schau in einen realen Lebenskomplex und faßt jede Erscheinung darin und ist doch mehr, ist doch hart sich schaffende Seele. Die Tragik der Dichtungen des Hanns Johst, wie ich sie oben zeichnete, ist die Tragik des Dichters. Diese Seele,

ins irdene Dasein geworfen, dennoch Seele und in der Berührung mit Erde in seltsame Erregung gelöst: das ist der Dichter. Es gibt Dichter, die nur das Wort haben, nichts sonst. Sie tönen, haben vielleicht eine Melodie, aber der Klang ist nicht eigen. Er packt nicht an, er hält nichts gepackt. Sie sind Instrument, nicht Geige! Geige werden sie erst nach dem Kampf, nach dem Zerschlagen, nach der Bindung, nach der Bejahung. Am Anfang glauben alle, nicht Mensch zu sein, sondern Gleichnis, Appell, Aufruf. Sie sind alle leicht flüchtende, erfüllende Schau über das Leben hin. Doch etwas innerhalb des eigenen Seins bindet: Geburt und Tod. Und Dichter, die diese Bindung am stärksten fühlten und an diesen Pfosten der Ewigkeit am stärksten rüttelten, weil sie von ihnen am nächsten bedroht waren, waren stets die stärksten. In jedem Werke des Hanns Johst gibt es die stärksten Worte über das Geheimnis der Geburt, in jedem Werk steht eine Auseinandersetzung mit dem Mütterlichen. Außerdem gibt jedes Werk eine neue Gestaltung des Todes. In allen schattet am stärksten der Tod. Es ist fast symbolisch bezeichnend, daß Johst mit der »Stunde der Sterbenden« zuerst vor die Welt trat. Da stehen verwundete Soldaten in der letzten Einsamkeit, und nun ist die Wahrheit vor der letzten Tür und pocht. »Mir ist, als ob vor meinen Toren etwas stünde, etwas Hohes und Festliches, Einlaßheischendes!« ... Hinter schwacher Tür steht jetzt das Wahre ... Sein Blut vergießen für sich selbst ... Da steht das Wahre ... Nicht Opfer sein ... sondern Wille sein ... aber die Müdigkeit ... die Müdigkeit verdunkelt die Erlösung.« In dieser letzten Einsamkeit rücken die realen Dinge näher, werden milder und brutaler zugleich, das Auge sieht sie gütiger und härter zugleich, das Wort packt sie mit übermenschlicher Sicherheit und übergießt sie mit einem Licht, in dem sie nackt und aufgerissen und zugleich mild überleuchtet erscheinen, das Herz reißt sie unendlich an sich und stößt sie unendlich zurück, doch ist kein Ding mehr für sich, der Einsame selbst ist Ding unter diesen seltsam verbundenen Dingen. Im Schatten dieser Einsamkeit entstanden Dichtwerke von außerordentlicher und