Zeitschrift: Wissen und Leben

Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft

Band: 11 (1912-1913)

Artikel: Oberst Chabert : Betrachtungen über die Musiktragödie von Waltershausen

Autor: Wolff, Anotonia

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-750604

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

OBERST CHABERT

BETRACHTUNGEN ÜBER DIE MUSIKTRAGÖDIE VON WALTERSHAUSEN

Die Oper ist auch textlich vom Komponisten verfasst und hat das Enoch Arden-Motiv zum Vorwurf: Graf Chabert, bei Eylau verwundet und für tot gehalten, hat sich aus dem Grab befreien und nach jahrelangen Schwierigkeiten nach Paris durchbringen können, wo seine Gattin Rosine sich inzwischen mit dem Grafen Ferraud vermählt hat. Wie sie Chaberts Briefe verleugnet, will sie ihn — gegen ihr besseres Wissen — auch jetzt nicht erkennen. Der Advokat Derville stellt ihr eine Falle; ein Meineid beim Haupte ihrer Kinder ist ihr nicht möglich. Von Ferraud verstoßen, sucht sie bei Chabert Hilfe. Dieser tötet sich, um ihr Glück nicht zu zerstören. Rosine aber, von dieser Größe der Liebe und ihrer Reue überwältigt, nimmt Gift. — Die Gestaltung weder der Musik noch der Dichtung zeigt eine ungewöhnliche künstlerische Eigenart; dass sie dennoch tief — allerdings mehr menschlich als ästhetisch — auf uns wirkt, beweist, dass sie die Kristallisation lebendigster — individueller und allgemeiner — Gegenwartsstimmung sein muss.

Die Handlung spielt zwar in Paris zurzeit der Restauration und ist einer Novelle Balzacs entnommen; aber historische Ereignisse haben für den Dichter gerade so viel Bedeutung, als er in sie hineinzulegen und an ihnen seine eigenen Probleme darzustellen vermag. „Ich will nur den weitverbreiteten Wahn, als ob der Dichter etwas anderes geben könne, als sich selbst, als seinen eigenen Lebensprozess, bestreiten. Die Geschichte ist für den Dichter ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen.“ (Hebbel: Mein Wort über das Drama.) Auch den Vorgang der Objektivierung beschreibt Hebbel (Vorwort zur Maria Magdalena): „Es ist gezeigt, dass der echte dramatische Darstellungsprozess — *ganz von selbst* und ohne nach der Bühne zu blinzeln, *alles Geistige verleiblichen, dass er die dualistischen Ideen und Faktoren* — zu Charakteren verdichten, dass er das *innere* Ereignis nach allen seinen Entwicklungsstadien in einer *äußeren* Geschichte auseinanderfallen lassen wird.“

„Musiktragödie“ nennt Waltershausen sein Werk. In der technischen Struktur unterscheidet sich die Tragödie nicht vom Schauspiel. Worin besteht der innere Unterschied? — Schelling (Philosophie der Kunst) definiert ihr Wesen folgendermaßen: „Die höhere Ansicht — der Tragödie — ist die, dass die tragische Person *notwendig* eines Verbrechens schuldig sei. Dies ist das höchste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durch Verhängnis schuldig zu werden. — Es ist also notwendig, dass die Schuld selbst wieder Notwendigkeit, und nicht sowohl, wie Aristoteles sagt, durch einen Irrtum, als durch den Willen des Schicksals und ein unvermeidliches Verhängnis oder eine Rache der Götter zugezogen sei.“ — In einem nachwagnerischen Musikdrama, als Ausdruck moderner Weltanschauung, mit Begriffen wie: Götter, Verhängnis, Wille des Schicksals als mit Realitäten zu rechnen, widerstrebt uns ebensosehr, wie es Schellings ästhetischem Gefühl widersprach, die Schuld, worauf sich die Tragödie gründet, durch einen *deus ex machina* verursachen zu lassen. Er sagt weiter: „— so muss die Handlung nicht bloß äußerlich, sondern innerlich, im Gemüt selbst, geschlossen werden, wie es eine *innerliche* Empörung ist, welche das Tragische eigentlich hervorbringt. — Wenn aber Götter in der Tragödie feindlich wirken, so sind sie selbst das Schicksal; auch tun sie es nicht in Person, sondern auch ihre feindliche Wirkung äußert sich durch eine innere Notwendigkeit im Handelnden. Denn der Held der Tragödie soll und muss den Kampf für sich allein ausfechten.“

Es gibt also keine andere Realität, als den Helden. Um so mehr überrascht es, die Gestalten Waltershausens reden zu hören vom „Glück, das mich verzog“, vom „Blitz aus wolkenlosen Himmelshöhen, der unser Haus getroffen“, vom „Schicksal, das mich furchtbar packt“. Dies sind keine bloßen Redefiguren, sondern Gefühlssummen und innere Wahrnehmungen, die sich im Zustand des Affekts zu Begriffen verdichten und als objektive, an sich und über uns seiende Mächte erscheinen, denen wir preisgegeben sind. — Neben dieser rhetorischen benützt der Dichter auch die dramatische Symbolik in zwei Szenen von großer Eindringlichkeit (denn „dramatisch“ wirkt eine Situation dann am meisten, wenn ein innerer Vorgang oder Zustand restlos objektiviert und symbolisch dargestellt wird): im zweiten Akt, wenn

Rosine hilflos vor der geschlossenen Tür steht, hinter der über sie entschieden wird — wie die Märchenkinder Maeterlincks vor der eisernen Pforte, hinter der das Furchtbare auf die Opfer lauert — und in ihrem schönen Duett mit Ferraud:

In deinen Armen ruhend,
Bann ich das Schicksal.

Wie zwei ängstliche Kinder umklammern sie sich, eines sucht sich am andern zu trösten und zu verstecken, während das Orchester plötzlich den innigen lyrischen Charakter ändert und in schweren, stark bewegten, beklemmenden Gang übergeht, der Chaberts Nahen schildert wie die Verkörperung oder den Träger des Schicksals.

Sind diese Momente so weit entfernt von den sophokleischen

Wählet den eigenen Weg sich der Sterbliche?
Nein, Götterhand führt,
Ihr muss er folgen —

oder

Apollon, der wars, Apollons Beschluss;
Er häufte Frevel auf Frevel und machte das Maß übervoll.

Es sind nur verschiedene Symbole für den selben Begriff und die Tendenz, die größere Hälfte der Schuld den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen, anstatt zu erkennen, dass alles Schicksal aus dem eigenen Innern hervorgeht. Götter, Notwendigkeit, Verhängnis sind weder Realitäten an sich, noch poetische Lizenz, sondern „eine dynamische Kraft, vom Geist geboren“ (Wilde), denn „die Mythologie ist symbolisch zu begreifen“ (Schelling). — Das tragische Moment entsteht unbewusst im Helden selbst, die Gewalt aber, mit der es sich manifestiert und ihn in Schuld und Unglück verwickelt, lässt es als etwas über oder außer ihm seiendes erscheinen, dem er unterliegen muss; und nachträglich wird dann in den Kampf und in die vergebliche Auflehnung dagegen die „Schuld“ verlegt, die er durch seinen Untergang zu sühnen habe.

Nun stellt sich als Protagonist nicht mehr so sehr Chabert dar, der, als passiv und schuldlos leidend, nicht tragischer Held sein kann, als vielmehr Rosine, die somit am meisten den Dichter selbst repräsentiert, das heißt, so, wie er sich selbst ungefähr empfindet — also seine augenblicklich wichtigsten Gefühlsseiten. Alle andern Figuren haben nicht Selbstwert, sondern Bedeutung

nur in ihrer Beziehung zu Rosine. Das ändert an der psychologischen Situation nichts; denn der Konflikt bleibt der selbe, ist aber, in die Frau verlegt, dem Dichter ferner gerückt und darum freier von subjektiver Befangenheit. Dass Rosine eine von den andern Gestalten abweichende Stellung hat, zeigt sich auch in ihrer merkwürdigen *musikalischen* Charakterisierung. Warum aber, wenn es sich in diesem „drame se jouant dans l'âme" also weder um ein Verhängnis, noch um äußere Notwendigkeit, noch selbst um einen realen, aus dem Grab zurückgekommenen ersten Gatten handelt, gibt es für Rosine keine Lösung und geht sie als „Sünderin, in Frevel und Schande" zu Grunde? Was ist die tiefere *innere* Notwendigkeit dafür?

„Das Drama lässt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz; es lässt daher nicht die Schuld *unaufgehoben,* wohl aber den innern Grund der Schuld *unenthüllt.* Wenn der Riss sich auch wieder schließt" (durch den sühnenden Untergang des dem ganzen widerstehenden Individuums), „warum musste der Riss geschehen?" (Hebbel: Mein Wort über das Drama.) Die Antwort findet sich, wenn der ganze Prozess rückgängig gemacht wird. Ist das Drama — nach der Technik des Traumes gebaut, nur, durch Form und Rhythmus gehalten, realer und begrenzter — eine Projektion des seelischen status quo des Dichters, sind die Schauspieler Personifizierungen seiner verschiedenen, mehr oder minder bewussten und sich bekämpfenden Komponenten und Tendenzen, so ist, um den Konflikt zu erkennen, aus dem das Werk entstand, alles wieder in den Urzustand des Schöpfers zu introjizieren, der Hohlspiegel aufzustellen, welcher den Lichtstrahl, der sich im Prisma des Kunstwerkes gebrochen und zerlegt hat, von neuem als Einheit zeigt.

Das Ende des zweiten Aufzugs enthält konzentriert das ganze Drama: seine Konstellation, den Knotenpunkt und das (symbolisch vorweggenommene) Resultat: Rosines Stellung zwischen den zwei Männern, die sie beide, halbwissend, betrügt, die beide das gleiche Recht als Gatten an sie haben, und denen beiden sie so angehört, dass sie sich für keinen entscheiden kann. Die Notwendigkeit des Entschlusses umgeht sie durch eine Ohnmacht aus

Unvermögen ihres Willens, und bewusstlos fällt sie in Chaberts Arme.

Die Rivalen sind sich auch als Charaktere entgegengesetzt. Ferraud, obwohl Vater eines siebenjährigen Knaben, benimmt sich Rosine gegenüber wie ein jugendlicher Liebhaber, wie ein „ausgelassner Knabe, der auf verbotnen Liebespfaden wandelt", der „blind im Glück lebte, das ihn verzog, wie seinen ausgemachten Liebling; niemals lernt' er kämpfen". Weshalb er denn, da ihn „das Schicksal furchtbar packt", völlig fassungslos wird und, „ein hilflos Kind", ganz egoistisch nur daran denkt, aus dem Zusammenbruch seine Ehre und seinen ritterlichen Namen als Pair von Frankreich möglichst heil zu retten. Auch seine musikalische Zeichnung entspricht dieser sorglosen Jugend, die sich nur mit des Lebens angenehmen Seiten befassen mag. Seine Motive sind weich und melodiös und steigern sich zuweilen, als Kompensation, ins Pathetisch-Heldenhafte, das etwas aus dem allgemeinen Stil herausfällt.

Anders Chabert, der sich edel in all seinen Leiden, großmütig im Verzicht, Rosinens Glück im Auge und als ein wirklicher Held erweist (was, wenn auch erst unbewusst, von Anfang an Rosinens stärkere Neigung für ihn und damit seine größere Bedeutung für ihr Gefühlsleben verrät). Wichtig und ungewöhnlich ist auch seine äußere Erscheinung: ein Fünfunddreißiger, aber — durch seine Leiden — stark ergraut. Balzac charakterisiert ihn noch drastischer: Son front lui donnait quelque chose de mystérieux. Le visage semblait mort. Weiter spricht er von figure funeste, physionomie cadavéreuse, face de requiem. Auch das höhere Alter ist realer, denn Chabert ist „un vieillard". So zeigt sich seine Liebe zu Rosine als „une tendresse paternelle", und Rosine, „s'il n'est plus dans son pouvoir de l'aimer, elle peut lui offrir encore toutes les affections d'une fille. Elle faisait revivre l'amour sans exciter aucun désir — en tâchant de l'accoutumer à l'idée de restreindre son bonheur aux seules jouissances que goûte un père près d'une fille chérie".

Chabert (er hat zudem Rosine vom Selbstmord gerettet, ihr also das Leben gegeben) ist also ausgesprochen ein Vater und Rosinens kindliche Zärtlichkeit für ihn der erotischen Liebe zu Ferraud, dem Vater ihrer Kinder, entgegengestellt. Das Ineinander-

beziehen beider Einstellungen führt zum Konflikt; das Überwiegen der kindlichen zur Katastrophe. — Nun sind aber Chabert sowohl wie Ferraud nicht Rosinens *Objekte,* sondern *Tendenzen;* und aus dieser Spaltung ihres Willens (die — aus technischer Erforderung der Darstellbarkeit — in dramatischen Symbolen, also objektiviert, vor ihr stehen) ergibt sich die dramatische Konstellation, die Spannung der Gegensätze, die gelöst werden muss, sei es durch bewussten Verzicht auf das eine oder durch unbewusste Überbetonung des andern; denn der Wille, der vor- und rückwärts zugleich will, bleibt stehen und hebt sich selbst auf, was an Rosinens Passivität, die sich erst ganz am Schluss der drei Akte löst, sehr schön gezeigt wird.

Die *äußere* Gleichnisformel des Motivs ist also diese: Rosine wendet ihr Gefühl von Anfang an nie ganz ihrem Gatten zu, weil der Vater ältere und stärkere Rechte darauf hat und wird dadurch — wissend - unwissend, durch Verhängnis — schuldig; die *innere:* sie gibt das kindliche Verhalten dem Leben gegenüber nicht auf für ein ihrer Stellung als Frau und Mutter angepasstes und geht dabei zugrunde, wobei das Verhältnis sich in der Exposition als 1 : 1 darstellt, dann aufsteigend als 1 : 3, symbolisiert durch die Parteinahme der Nebenfiguren zugunsten Chaberts, und diese Überbesetzung seiner Position endlich die ganze Persönlichkeit der Heldin auf seine Seite reißt, was zur Katastrophe wird.

Rosine motiviert das Geheimhalten ihres Betrugs durch Rücksicht auf ihre Kinder (welches Benehmen in auffallendem Gegensatz zu früher steht, wo sie nur an ihr eigenes Los und „sonniges Glück“ dachte).

> Da wusste ich, dass, käme meine Lüge an den Tag,
> Die Kinder als unehrlich gelten müssten,
> Als Bastarde.

Sie zweifelt die Echtheit ihrer Kinder an, also die Echtheit ihrer Ehe, ihrer Liebe. Wie denn auffällt, dass sie (in der siebenten Szene des zweiten Aktes) trotz aller Beweise der Verliebtheit von Ferraud eine förmliche Liebeserklärung verlangt. Sie hat auch allen Grund, der Vollkommenheit ihrer Liebe unsicher zu sein: sie fehlte vom ersten Tage an. Nie hat sie sich ganz Ferraud gegeben; am Hochzeitsmorgen bekam sie den ersten Brief von Chabert mit der Nachricht, dass er noch lebe und hielt dies vor

Ferraud geheim; also wurde ein Teil ihres Wesens nicht in das neue Leben mit aufgenommen und blieb an einer früheren Epoche hängen. In den ersten Zeiten konnte der Wunsch die Echtheit des Briefes bezweifeln, das Bewusstwerden des Mangels ersticken im Glück des Genusses; aber ein zweiter Brief wurde als echt erkannt: da die neue Aufgabe als Frau und Mutter mehr und mehr die Entwicklung und Anstrengung der ganzen Persönlichkeit mit dem Verzicht auf allzu egoistische Wünsche erfordert hätte, versagte das Kind in ihr, unfähig, einmal Besessenes aufzugeben um eines höheren Standpunktes willen; und da ein Stillstehen immer ein Rückwärtsgehen ist, wurde die kindliche, passive Seite immer stärker. Darum ist Ferraud — als Repräsentant der Ehe — so jugendlich sorglos, von jedem Affekt hingerissen, blind gegen alles, was nicht ihn selbst angeht, darum ihre Art des Lebens und der Liebe nicht die eines reifen Menschen, der das ganze Gefühl für seine Pflichten einsetzt, sondern sie kann es nur dann aufbringen, wenn es sich um Persönliches und Angenehmes handelt. Sie will vor allem geliebt *werden* und liebt selbst nicht, wo sie nicht Vorteil oder Belohnung davon hat. Mit schonungsloser Grausamkeit enthüllt sie Chabert die Motive, die sie ihm zuführten:

Ein armes Ding am Rande
Der Seine! Lüstern nach der Herrlichkeit
Der großen Welt, die dein war, wurde ich
Dein Weib! Du warst mir nichts!
Geliebt hab ich dich nie!

Der schließliche völlige Entscheid für Chabert erfolgt aus der Erkenntnis *seiner* Liebe zu ihr, einer Liebe, wie sie das Kind, ohne sie durch eigene Anstrengung und Verdienste erwerben zu müssen, leicht von den Eltern bekommt. Ferraud hat sie sich ergeben, weil ihre Natur es verlangte:

Er warb um mich,
So unaussprechlich süß, mit solcher Glut,
Dass ich ihm ganz zu eigen werden musste.
Ich wehrte mich, ich weinte Tag und Nächte,
Ich wollte nicht! Umsonst!
Ich war zu schwach
Vor seinem Flehn und meinem heißen Blute.

Balzac gibt, in ausführlicherer novellistischer Motivierung, noch einige besondere Schwierigkeiten, die außerdem für Rosine aktiv zu überwinden gewesen wären. Sie ist ein Mädchen aus dem

Volke, das als Gräfin Ferraud sich auch äußerlich einer ihr bisher fremden Situation anzupassen hat, und das zudem, eitel und leidenschaftlich, seinen ganzen Ehrgeiz daransetzt, „une femme comme il faut et à la mode“ zu werden. Sie begnügt sich aber nicht mit dem Erreichbaren, sondern ihr Egoismus äußert sich auch als unersättlicher und geiziger Trieb zu Macht und Reichtum, wozu ihr alle Mittel gut sind.

Ein Leben, das alle Interessen nur auf die eigene Persönlichkeit bezieht, ist aber unvereinbar mit der notwendigen harmonischen Einfügung des Individuums in die Gesellschaft, und Rosine leidet darum auch an sich selbst wie an einer heimlichen Wunde: „au milieu de ce triomphe elle fut atteinte d'un cancer moral.“ — Ein Eingeständnis wäre aber zu schmerzlich und würde zu beschwerliche Änderungen der ganzen Lebenseinstellung erfordern; statt dessen täuscht und betrügt sie sich selbst: „nichts von Gerichten, nichts von Untersuchung“, obschon es ihr nicht ganz gelingt:

> Meiner Nächte Ruh ist hin,
> Am Tag geh ich voll Angst nur aus dem Hause,
> Es möcht etwas geschehn.

Aber weil sie den Konflikt nicht voll ins Bewusstsein gelangen lässt (Chabert ne fut pas reçu sous un nom d'emprunt ni sous le sien), sich weder für das Eine, noch für das Andere ganz entscheidet, erhält die nur halb unterdrückte verderbliche Tendenz im Geheimen immer größere Macht, und Rosine geht wie auf einer dünnen Schneebrücke über einer Gletscherspalte, bis jene einbricht, ausgewaschen vom Strom der verborgenen Gefühle.

Damit setzt das Drama auf der *Bühne* ein, das nur die Peripetie des letzten Aktes bildet für ein Schauspiel, das sich durch das ganze Leben hinzieht. Hier ist wieder die dramatische Symbolik zu berücksichtigen: die Darstellung des Prozesses erfordert sein sinnliches Auftreten in der Person des Vaters als plastischem Vertreter der Vergangenheit, des Kindheitsverhältnisses, das nie aufgegeben, „tot“ war, sondern, nur lebendig begraben, eigenmächtig wird und darum mit verstärkter Gewalt zurückkehrt. — Mit dem Bewusstwerden ihrer doppelseitigen Lebensführung versucht Rosine gegen das Verfehlte anzugehen. Aber der Moment, wo die rückwärtsstrebenden Tendenzen sich real manifestieren und

ins Bewusstsein eintreten, zeigt auch *in sich* schon, dass diese die stärkeren sind und der Kampf vergebens sein wird, weil zu spät begonnen; denn er hat nicht ein einmaliger, sondern ein täglicher zu sein. So flüchtet sich Rosine denn auch vor dieser letzten Lebensschwierigkeit, konsequent ihrem Verhalten, indem sie, statt selbst ihr Schicksal in die Hand zu nehmen, sich willenlos von dem Gefühl treiben lässt, das, durch keine frühere Entsagung geübt, auch jetzt die leichtere, kampflosere Lösung vorzieht. Sie steht deshalb bei dem plötzlich erfassten Konflikt den Vorgängen ihres Innern gegenüber wie einer fremden, unheimlichen Macht, der sie ausgeliefert ist, „wehrlos in ihrer Hand, ihr Spott und Spiel", und vor einem aktiven Eingreifen in die widerstreitenden Stimmen ihrer Seele so ausgeschlossen, wie vor der Tür, hinter der Derville dem Grafen Ferraud die Enthüllung von Chaberts Wiederkommen macht. Die aufsteigende Entwicklung zu dieser „tragischen" Lösung lässt sich sehr schön verfolgen. Schon der Schauplatz enthält das Motiv: die Regiebemerkung gibt „Palais des Grafen Ferraud" an, dessen rechtmäßiger Besitzer ist aber Chabert; Ferraud gibt es ihm später auch zurück. Rosine hat Chaberts Haus also nie verlassen, sich nie aus ihrem ersten primitiv-egoistischen Selbst hinausbegeben. Die zweite Szene des zweiten Aktes bringt eine hübsche Symbolik: Chaberts Identität ist unzweifelhaft festgestellt, das Verleugnen der Briefe Rosine misslungen; sie steht ratlos und voll Schuldgefühl, „gefügig wie ein Kind", vor der Vergangenheit, die „furchtbar drohend wächst" — da ruft hinter der Szene Ferraud ihren Namen, unsichtbar und ganz fern, wie er nun für sie ist, denn der größte Teil ihres Wesens ist schon in der Gewalt des andern. Auch die Stellungnahme der Nebenpersonen ist bedeutend, diejenige Dervilles vor allem, des unparteiischen Anwalts von Chabert und Rosine, der schließlich ganz auf Seiten Chaberts steht.

Chaberts Verzicht auf Namen und Rechte durch den fingierten Betrug und dann sein Tod aus Schmerz über Rosinens kaltes Eingeständnis sind ernsthafte Versuche, das Beibehalten des Vergangenen und Verfehlten zu opfern:

Es ist Gesetz vom allerhöchsten Gott,
Dass Tote nicht mehr wiederkehren sollen;
Die Ordnung aller Welt steht auf dem Tode,
Aus dem sich neu das Leben formen soll.

Dennoch kann Rosine „kein Ende der Liebe (zu Chabert) finden“: da sie mit ihrer Liebe an sich selbst hängen blieb und zu den Menschen und zur Gegenwart deshalb kein richtiges Verhältnis aufbaute, steht sie nun ohne Zusammenhang und wie entwurzelt:

Verlassen bin ich, von Ferraud verstoßen.
Enttäuscht, ernüchtert schaue ich die Welt,
Entgöttert, eine abgrundtiefe Öde.

Und als Ferraud bei der Trennung ihr „die Kinder“ nehmen will (der Ehe, ihrer nach vorwärts strebenden Komponente sollte sie das Kindliche opfern), zeigt sich, dass sie weder Chabert noch Ferraud liebt, sondern ihre Kinder — das Kind in sich, und es nicht herzugeben vermag. In ihm löst sich nun ihr entzweiter Wille als in einer Harmonie auf, wenn auch in Moll:

Doch bleibst mir du! Dich acht ich groß und gut.
Du wirst die Hand der Sinkenden ergreifen,
Du ihren Schritten neuen Boden geben.

Die völlige Gewalt, die Chabert über sie hat und seine Bedeutung als Vater, da sie stets ein Kind geblieben ist, werden sehr schön gezeigt:

Nun steht er wie ein Riese vor mir auf!
Vor seinem Blick als eine Magd zu Boden
Sink ich. Sein Fuß geht über mich zerstörend
Hinweg, ich winde mich in letzter Lust
An ihm vergehend, dem ich eigen ward.

Und ebenso in der Symbolik der Schlußszene: Ferraud steht verzweifelt abseits, Rosine hat „kein einzig Wort, nicht einen Blick für ihn“. Sie trinkt das Gift aus dem Glas, das Chabert auf sich trug und kniet in Verehrung und Hingebung an seiner Leiche nieder: „Jetzt bin ich dein — in alle Ewigkeit.“

Die Tragödie exponiert den Zustand eines Konfliktes, der augenblicklich im Dichter vorherrscht (bewusst oder unbewusst). Er manifestiert sich verschieden: entweder als Wille, der, nach zwei Richtungen zugleich strebend, sich selbst aufhebt, dessen Resultat gleich null wäre, oder, hauptsächlich, als gefühlsmäßige Überbesetzung einer das primitiv reagierende Ich zu stark entwickelnden Tendenz zum Schaden der altruistischen und sozialen Faktoren. Ein solcher Mensch wird aus dem allgemeinen Zusammenhang gerissen und muss sich selbst zerstören; hier wäre das Ergebnis gleich minus. In beiden Fällen also ein negatives, dessen Symbol „Tod“ ist.

Das zu Erstrebende ist ein Gleichgewicht mit sich selbst, das ein aktives und fruchtbares Leben ermöglicht, mit dem das Individuum sich harmonisch in die Allgemeinheit einfügt. Die Lösung des Konfliktes hat sich daher immer durch Aufhebung der zerstörenden Komponente zu entwickeln.

Das Kunstwerk ist der Weg dazu. Wird er aber Selbstzweck und hat der Künstler sein Problem nur in ihm, nicht auch in sich gelöst, wird sich dies in seiner Schöpfung unerbittlich zeigen. — Kann zwar eingewendet werden, der Dichter sei nicht Rosine und mit ihr das selbstische Ich vernichtet, muss doch das völlige Gelingen bezweifelt werden, denn die *Musik* verrät das Gegenteil: Rosinens Motive fallen sogleich auf als von allen andern verschieden. Mehr gesprochen als gesungen, klingen sie eigentümlich hart und unsympathisch; einzig, wenn die Rede von Ferraud ist, werden sie warm und melodisch durch innere Anteilnahme. Die Stimmführung setzt meist sehr hoch ein und fällt gegen Ende des Satzes plötzlich herunter: auch hier zeigt sich der Bruch in der Persönlichkeit und die daraus resultierende Starrheit und fast leblose Kälte. Rosinens krankhaft zu nennendes Motiv erscheint bezeichnenderweise bei der Schilderung ihrer Hochzeit mit Ferraud, als sie den ersten Brief von Chabert erhielt; weiter bei ihrer völligen Rückkehr zu Chabert, wo die Dissonanzen steigend gelöst werden, und schließlich, wenn sie das Gift findet und trinkt.

Auch der Stil ist nicht einheitlich durchgeführt: in der Hauptsache kontinuierlicher Sprechgesang von großer Kürze und — wenn auch nicht origineller — Prägnanz, der auch nur gesprochen dramatisch wirken würde, erhebt er sich (7. II.) zu einem Duett von inniger melodiöser Lyrik, mit welcher Stimmung Rosine ihr Glück festhalten und das Kommen Chaberts vergessen will:

> O küsse mich! In deinen Armen ruhend
> Bann' ich das Schicksal; Friede unserem Glück!

und später zu einem Quintett, welches die sich bekämpfenden Tendenzen in eine Einheit zusammenfasst, die aber nur formal bleibt und sich zu keiner inneren Harmonie auflöst: Tenor und Sopran sind fassungslos erschreckt, während die drei tiefen Stimmen den sicheren Sieg erwarten. (Anklänge an das Quintett im dritten Akt der Meistersinger sind hier — ob gewollt oder unbewusst — inhaltlich interessant, weil sich damit der Komponist, in

unterliegendem Ringen mit dem Problem des Verzichts, hilfesuchend an Wagner anlehnt, der es in Sachs so schön gelöst hat.)

Interessant ist auch ein Vergleich mit Balzac. Obgleich Rosine dort durch ihren skrupellosen Egoismus nicht angenehmer wird, ist doch die Entwicklung glücklicher: Chabert verschwindet freiwillig, sinkt schließlich zu einem stoischen Landstreicher herunter und endet in einem Altersasyl. — Das Steckenbleiben im Konflikt erscheint also als typisch für die Gegenwart; Parallelen dazu finden sich überall. Denn das Motiv wie das Material eines Kunstwerkes sind — aus individueller und allgemeiner Notwendigkeit des Zusammenhanges — naturgemäß eng bedingt durch die kulturellen und sozialen Umstände der Zeit. Auch die Reduktion auf seine Grundelemente, das fast völlige Fehlen von Symbolen zeigt die Dringlichkeit des Problems und die Notwendigkeit, seiner bewusst zu werden, um den Kampf aufnehmen zu können und nicht eigenen, ungekannten Mächten so schuldig - unschuldig preisgegeben zu sein, wie einem furchtbaren, unentrinnbaren Schicksal.

Was ist der Grund zu dieser veränderten Konstallation? Oder ist ihre Veränderung nur eine scheinbare? Die kulturelle Aufgabe war von jeher der Kampf des Individuums mit seinen — positiv oder negativ sich äußernden — asozialen Trieben, und ihre Lösung oder möglichst beste Umgehung das Motiv jeden Kunstwerks, vor allem des Dramas, wo der Dichter „Gerichtstag hält über sein eigenes Ich“ und mit ihm der Zuschauer, durch Identifikation mit dem Schauspieler, der das Außersichsein von Affekten darstellt, die allgemein sind.

„Die Möglichkeit des Mitleids beruht nämlich auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Ähnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt. Es müssen, wenn wir den Affekt eines andern ihm nachempfinden sollen, alle innern Bedingungen zu diesem Affekt in uns selbst vorhanden sein, damit die äußere Ursache auch auf uns die gleiche Wirkung äußern könne. Wenn wir es nicht fühlen, dass wir bei gleichen Umständen ebenso würden gelitten und ebenso gehandelt haben, so wird unser Mitleid nie erwachen.“ (Schiller: Über die tragische Kunst.)

Auf Mit*er*leiden mit dem Helden — indem wir in uns zurücknehmen, was der Dichter projizierte — und Furcht vor einem glei-

chen Schicksal auf Grund der in uns vorhandenen gleichen Bedingungen dazu beruht aber die Wirkung der Tragödie. So erleben wir auch die Katharsis mit, indem wir uns — wenn auch nur intuitiv „wissend, reinigen“. So auch den Tod, der für uns aber nur ein partieller und symbolischer ist, das Alte in uns, „aus dem sich neu das Leben formen soll“; die Bedingung für „das Gesetz der Wandlung“ und die Sühne für seine Nichterfüllung. Denn wie geneigt wir sind, diesem auszuweichen, dafür haben wir uns seit den ältesten Zeiten Denkmale errichtet: von der Paradiessage über Oedipus bis zu Ibsen und zur Gegenwart. Es scheint unsäglich schwer, in der Unerbittlichkeit des Lebens die Sehnsucht von einem Zustand abzulösen, den sie einst besessen zu haben glaubt:

Spiele, Kind, in der Mutter Schoß! Auf der heiligen Insel
Findet der trübe Gram, findet die Sorge dich nicht.
Liebend halten die Arme der Mutter dich über dem Abgrund,
Und in das flutende Grab lächelst du schuldlos hinab.
Spiele, liebliche Unschuld! Noch ist Arkadien um dich,
Und die freie Natur folgt nur dem fröhlichen Trieb;
Noch erschafft sich die üppige Kraft erdichtete Schranken,
Und dem willigen Mut fehlt noch die Pflicht und der Zweck.
Spiele! Bald wird die Arbeit kommen, die hagre, die ernste,
Und der gebietenden Pflicht mangeln die Lust und der Mut.

(Schiller: Der spielende Knabe.)

Die Entfernung und Unerreichbarkeit verstärken die Illusion, die heimlich auf Wiederholung wartet und die Menschen hindert, ihre Kraft und Liebe ganz der Gegenwart zu geben. Besonders schön schildert Hofmannstal (Der Tor und der Tod) dieses halbgelebte Leben:

„Unfähig des Vergessens“, kann er sich nie „ins Menschenleben verweben“.

Ich hab mich so an Künstliches verloren,
Dass ich die Sonne sah aus toten Augen
Und nicht mehr hörte, als durch tote Ohren:
Stets schleppte ich den rätselhaften Fluch,
Nie ganz bewusst, nie völlig unbewusst.
Und was mich quälte und was mich erfreute,
Mir war, als ob es nie sich selbst bedeute.
So hab ich mich in Leid und jeder Liebe
Verirrt mit Schatten nur herumgeschlagen,
Verbraucht, doch nicht genossen alle Triebe,
In dumpfem Traum, es würde endlich tagen.

Von einem Bann befangen, der nicht wich,
Von Dämmerung verwirrt und wie verschüttet,
Mit halbem Herzen, unterbundnen Sinnen
Fühlt ich mich niemals recht durchglutet innen.

Ohne Ziel und Willen in der Brust sieht er die Menschen nur als Schemen, als stumme Tiere und Puppen und stirbt als einer, „der keinem etwas war und keiner ihm".

Der „Bann", der „rätselhafte Fluch" führen wieder zu dem Schicksalsbegriff; denn immer scheint die Projizierung das Unverständliche einfacher und erträglicher zu machen. Zeit ist ja nur ein relativer Begriff und die selben Symbole ewig gegenwärtig. Der Versuch aber, sich von den unbekannten, furchtbaren Gewalten zu erlösen, indem eine Erklärung für sie gesucht wird, manifestiert sich, je nach dem kulturellen Fortschritt, verschieden.

Die Antike begriff sich selbst durch eine Projektion, die, in göttlicher Personifizierung des Zwanges, dem Individuum als ein absolut objektives, an sich seiendes Schicksal entgegenstand (aus welcher Denkweise sich die unerreichte Höhe und in sich Geschlossenheit der griechischen Plastik ergab). — Der Naturalismus der neunziger Jahre verlegte die unbewusste Abhängigkeit des Menschen von sich selbst in das Milieu, von dem nicht loszukommen sei. Er hätte die Tragik in Chabert damit motiviert (wie es Balzac andeutet), dass Rosine, weil von ganz anderem sozialen Stande, sich innerlich nicht in die aristokratische Umgebung finden kann, und aus dieser Schranke eine immer größere Entfremdung zwischen ihr und Ferraud entsteht, die bis zum Verlust seiner Liebe führt.

Mit der steigenden Erkenntnis des Symbolwertes dieser Begriffe wuchs auch das Bedürfnis der Befreiung von solchen projizierten autoritativen und normativen göttlichen Mächten: es entstanden die geschichtliche Betrachtung und die Kritik der Religion. Doch mit der Form wird oft auch der Inhalt beseitigt und nun, wo nicht mehr ein Imperativ von außen das Gebot der Entwicklung gibt, leicht vergessen, dass die menschliche Natur als solche Beschränkung und Vergeistigung verlangt; und der Mensch, kann er nicht mehr das Kind im Schoß des himmlischen Vaters sein, bleibt Kind dem Leben gegenüber, welches auf solche Weise zu einer Dissonanz werden muss. Am deutlichsten spiegelt sich

dieser Zustand in der Musik (in der nicht, wie im Drama, eine Tendenz der andern unterliegt), deren polyphoner Charakter den entzweiten Willen in einer zeitlichen Einheit darzustellen vermag, mit welchem Kompromiss wir uns einverstanden erklären, wenn wir uns zur Annahme der modernen Disharmonien zwingen. Die in sich geschlossene rhythmische Ruhe und Harmonie Mozarts ist uns verloren, weil wir kein Maß für unser Streben kennen, und in der unendlichen, durchkomponierten Melodie in Wagners Stil treiben wir auf dem endlosen Meer unserer Leidenschaften, ohne den Pol zu finden. Und Schwierigkeiten, die psychologisch zu lösen wären, werden in das Technische verlegt, wobei aber der Konflikt unverändert bestehen bleibt, wächst und schließlich zur Katastrophe wird (eine Situation, wie sie sich, riesenhaft verallgemeinert, vor dem Balkankriege zeigte, als die Großmächte die Aufrechterhaltung des status quo für möglich hielten, weil sie die kritische Lage, der Konsequenzen halber, nicht sehen *wollten*, bis die sich selber überlassenen Staaten losschlugen).

Die Mechanisierung unserer Zeit, deren Verzerrung zu der mechanischen Kunst führt, wird immer mehr Selbstzweck, je mehr Gefühlsbedeutung sie unbewusst annimmt. In Maschinen kompliziertester Struktur und fehlerloser Funktionierung stellt der Mensch das dynamische Gleichgewicht her, das ihm im Innern fehlt, wo er das primitive egoistische Individuum bleibt. Doch macht sich der Mangel instinktiv fühlbar und führt zu Kompensationen, deren eine bedeutende der prinzipielle Sozialismus bildet; und die Sehnsucht des unterdrückten Gefühls greift zu Dokumenten vergangener Epochen, die von intensivem seelischen Erleben zeugen, wie beispielsweise die Mystik der verschiedensten Zeiten, die, durch den Gott, eins ist mit sich selbst.

Oder sie sucht in der Zergliederung der dem Bewusstsein zugänglichen Elemente nach der Erlösung. G. Giacometti stellte kürzlich ein Bild aus „Das rote Haus“, das in dem bleiernen Himmel, dem nackten, schmucklos geraden Haus, den kahlen Stämmen im Schnee eine trostlose und verlorene Stimmung mit ergreifender Wahrheit fixiert. — Gegenstück und Ergänzung dazu ist ein anderes „Die Lampe“, das, durch die um den Tisch versammelten Kinder mit der Mutter im Hintergrund, ein Gefühl wohliger Wärme und friedlicher Geborgenheit erweckt. Merk-

würdig ist, dass keins der Gesichter eigenes Licht hat; alle sind einzig von der Lampe im Mittelpunkt erleuchtet und erscheinen bleich und grün. Das ganze wirkt, von nahem betrachtet, überaus unplastisch und weist keine Konturen auf; eine Gestalt verschwimmt in die andere. — Die Angst vor irgend einem Draußen, das Hängenbleiben an sich selbst und am engen Kreis der Familie erzeugen solche flächenhafte Malerei, die in der Zerlegung der einzelnen Farben Befreiung von der innern Gebundenheit sucht; oder eine Plastik, wie die moderne französische, deren Gestalten, trotz aller Bewegtheit, sich nie ganz aus der Fesselung an das Material herauslösen.

Eine solche Kunstbetrachtung verändert auch die Aufgabe für den Kritiker. Das Problem einfacher und realer erfassend als der Künstler, der seine *Symbole* konkret nimmt, hat er diese aufzulösen, die Abstraktion des Konfliktes zu geben und in dessen Resultat weniger das ästhetisch als das menschlich Wertvolle zu zu suchen. (Dies schließt auch den Vorteil einer Reinigung von vielem Dilettantismus ein.) Platons Verurteilung des Dramas, das er für staatsgefährlich hält wegen seiner schrankenlosen Erregung von Leidenschaften, besonders des Mitleids, erhält ihre Begründung, wenn der Nachdruck auf *leiden* gelegt wird und der Zuschauer sich begnügt, in passiver Ergriffenheit und Identifikation mit dem dramatischen Helden seine Konflikte scheinbar zu lösen, anstatt auf aktive und eigene Weise. Es kann dem Menschen nicht erspart werden, den Kampf mit sich selber auszufechten. Weder reale noch figürliche Menschenopfer erwirken die Befreiung von der Tragik der unbewussten Selbstgebundenheit, und Religion und Kunst vermögen nicht mehr den Wert einer vollkommenen Erlösung zu geben, die nur eine individuelle sein kann.

ZÜRICH ANTONIA WOLFF