

Das dichterische Kunstwerk

Autor(en): **Fenigstein, Berthold**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **25 (1922-1923)**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-749999>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DAS DICHTERISCHE KUNSTWERK¹⁾

Will ich mir ein solches Werk der Theorie über Dichtung erobern, um von ihm durch Bejahung und Verneinung gefördert zu werden, und geschieht es dabei, dass eine erste Lektüre verwirrt, befremdet, uns umkehren und voll neuer Sehnsucht vor die Lebendigen, vor *Werther*, *Faust*, *Hyperion* hintreten lässt, sie unmittelbar, Seele zeugend in Seele, zu genießen, so muss ich mich wieder darauf besinnen, wie die Menschheit neben den Künstler und den Genießenden auch den Kritiker und Historiker stellt und ihm von Geistes wegen befiehlt, so wie die Geschöpfe der Natur auch die Gebilde der Kunst in ihrem Werden und Bau zu verstehen, in geschichtliche Reihen zu ordnen, ja schließlich als Gestalten zu zerstören und ihr Wesen nur noch in einem Namen zu retten — kurz: die Problematik der Kritik und Geschichte, ihre Gewalttätigkeit, die einem zunächst schmerzhaft bewusst wird und doch ihre Notwendigkeit ist, sie erlöst sich selbst kraft ihres naturgeborenen Amtes. Wir müssen die überwältigende Mannigfaltigkeit in der Natur und in der Kunst ordnend verstehen, und wenn wir dort, wo die Gegenstände von einem Übermächtigen gegeben sind, uns anbequemen müssen, so sind wir aus Verantwortung vor der Kultur oder aus Schwäche unseres Wesens hier im Reich der menschlichen Werke, menschlichen Werte, im Reich der Freiheit leichter von unsern eigenen Gedanken zu verführen; daher in Fragen der Ästhetik fast jeder Satz umstritten ist und nicht jeder Kämpfer voll einsteht. Ermatinger gibt sich ganz, er fühlt sich der Not unseres Tages gegenüber verpflichtet, er glaubt die Ursache des Verfalls und die Kraft des wahren Ideals zu schauen und baut darum kühn und klar, selbstherrlich, durchaus mit dem Mut zum Wert, zum Ja und Nein, er schenkt Wissenschaft und Bekenntnis zugleich.

Nach all den zahllosen Einzeluntersuchungen zur Technik der Formen und Gattungen, neben die intuitiven Deutungen des geistigen Wesens ganzer Stile und Epochen in der Art des jüngsten Versuches von Fritz Strich in *Deutsche Klassik und Romantik* stellt er eine wahrhaft zentrale Arbeit, einen Strukturaufriss des dichterischen Kunstwerks. Aus der Dichtung selbst, aus deren Genesis und Sein, will er die Kategorien gewinnen, mit deren Hilfe wir sehen, erfassen sollen, in strengem Sinne zu charakterisieren vermöchten, was einmal W. Dilthey so umschrieben hat: „Das höchste Verständnis eines Dichters wäre erreicht, könnte man den Inbegriff der Bedingungen in ihm und außer ihm aufzeigen, unter denen die sein Schaffen bestimmende Modifikation des Erlebens, Verstehens, Erfahrens entsteht, und den Zusammenhang umfassen, der von ihr aus Motiv, Fabel, Charaktere und Darstellungsmittel gestaltet.“ Ermatinger weiß wie Dilthey, dass die absolute Monographie ein Postulat ist, und da er im vorliegenden Werk nicht als Historiker schreibt, also nicht einmal nach der erreichbaren Geschichte zu streben hat, so muss er sich desto klarer über den Standpunkt und die Rechtsame des Ästhetikers sein. —

Albrecht Dürer lehrt: „Die Kunst der Messung ist der rechte Grund aller Malerei,“ und will damit sagen, dass das angeborene Netz unseres geometrischen Formenschemas vor die Körper zu halten sei, um deren unregelmäßige, individuelle Linien durch die Beziehung auf ein Regelmäßiges scharf zu ergreifen; Kant spricht vom Schematismus unseres Verstandes als einer ver-

¹⁾ *Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte* Von Emil Ermatinger. Verlag von B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

borgenen Kunst in den Tiefen der menschlichen Seele und schafft die Erkenntnistheorie; ein Paralleles ist hier gegeben, eine Erkenntnistheorie für das dichterische Kunstwerk, die unsere schematische Anschauungskraft höchst bedeutsam zu bilden berufen ist. Die Parallele ist wörtlich zu nehmen. Wie Kant nicht die psychologischen Prozesse, sondern die festen Formen apriori herausstellt, so will auch Ermatinger nicht Psychologie, Prozess aufzeigen, die schon im Individuum unendlicher Faktorenkomplex sind, sondern errichtet ein Formengerüste, erschaut aus dem empirischen Material kraft jener Phantasie, die Goethe eine exakte nennt.

Auf welchem Grunde baut er? Ihm ist die große Dichtung, vorab der deutschen Sprache, tiefste Erfahrung geworden: Goethe, Kleist, Hebbel, Keller — und in dieser ein Moment entscheidend aufgefallen: ihr Bund mit der Philosophie, mit deren kulturtragenden Ideen. Die Zermürbung dieser Ideen im 19. Jahrhundert erklärt ihm, wie wir aus seiner Lyrik wissen und auch auf diesen Seiten zu hören bekommen, die zunehmende Verflachung und schließliche Versandung der Dichtung und die Katastrophe unserer Kultur. Große, begeisternde Ideen nur können unsere Not wenden, den neuen Dom bauen — die Idee ist auch der zentrale Begriff in seinem Werk. Von Dilthey und damit letzten Endes von Goethe übernimmt er die Anschauung als Axiom, dass alle Dichtung Konfession sei, also das Kunstwerk aus dem Erlebnis verstanden werden müsse.

Ein erster Hauptabschnitt handelt denn auch vom Erlebnis im allgemeinen. Schöpferisches Leben ist immer Auseinandersetzung zwischen Ich und Welt. Das schöpferische Ich wird vornehmlich aus dem Typus Goethe verstanden, dessen seelischer Polarität von Gefühl und Verstand, dessen Phantasie als mythenbildender Kraft. Schon im Kern, im Ich sind die „Grundrichtungen wesentlicher dichterischer Verhaltensweisen“, nämlich des Lyrikers, Epikers, Dramatikers, angelegt. Energisch wird das künstlerische Erleben gegen die Milieutheseorie als ein schöpferischer Prozess dargestellt und dieser erkenntnistheoretisch-allgemein, nicht psychologisch-monographisch so weit gefasst, dass auch bereits die Schaffung des allgemeinen Weltbildes, jenes tägliche, stündliche Ringen mit den Eindrücken, bei den Größten grad am strengsten ohne jeden Seitenblick auf ein allfälliges Werk geleistet, einbezogen wird und dabei natürlich letzte Klärungen, die oft erst der Kampf mit dem Stoff während des Gestaltens bringt, nicht ausgeschlossen. Intensität und Weite des Erlebens in ihren verschiedenen Graden, wichtige Merkmale der Größe eines Dichters, werden gezeigt, ein erstes Mal schon der Dichter, der ein unmittelbares Verhältnis zu den schöpferischen Urkräften des Lebens hat, geschieden vom Schriftsteller, den nur Vermitteltes speist. — An dem Erlebnis Goethes mit Lotte Buff werden die Begriffe Stoff, Motiv, Idee erörtert. Hier haben wir die Keimzelle des ganzen Baues. So einheitlich das Erlebnis an sich war, zwei Gruppen von Elementen scheiden sich in ihm für das nachträgliche methodische Urteil: einerseits die sichtbare Außenseite des Geschehens und das Geschehen selbst, der Stoff mit seinen Motiven. So betrachtet war das Verhältnis zu Lotte Buff für Goethe ein Stofferlebnis: es hat ihm den Stoff für den *Werther* gegeben. Andererseits das geistige Innere, der Sinn, die Bedeutung des Geschehens. Es steckt in dem Erlebnis auch eine geistige Erfahrung; Leuchsenring und Jerusalem erlebten den Zusammenhang zwischen Handeln und Schicksal anders als Goethe: Gedankenerlebnis oder Idee. Grundmotiv des *Werther* wäre demnach: ein Jüngling, der aussichtslos die Frau eines andern

liebt, tötet sich — Idee im Sinne eines (vom Dichter persönlich erfassten) Lebensgesetzes, das psychologisch etwa so zu formulieren wäre: Gefühl und Verstand, oder ethisch: Egoismus und gesellschaftliche Konvention, oder metaphysisch: Individuum und Kosmos. In beiden Begriffen wirkt die Polarität von zwei Elementen: hier Jüngling — Frau des andern, dort Gefühl — Verstand. In dieser Polarität lebt der ursprüngliche Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt im Erlebnis nach. Die Elemente sind daher gegeneinander gespannt und diese Spannung ist das Künstlerisch-Belebende. — Man soll sich aber bewusst bleiben — „das Erleben ist in Wahrheit ein einheitliches, und die Trennung seines Inhaltes in eine stofflich-motivische und eine gedanklich-ideelle Gruppe ist nur eine begrifflich-methodische, eine wissenschaftliche Betrachtungsweise, eine Hilfskonstruktion, die wir unternehmen müssen, um unserem Denkvermögen den Prozess des dichterischen Schaffens überhaupt fassbar machen zu können. Wir müssen also, was wir begrifflich-methodisch geschieden, auch begrifflich-methodisch wieder vereinigen. Und das heißt folgendes: Es gibt im echten Dichtwerk kein Motiv ohne Idee, keine Idee ohne Motiv — — — Das Erleben eines wahrhaft genialen Dichters, wie z. B. Goethes, ist also immer ein wahrhaft symbolisches, sein Anschauen zugleich ein Denken, sein Denken ein Anschauen. Idem er die äußere Gestalt mit ihrer Vielheit von zerstreuten Einzelheiten auf sich wirken lässt, erschafft er zugleich in sich ihre seelische Einheit, ihre Idee, und erfasst so ihren Sinn, mit dem er den Stoff organisiert. Dabei braucht ihm die Idee, indem er den Stoff erlebt, ja indem er ihn gestaltet, durchaus nicht hell im Bewusstsein zu schweben (wie sie ja nicht etwas Rationales ist!)“. Es sei gleich angefügt, um Ermatingers „Idee“ ganz zu verstehen, nicht dem Vorurteil „Intellektualismus“ anheimzufallen, dass er sie sogar so unrationalistisch fasst — „sie ist in dem lyrischen Gedichte die bestimmte Gemüthhaltung, das individuelle Gefühl, das im Erlebnis des Dichters schwingt“ (259). —

Es ist klar, dass jetzt nur noch alles, was wir unter Form verstehen, herangezogen werden muss, und die Struktur des Kunstwerks ist nachgezeichnet. Allein der Verfasser geht zuerst daran, das bisher Gesagte in zwei großen Hauptabschnitten erschöpfend darzulegen. Der erste Teil, das Gedanken-erlebnis, schildert zuerst die Entstehung der dichterischen Weltanschauung, Analysen der Erlebnisse von Keller, Kleist, Hölderlin ergreifen die Unterschiede der drei Gattungen vor aller Technik bereits in diesen Gründen. Der zweite Teil, das Stoff-erlebnis, bringt treffend zur Darstellung, wie dem Genie der Stoff-Fund wird, der Schriftsteller die Stoffwahl hat, lehnt den Terminus „Fruchtbarkeit des Stoffes“ ab, weil der Dichter die Kraftquelle für den Stoff ist. Anlässlich der Stoffquellen wird die Stofffindung unter Kellers Wort abgehandelt, das sich gegen die Phantasietätigkeit der Originalgenies wendet — der Wert der geschichtlichen Stoffe im Sinne der Klassiker erwogen und die Tatsache, dass die bereits von Großen behandelten Motive bei Spätern nicht mehr wirken, ebenfalls vom Wesen der Idee aus erklärt: „Nun ist aber die Ideodynamik eines Dichters nicht nur das einzelmenschliche Gesetz seines Ich, sondern sie ist zugleich auf dem Boden einer ganzen Kulturphase gewachsen und hilft diese wiederum weben.“ Auch dieser Teil schließt mit einer Charakteristik der drei Gattungen, hier also vom Stoff-erlebnis aus. —

Der dritte, umfänglichste Teil bringt nun das Formerlebnis. Wieder wird an einem großen Beispiel das Gesetzmäßige erschaut. Goethes Erlebnis des Straßburger Münsters offenbart das Wesen der innern Form: „Alles Gestalt

und alles zweckend zum Ganzen“, Organismus, „Jede Kunstgestalt ist von innen belebt durch die Ideendynamik des künstlerischen Ich:“ Die Idee wirkt die seelische Atmosphäre oder das Lebensgefühl im Stoff; hier wird aufschlussreich Idylle, Elegie, Pathos, Ironie, Satire, Komik, Tragik und Humor beleuchtet. Sodann ist die innere Motivierung in ihrer ganzen fundamentalen Bedeutung entwickelt. Wie der Augenpunkt im Bild alle Linien auf sich bezieht, so begründet die Ideendynamik als Motivierung alle Vorgänge. Die Idee ist durch die Weltanschauung des Dichters als seinen geistigen Standpunkt bestimmt, durch die innere Motivierung ist die Einheit und Geschlossenheit einer Dichtung bedingt, die Idee als Mittelpunkt der geistigen Wirkungsbeziehungen schafft die Wahrheit des Dichtwerks, das Höchste: das Symbol. Äußere Form, einleitend dargetan an Goethes Italienerlebnis, ist Stil: einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. An dieser Stelle ist von den drei Gattungen zu sprechen als Wirkungsformen, daher werden wir hier belehrt bis hinaus zum Epitheton ornans.

Was ist geleistet? Wir haben das Schema der Genesis des dichterischen Kunstwerks. Schema, weil die konstituierenden Begriffe wie Idee, Stoff, Motiv usw. nicht aus der erschöpfenden Analyse eines einzigen Werkes, sondern jeweils an typischen, also stets andern Beispielen erfasst werden. Es ist dies ein eigener Wert des Buches, dass es freigebig bei jedem Schritt die Anschauung aus den Schätzen der Literatur schenkt, uns damit zum Sehen erzieht und zugleich die eine und andere Einzelforschung fördert, im ganzen trotz des schwierigen Themas mit sich lockt und frisch erhält. In diesem Schema finden wir alle der literarischen Kritik und Geschichtsschreibung wesentlichen Begriffe an ihrem naturgemäßen Ort und dadurch in ihrer Tragweite bestimmt, der Mut zum folgerechten Bauen hat sich gelohnt, Ermatinger kommt über Beschreibung und Konstatierung hinaus zu Kunstgesetzen, wir können uns der Unmasse von Werken gegenüber ein begründetes Urteil bilden; es ist eine Poetik geschaffen, wie Dilthey sie wünschte.

Einem solchen klaren Bau gegenüber hat es die Kritik leicht. Sie kann das Fundament, unsere große Dichtung als Kanon, ablehnen, die Vorstufen und Entartungen, das Lallen der Primitiven im Busch und in der Großstadt mitreden lassen und wähen, damit das Werk zu Fall gebracht zu haben. Wer aber auf dem gleichen Boden steht, der hat nur wenig zu erinnern. So halte ich z. B. die Polemik gegen die Diltheyschen Weltanschauungstypen für unzutreffend. Auch ich sehe, dass auf jenem Wege namentlich des Meisters Schüler oft mehr halbe Philosophen denn Historiker und Deuter der Gestalt geworden sind, trotzdem kann ich den Versuch einer solchen Typik nicht zurückweisen. Ich setze jene Typen, die wohl noch genauer umschrieben werden können, parallel zu einem Begriffspaar wie es etwa Strich in seinem *Endlich-Unendlich* entwickelt hat, sie können Stile, Epochen charakterisieren, wollen nicht mehr. Ferner sind in der Analyse von Dichtungen hie und da die Messer allzuscharf und sicher geführt worden. Doch da ist der Zwang, *zeigen* zu müssen, und da ist die Grenze des Individuums hüben und drüben. Es kommt alles auf die Art der Anwendung an, und da hat Ermatinger in seiner Lyrik gezeigt, wie groß das Reich ist, das ihm blüht. — Ich lasse über vieles im vorliegenden Buch Gesagte reden, würde allerdings dem einen und andern Einwand entgegenfragen, wie der allenfalls modifizierte Begriff sich in einem Zusammenhang, gar in einem System mit der Verantwortung, das Ganze zu ordnen, einfügen könnte, ich lege das Hauptgewicht auf die Tatsache, dass diese Poetik

wieder die *Gestalt* erfasst und so den Dichter als Schöpfer eines Organismus ehrt. Denn, nachdem allzulange bloße Technik untersucht wurde, sind wir unter dem Eindruck der großen Krisis ins andere Extrem verfallen, wir sind Geisthuber geworden, wollen nur noch geistige Deutungen, und wenn sie uns auch sanft und unvermerkt katholisch machten. Die vielen unberufenen Deuter haben nur allzu oft die Gestalt zum Bouillonwürfel zusammengepresst. Etwas überscharfe Durchleuchtung ist stets unvergleichlich pietätvoller und aufschlussreicher. Die Gestalt. Sie immer wieder zu sehen, aus ihr selbst zu begreifen ist auch Pflicht und notwendiges Korrektiv, wenn die gegenseitige Erhellung der Künste zur gegenseitigen Verdunklung zu werden droht. Wer sich in Ermatingers Buch da und dort vom weißen Licht schmerzlich geblendet fühlt, der nehme wieder einen Augenblick Kurt Bruchmanns *Poetik*, 1898, zur Hand und blättere. Stoff, Stoff, Stoff, vor dem der Verfasser selber ratlos steht: „Wenn nun das Verhältnis des Dichters zur Wirklichkeit so wichtig ist, so können wir ja vielleicht Schillers tiefe Einteilung der Poesie beibehalten.“ — Nein, wir können nicht mehr zu den entwicklungsgeschichtlichen Herbarien zurück, wir haben den Mut zu Ideen und daher geht die Weiterbildung unserer Wissenschaft positiv und negativ von Ermatingers Werk aus; das aber ist das Große, das einer solchen Leistung beschieden sein kann.

WINTERTHUR

ERNST HIRT



FRANÇOIS DE CUREL

Sein *Théâtre complet* ist im Erscheinen begriffen. Der Verleger Crès hat bisher die ersten fünf von acht Bänden herausgegeben. Sie enthalten alle bekannten Dramen des Autors und gestatten ein abschließendes Urteil. Eine mustergültige Ausgabe. Nicht nur wegen der schönen Ausstattung, sondern vor allem durch die Vollständigkeit. Sie enthält eine Selbstbiographie, die Entstehungsgeschichte eines jeden Werkes und dessen Varianten, den unveränderten Abdruck der zeitgenössischen (auch und zwar meist ungünstigen) Kritik eines jeden Stückes und dazu den Kommentar des Autors. Wir lernen das ganze, unappetitliche « *derrière les coulisses* » des Theaterwesens kennen, Freundschaften und Cliques des Theaters und der Kritik, Oberflächliches und Verständnisvolles.

* * *

Besser als durch die Dramen selbst machen wir durch die Einleitungen die Bekanntschaft des Dichters, des Schaffenden. Wir lesen die charakteristischen, vielleicht auch selbst verräterischen Angaben: Geboren 1854 in Lothringen, als Kind einer sehr reichen, in der Industrie tätigen Aristokratenfamilie, bereitete sich François de Curel für den Beruf eines Ingenieurs vor, den er aber nicht ausüben konnte. „Da erkannte ich eine viel interessantere Beschäftigung, nämlich die, die Entwicklung eines Geistes zu beschreiben . . .“. „Da ich nicht in die Fabrik durfte, wurde ich ein Müssiggänger, der dann später im Ausdruck seiner Ideen eine Beschäftigung suchen sollte . . .“. „Die Kenntnis des menschlichen Herzens ist die Wissenschaft der Nichtstuer . . .“. „Gegen 1885 machte ich mich daran, zu schreiben . . .“. Zuerst Novellen und Romane; von außen

wurde er zum Theater getrieben . . . „Ich habe mich *angestrengt*, mein Stück weniger langweilig zu gestalten, indem ich viele Wiederholungen entfernte . . .“ „Da ich *nach einem Sujet suchte*, dachte ich mir, es könnte interessant sein . . . eine Seele zu studieren . . .“ „Der Inhalt interessierte mich mehr als die Form . . .“ „Es entsteht ein Drama, indem die Idee zur Hauptperson wird, die das Duell der wirklich lebenden Personen leitet . . .“

* * *

In der Art, wie François de Curel die Probleme stellt, erinnert er am meisten an die französischen Klassiker. Wie bei Corneille und Racine zwei Seelenzustände (Vernunft und Liebe) einander gegenüber, mit einander in Kampf treten, so in Curels Theater: Liebe und Stolz (in *La danse devant le miroir* und den Varianten); Rache aus verzweifelter Liebe und Bedürfnis nach asketischer Sühne (*L'envers d'une sainte*); Standes- und Seelenadel (*Les Fossiles*); Kampf zwischen dem Bedürfnis nach persönlicher Freiheit und der Mutterliebe (*L'invitée*); strenge, rücksichtslose Wissenschaftlichkeit und Liebe (*La nouvelle Idole*); Egoismus und Altruismus (*Le repas du lion*); Erziehung und Atavismus (*La fille sauvage*). Aber die Klassiker sind sozusagen Tendenzdichter, wie die zeitlich direkten Vorgänger Curels, nur weniger aufdringlich: sie nehmen, je nach ihrer persönlichen Überzeugung, dem Problem gegenüber eine feste Stellung ein: Corneille lässt den Willen siegen, Racine die Liebe. Curel hingegen ist Skeptiker. Von jedem einzelnen Seelenzustand wird das Pro und Contra durchgeführt; zur eigentlichen, überzeugenden Entscheidung kommt es nie; selbst kaum in den *Fossiles*, deren sämtliche Gestalten (außer dem durch Selbstmord gestorbenen Robert) viel zu schadhaft, ja gemein, sind, als dass man an ihre Bekehrung zum Seelenadel glauben könnte.

* * *

«Sa carrière théâtrale n'a pas été brillante» sagt Curel von einem seiner Stücke, und auch sonst beklagt er sich häufig, wie lange Zeit es brauchte, bis er als Dramatiker anerkannt wurde. Die Klage ist unberechtigt. Es gibt Autoren, die nur als Persönlichkeit, als Gesamterscheinung Interesse beanspruchen können. Jedes einzelne Werk für sich ist etwas Unabgeschlossenes, das als dramatische Schöpfung nicht zu fesseln vermag. Erst wenn das Gesamtwerk des Autors vorliegt, kennt man seine Eigenart, weiß man, worauf es ihm ankommt, weist man ihm seinen Platz an. Mit andern Worten: mit der Wiedergabe eines seiner Stücke bringt man den *Autor*, dessen Richtung inzwischen bekannt geworden ist, auf die Bühne, nicht das dramatische Werk als solches, zumal es gar keines ist. Man lässt die Erscheinung François de Curel als Denker zur Geltung kommen, denn nun ist er fest klassifiziert: er ist der Denker unter den Dramatikern, aber nicht der Dramatiker unter den Denkern. — Es braucht nicht des gelegentlichen, besonderen Geständnisses Curels, dass er bei der Abfassung einzelner Werke gar nicht an die Möglichkeit der Aufführung gedacht habe; den gleichen Eindruck gewinnt man fast überall. Wie undramatisch empfunden sind schon — um zuerst etwas mehr Nebensächliches zu erwähnen — die Didaskalien, die Anordnungen zu den Szenen. Gelegentlich streift die Ungeschicklichkeit an Naivität. So liest man in der *Mahlzeit des Löwen*: An den Wänden sind Bildnisse von Leo XIII. mit Wid-

mung und das Bild Jeans (des Helden), von Bonnat gemalt; wie wenn das Publikum wirklich vom Theatersaal aus die Widmung des einen und den Porträtisten des andern Bildes erkennen könnte. An einer andern Stelle liest man: „Madeleine küsst Jean. Das macht einen vortrefflichen Eindruck.“ Auf wen? Und wer soll das merken? Oder: « On devine que des phrases magnifiques se pressent dans son cerveau. » In *La nouvelle Idole* lässt er den Helden einen Rahmen mit « une quarantaine » von Frauenporträten von der Wand abhängen. Der Autor muss das Interesse für sein Drama gering einschätzen, wenn er annimmt, das Publikum könnte sich die Mühe geben, die „vierzig“ Bilder nachzuzählen. Und solchen Schnitzern in den Didaskalien begegnet man noch zu Dutzenden.

* * *

Schlimmer sind die Fehler der dramatischen Handlung. Sie ist zu arm, wie z. B. im *Tanz vor dem Spiegel*, in dem zwei krankhaft empfindliche Leute mit unerhörter Sophistik sich gegenseitig quälen, sich beinahe absichtlich missdeuten. Beide sind zu stolz, um von einander Opfer anzunehmen, prüfen die Stärke der Liebe des Partners mit erheuchelten Selbstanklagen (Schwangerschaft!), um am Schluss keinen Schritt weiter zu sein als am Anfang. Der bei Curel beliebte Abschluss des Werkes durch Selbstmord des Helden erscheint durchaus ungenügend motiviert, nur da, um, nach vier langen Akten, „dem Ding endlich ein Ende zu machen“. Oder aber, die Handlung ist zu weitläufig; sie geht sprunghaft, ohne die nötige psychologische Vertiefung, vor sich. Sie ist gleichsam nur die Aneinanderreihung von Episoden einer langen Welt-, Kulturepoche, einer sozialen Bewegung: so in *La fille sauvage*, in *Le repas du lion*. *La fille sauvage* ist das Symbol der Kulturentwicklung, die Geschichte der menschlichen Entwicklung aus dem Zustand des Orang-Utang bis zur höchsten Zivilisation, aus der der Mensch aus Atavismus wieder in die Wildnis zurückverfällt, wenn nicht seelische, sentimentale Gründe fortwährend an die erlangte Zivilisation zu fesseln vermögen. Nun denke man sich, auf der Bühne, die Glaubwürdigkeit einer Person, die im Laufe von drei Stunden sämtliche Kulturepochen zurücklegt. Die Heldin bleibt ein blutleeres Schema; bald wird sie wie ein brummender, knurrender Bär vorgeführt; bald redet sie wie der gewiegteste Nationalökonom. Nicht lebenswahrer sind die übrigen Personen des Dramas, die oft, wie der wilde König, zusammenhanglose Kulturtorheiten zum besten geben. Und über allen steht Paul, der deus ex machina, der die verschiedenen Zivilisationen am Faden nur so herbeizieht. (Nebenbei sei noch ein Kulturdokument der Kriegspsychose zitiert: In der ersten Version ließ Curel seine Heldin einen Teil ihrer Erziehung in Bayreuth genießen. In der definitiven Ausgabe verlegte der Autor den pädagogischen Sitz nach Paris, « pour retirer de l'Allemagne le brevet de civilisation suprême ». Für einen Denker vom Grade eines Curel mutet diese Kleinlichkeit recht sonderbar an!) *Le repas du lion* umfasst die ganze Geschichte des Sozialismus oder doch wenigstens die ganze Biographie eines Sozialisten von der Stufe an, da er sich den Armen, den Arbeitern, opfern will bis zum Augenblicke, wo die Arbeiter nur die Werkzeuge zu seiner eigenen Machtentfaltung, zum tyrannischen Herrscher werden.

Im ganzen Werke Curels sehe ich eine einzige Comédie, deren Handlung sich in angemessenem Umfang glatt abwickelt, nicht schleppt und auch nicht

zum sprunghaften Fortschreiten gezwungen ist, sondern psychologisch möglich durchgeht. Es ist «*La figurante*»: Der Politiker Henri braucht als Dekoration für sein Heim eine legale Frau; seine Geliebte verschafft ihm eine Figurante, eine Scheinfrau, die aber nach Jahren und Wechselfällen, dank ihrer wertvollen Eigenschaften, sich das Herz des Gatten allmählich erobert, seine wahre Frau wird; die boshafte Bloß-Mätresse wird somit überflüssig und ihrer Funktionen enthoben.

* * *

Trotz der dramatischen Mängel, dem Mangel an Abgeschlossenheit und Durchsichtigkeit der Handlung, wird es doch immer eine Elite von Menschen geben, denen François de Curels Schaffen einen größeren, höheren Genuss bedeutet als sämtliche Erzeugnisse der heutigen dramatischen Literatur. Man interessiert sich dann weniger für die Form (Drama), die sehr oft als gemacht, als ausgesprochene „Literatur“, erscheint, als für die Probleme, die mit großer Gründlichkeit, mit einer fast objektiven Beleuchtung von allen Seiten behandelt werden, die Probleme, von denen in einem früheren Abschnitte die Rede war. Man empfindet das Werk des Dichters gleichsam als das dialogisierte Tagebuch eines sich selbst scharf prüfenden, eines sich mit den sozialen, sentimentalen und ethischen Lebensproblemen skrupulös beschäftigenden Mannes; und nicht mehr seine Gestalten erscheinen als die Protagonisten seiner Dramen, sondern seine Ideen, er selbst, der Denker. Die Charakteristik seiner Personen ist ein eigenartiges Gemisch von Unbeholfenheit und feinsten Psychologie. Unübertrefflich ist die Psychologie der Menschen, die aus seinem Milieu stammen, einer bestimmten Landaristokratie und der Schwerindustrie. Am besten aber zeichnet er defekte, krankhaft empfindliche, innerlich zerrissene Charaktere, Menschen, die an der Lösung der Probleme selbst scheitern.¹⁾

ZÜRICH

BERTHOLD FENIGSTEIN

¹⁾ Über François de Curel erschien vor kurzem eine fleißige Zürcher Dissertation des jungen Romanisten Karl Weller, die sprachlich etwas schwerfällig, in der Analyse der einzelnen Dramen ein wenig zu weitschweifig geraten ist, im übrigen aber mit bemerkenswertem Verständnis die Eigenart des Dichters würdigt.



**ABONNEMENT: Jährlich (20 Hefte) 18 Fr., halbjährlich 9 Fr., vierteljährlich 4 Fr. 50;
im Postabonnement 20 Rp. Zuschlag, nach dem Ausland mit Portozuschlag.
Einzelne Hefte 1 Fr.
INSERATE: 1/1 Seite 100 Fr. 1/2 Seite 55 Fr. 1/4 Seite 30 Fr. 1/8 Seite 17 Fr. 50.**

Verantwortliche Redaktion: Prof. Dr. E. BOVET, Dr. MAX RYCHNER, R. W. HUBER.
Redaktion u. Sekretariat: Zürich 2, Bleicherweg 13. Telephon Selnau 47 96. Postscheck Nr. VIII 8068
Expedition, Druck u. Verlag: Art. Institut Orell Füssli, Zürich (Postcheck Nr. VIII 640).