

# Alfred Kerr

Autor(en): **Rychner, Max**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): **16 (1948-1949)**

Heft 7

PDF erstellt am: **12.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-759533>

## **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.

## ALFRED KERR

VON MAX RYCHNER

Ibsen, Hauptmann, Strindberg, Shaw, Schnitzler, Wedekind hat Alfred Kerr der Generation erschlossen, die zur Aufnahme dieser Erscheinungen verpflichtet war, und zwar nicht vom gelesenen Buch, sondern von der schönsten Vergänglichkeit großer Berliner Aufführungen angerührt. Die glanzvollste Zeit des deutschen Theaters erzog sich ihn auf: Otto Brahm, Paul Schlenther, Max Reinhardt, Kainz und die Duse gaben ihm die Maße des Menschenmöglichen im Schauspiel, des ständig zu Erwartenden wie zu Fordernden; an den Theatern von Wien, Paris, London verglich er das in der Heimat Geleistete und zu Leistende. Seine künstlerische Empfänglichkeit setzte ihn instand, sich in sämtlichen Parketts sogleich zu Hause zu fühlen, angetan von jeder Begegnung, die ihm ein Land, einen Menschen, einen Moment des Daseins erschloß. (Seine Zärtlichkeit zum Beispiel, wo er von Henri Becque spricht!)

Er hatte noch die offene lyrische Empfänglichkeit der Impressionisten, die von jedem neuen Augenblick so viel zu erwarten verstanden — «das Wunder», wie es bei Ibsen herumspukt und wie es in jener Epoche vor den Weltkriegen für ein gebildetes Publikum zum mindesten als künstlerisches Wunder Geltung und Nimbus hatte in der vielfältig gestuften Zusammensetzung von dramatischer Psychologie, sozialer Tendenz ohne genaues kämpferisches Standortsbewußtsein, artistischer Vollendung der Aufführung. Die Möglichkeiten vermehrten sich so schnell, daß der Kritiker vollauf zu schaffen hatte, sie wahrzunehmen, ohne die Konstellationen ihres Entstehens und die Perspektiven ihrer weiterwirkenden Verwandlungen peinlich zu verfolgen: das Bloßwerden der Süchte, Manien, fixen Ideen, Traumfragmente, Triebmechanismen, Mythensplitter in Hauptmanns «*Ver-sunkener Glocke*» oder «*Hanneles Himmelfahrt*», in Wedekinds «*Lulu*» oder «*Marquis von Keith*» und so weiter hätten zurückgedeutet auf eine Welt im Sturz durch ihre eigene überwirkliche Zone, in welcher ihre einzelnen Bestandteile nach jeder nur möglichen phantastischen Verbindung strebten und, in künstlerischem «Realismus» zubereitet, die irrationalsten Grimassen zu weisen begannen. Mit Psychologie allein war diesen Sachverhalten nicht beizukommen, denn nun war der Raum, innerhalb dessen Psychologie noch ihren Platz haben

mochte, aufgesprengt, und ein neues Geschlecht auf die Bühne geladen worden, welches die Parodie eines Zeitalters zu agieren hatte, jenseits der Ideen, Gefühle, Moralen, jedoch mit diesen als Material zwanglos bis zur Haltlosigkeit waltend. Die Einzelgestalten sind in zweiter Sicht Vollstrecker von Mächten, die untenauf drängten; sie sind Repräsentanten des Allgemeinen bis in die Sprache, die geschäfts- oder protokollmäßig unpersönlich wurde. Kerr hat Wedekinds Rang früh erkannt, ihn und seine Figuren jedoch zu sehr vom Blickpunkt der Individualpsychologie her gesehen, ohne die Verbindungen zu den namenlosen acherontischen Mächten, die da zum erstenmal aus seltsam benannten Menschen sprachen: aus Schigolch, Castipiani, Geschwitz und so weiter.

Welch eine ungeheuerliche Liquidation hatte begonnen — auf die erst eine sie und sich selber übertreibende Phantastik, welche sich alle Glaubensmotive des religiösen wie gesellschaftlichen Lebens auf ebennmäßig abgesunkener Fläche verfügbar und vertauschbar hielt, frühe und genau treffende Lichter werfen konnte. Der «künstlerische Mensch» mit humanistischem Erbe wurde da auf einem seiner geheiligten Schauplätze, auf der Bühne, überspielt, und zwar im selben Maß wie er, des Vorgangs im Zusammenhang noch nicht bewußt, in der Ordnung der Dinge, und von diesen selbst, überspielt wurde — von geschichtlichen Mächten, die sich der einzelspsychologischen Deutung wohl zeigten, aber nicht offenbarten. «Ein kalter, überirdischer Puppenspieler» — «seine Henkerskunst» — «Wedekind steht außerhalb der Gesellschaft, fast außerhalb der Welt» . . ., diese Formulierungen Kerrs sind vom Schlagendsten, was damals zum Fall Wedekind geschrieben wurde. Die Zukunft erwies dann, daß von außerhalb der Gesellschaft deren Symbolfiguren sichtbar wurden, wie es die Pantomime und eine ihr zugeordnete Sprache dieses Dichters zutage brachten. Geld bringt alles in Bewegung, es übernimmt die Befugnisse der Götter auf Zeit (Venus und Merkur stehen in Konjunktion und wirken drauflos über Leichen hinweg), ein Sinngefüge des Daseinverlaufs gibt es nicht mehr, denn jeder seiner Abschnitte ist von derselben sachlichen Dramatik wie ein Geschäftsvorgang, der einen folgenden bedingt und einen bereits wesenlos gewordenen zur Voraussetzung hat. Alles ist ständig gleiche Möglichkeit: eine schöne Frau ist in Schönheit investiertes Kapital, das bis zum beginnenden Verfall Zinsen bringt und dann mit Katastrophen zum Teufel geht; «*Frühlings Erwachen*» bringt den jugendlichen Triebmechanismus in Gang, der vom Dichter wie aus ungemeiner Fremdheit heraus beobachtet wird auf seine glatte Einfügung in den größeren Mechanismus der Gesellschaft und ihrer Tabus hin und auf sein teilweises Versagen aus Gründen mythologischer (ethischer) Reste, die bei einigen der er-

wachenden Kinder noch nicht abgebaut sind . . . Das alles ist so fern gesehen wie von einem Flieger, der in den leeren Himmel der Menschen steigt und von dort aus ihr pantomimisches Treiben sich anschaut, das Geschlecht, das der Selbstentfremdung fähig ist und jede Möglichkeit zu einer ihrer Formen ausnützt. —

\*

Der Surrealismus ist in dieser Weltvereisung entstanden; auf der Suche nach warmen Quellen hat er das Unterbewußtsein angezapft, ohne dort auf dichterische Kunstwerke zu stoßen. Splittermaterial zu solchen hat am ehesten seine Lyrik hervorgebracht.

Aber abgesehen von Kerrs die gesellschaftliche Symptomkunde vom Kunstwerk her nicht ausschöpfender Kritik — darin gehört sie selber zu den Symptomen ihrer Zeit, wie unsere Forderung zu denen der unsern —: dieser Berliner aus Breslau hat sich selber so hochgetrieben wie seine beste Möglichkeit. Die Hauptstadt belohnte ihn, der ihr Sohn werden wollte. Offen nach allen Weltrichtungen und Windrichtungen, empfänglich wie lechzender Kolonialboden, wach und wählerisch wie ein erbschweres Alexandria, zugleich wieder suchend und nimmersatt, in fressender Unruhe Altäre verbrennend und neuen Götzen neue errichtend, heilerwartend und nur aufs Vorläufige abstellend, auf das Theatralische aus wie kein Ort der Welt: so gab sich die deutsche Metropolis, die seit 1870 aus dem Fieber der Gründerjahre nicht mehr herauskam, und wie sie ihr kritischer Dramaturg. Aus einer über dem Alter der abendländischen Dichtung sich selber wollenden Jugendlichkeit, die heiter, freudig, frei zu sein vorhat, dabei sich ständig vergleicht, kommt seine stockende, sich bei jedem Schritt selber überprüfende Prosa. Ein unaufhaltsames Wohlgefallen an den eigenen Formulierungen begleitet sie, die zumeist aus sehr einfach gegliederten Sätzen ohne die Entfaltung syntaktischen Reichtums bestehen. Das Hochziel der Knappheit ist insofern erreicht, als kurze Hauptsätze ziemlich abgehackt nebeneinander gedrängt stehen, wobei die persönliche Erfindungskunst an Wortbildungen und an das präzise, nicht schmückende, sondern erhellende Beiwort gewandt wird, während Schmiegsamkeit und Vielgelenkigkeit des Satzes dieser einfachen Architektur geopfert werden. «Eulenberg sprießt herum, rankt, wuchert, schlingt, klettert, platzt. Alles auf gut Glück hingeschrieben, auf gut Rotstift; alles nebeneinander sorglos hingesezt, wie's kommt, wie's fällt; alles wie bei Achim von Arnim . . .»

Kerr geht von der Einzelheit aus, vom «Sonderzug» eines Stücks; er, der Liebhaber Flauberts, der immer wieder Anlaß findet, von der

«*Education sentimentale*» als dem großen Lebensbuch zu sprechen, muß irgendeinmal dem Satz begegnet sein: «Le bon Dieu est dans le détail»; das ist ein ihm entsprechender Kunstglaube. Vom einzelnen Satz aus geurteilt, dem er Aufblitzen, beleidigende Schockwirkung, belustigendes Erschließen der Einsicht abverlangt, erscheint ihm die lebensechte Sprechsprache der naturalistischen Dramatiker oder die klassizistische Gehobenheit der Jambiker künstlerisch zündungslos. Seine Formel: «Dichter haben keine Sprachkraft; Sprachkraft ist in der Kritik» — ist, auf ihn und die meisten seiner Zeitgenossen unter den Bühnendichtern bezogen, nicht in dem Maße prahlender Unsinn, zu dem sie, ins Allgemeine erhoben, sogleich wird.

Unter Sprachkraft versteht er zunächst das Unkonventionelle, die Durchsetzung persönlicher Prägung bis ins letzte Glied des Satzes. Dies zeigt, bis zu welchem Grad eine individuelle Bildungssprache sich in Einzelnen selbständig machte, indem sie sich von der Ueberlieferung ablöste, über die schwingenden Grenzen der Uebereinkunft ihrer Zeit hinaustrat. Eine durchgebildete Gesellschaft, welche das Sprachgewissen verwaltet hätte, Uebertreibungen fernhaltend, Flachheit ausschließend, Rede und Schrift mit wachen Ansprüchen hegend, verfeinernd, entwickelnd — das gab es nicht. Das gab es anderswo, in Deutschland nicht. Die deutsche Sprache blieb stets dem Einzelnen anvertraut, dem Sprachschöpfer, der sich seinerseits ihrem Genius unmittelbar verpflichtet betrachtete, durch keine irdische Institution als Mittlerin beengt. Ein äußerst protestantisches Verhältnis von äußerst hochgezüchtetem Liberalismus! Luther ist denn auch zum Heiligen der Sprachkünstler geworden, zum Beschützer ihrer Freiheiten, die ihre Grenzen einzig in ihrem Gewissen finden sollten. Regulierend wirkte nur die Ueberlieferung, die trotz allem gewisse Uebereinkünfte im Aufnehmen und Abstoßen entwickelte; von ihr abgesehen, liegen ja in der Natur jeder Sprache Schranken, die das Verwuchern in zahllose Individualdialekte verhindern. Es gibt indessen einen vagen Mythos vom Sprachschöpfer, vom prometheischen Um- und Neubildner, der zum deutschen Putschmaterial gegen die geistige Ueberlieferung gehört: Nietzsche ist ihm erlegen im «*Zarathustra*», wo er biblisch archaisiert, Arno Holz scheint von ihm getrieben, wo er Sturzbäche von selbstgebildeten Adjektiven über Seiten hinunter gießt. Der Einzelne konnte sich als «Genie» stets über die Beziehung zum Geschmack hinwegsetzen, denn dieser war ja nur eine Konvention und ihm als solche verächtlich. Sprachkraft war für die Kleineren zunächst jene Kraft, die sie vom Geschmack emanzipierte und ihnen das Selbstgefühl gegenüber der Sprache bis zum Bersten aufblies. Ein eitles Tachtelmechteln mit dem «Ursprünglichen» führte auch allzu leicht ins Gegenteil, nämlich ins Nichtigte.

Der großstädtische Literatenstand, in dem sich eine Fülle von revolutionären Unterkomplexen entwickeln konnte, hat aus der Ungebundenheit der Sprache nach 1918 sämtliche Folgerungen gezogen: alle Auflösungen aller überkommenen Sinngefüge haben ihre Entsprechungen in Sprachformen oder -entformungen gefunden, in Schrei und Stammeln, in Zersplitterungen der Bildgehalte und der grammatischen Jahrtausendbauten, in orgiastischer Vermischung der Wortassoziationen in Radaumusik und Rhythmenbrechung, selbst im Gelall anspruchsvoller Verblödung. In diesen Vorgängen aber wurde man der Elemente wieder bewußt — und der Unverbindlichkeit solcher Zerstörungen. Die in der Tradition nicht Behausten — zum größten Teil blieben sie kuhhaft ungebildet — waren zur echten Zerstörung so unvermögend wie zur Schöpfung. Ihre Erregtheiten gelangten aus dem Nichtigen nicht zur Vernichtung, deren Anzeichen und Signale sie dennoch waren.

\*

Kerrs Sprache ist die eines Monologen zwischen gestellten Spiegeln, die Ichsprache eines Mannes, der sich selbständig gemacht hat, nachdem er wahrgenommen hatte, daß seine Entwicklung zu einem persönlichen Stil geführt hatte. Das «Werde, der du bist» hatte sich vollzogen, der Kritiker hatte sein Verfahren der Analyse und seinen Sprachgestus entdeckt und in einer Art bejaht, wie er nur noch seine Abgötter Ibsen und Hauptmann bejahte. Keiner seit Nietzsche und Whitman hat sich selber als Person, Geist, Künstler, Schicksals-erwählten so bejubelt wie Kerr. Noch einmal stand ein Einziger auf, der Sinn und Glück seines Daseins in seiner Einzigkeit erkennen wollte, in den «Sonderzügen» seines Wesens, seines Erdenlaufs, seiner Aussage. Die Welt ist ihm bedeutungsvoll, insofern er sie erlebt, erfährt, sich aneignet; er wirft sich hinein, um zu sehen, was und wie ihm geschieht und dann von sich Zeugnis abzulegen. Im Grunde sind seine Kritiken nicht weniger Tagebücher als seine Reiseerinnerungen; sie werden wie diese mit den Jahren immer zwangloser.

Aber auch der Einzige schreibt für eine Leserschaft und wird von ihrer Zustimmung oder Ablehnung mitgeformt. Kerr setzte sich in Berlin dermaßen durch, daß die Vielen ihn noch tiefer in seine Einzigkeit jagten; eine bestimmende Schicht des aufgeklärten Bürgertums leistete sich ihn und bestärkte ihn in seinen Eigentümlichkeiten so sehr, daß er sie bis zu Ticks emporschraubte. (Ironische Anrede des Lesers, der doch anonyme Masse war: «Meine Lieben»; «Kinder, Kinder»; genaue Wiederholung von Sätzen für langohrige Leser; Ausrufe — Ecco; uäh! — als fände ein Gespräch statt; Kalauer, deren Salz rasch

dumm wird und so weiter.) Was das erste Mal starker Ausdruck war, wird in der Wiederholung matt, schlotterig, leer. Manchmal schreibt er wie Zille zeichnete: Volksmotive lustig, keß, in niederländischer Manier herausgreifend, das Drängen des Vorstadt- und Hinterhoflebens in Urzuständen, auch sprachlichen, als geistvoll entdeckend, die Reichweite seines Ausdrucks nach der Volkssprache hin ausdehnend. Der kritische Monologist verwandelt sich in einen Moritaten-Bänkel-sänger («*Caprichos*»), in eine geschichtliche Gestalt in der Maske der Unmittelbarkeit.

Mit dem sperberhaften Klopff- und Bohrsatz, kurz, hackend, packend, den Kerr schuf, wurde der Rhythmus der nachgoethischen, aber auf Goethe rückbezogenen Prosa gebrochen; das Anheben, Gipfeln, Ausschwingen des vielräumigen Satzes — wie es sich als Epigonenmanier noch kundgab in einer Art von Selbstbetätigung der Sprache, bei der ein Autor kaum mehr nötig war — wurde aufgegeben, dafür kamen formale Motive der Sprache Lessings wieder zum Vorschein, eine gelegentlich kurzatmige, springende Lebhaftigkeit knapper Hauptsätze, die sich von dem komplizierten Gesellschaftsgefüge der Nebensätze immer entschiedener emanzipierten. Es ist die Abwendung von einem weiterlaufenden Historisieren, das im Schreiben so gut seine Spuren zog wie im Bauen, als Banken mit Schloß-Erkern aus dem Mittelalter, mit Renaissancefassaden und Barockplastiken aus dem märkischen Sand herauswachsen. Kerr hat zunächst eine Knappheit der Aussage angestrebt, die etwas von der sachlichen Zucht einer Generalstabsprosa zu haben scheint und in der Konzentration auf den Gegenstand unter hohen Hitzegraden zustande kam: «Ibsens Grundzug ist kritisch. Er ist ein anarchistischer Individualist, im Gegensatz zu Zola, dem Sozialisten und Kollektivist. Seine Kritik wirft sich eher auf privat-ethische Dinge als auf öffentlich-ethische Dinge . . . Wahrheit und Freiheit verkündete schon Lona Hessel als die echten Stützen der Gesellschaft. Brand wollte eher seinen Rücken opfern, als sich ergeben. Doktor Relling aber droht, den Mann mit der idealen Forderung kopfüber die Treppe hinabzuwerfen . . . Durch Wahrheit geht Hjalmar Ekdals dürftiges Glück in Scherben. Und vor dieser schneidenden Tragik scheint der Dichter an einer sittlichen Möglichkeit in menschlichem Tun zu verzweifeln. — Er scheint es nur . . .» (1896.)

\*

Als sie geschrieben wurden, gaben diese Sätze Entdeckungen an Ibsen weiter. Daher ihr Thesenhaftes; sie sollten die noch herumirrenden Meinungen festpfählen. Noch ist das Ich des Kritikers ganz

der Erkenntnis hingegeben; es springt nicht, wie später, jeden Augenblick aus diesem Prozeß, um sich und die Leser auch seines Daseins als naiv lebendes, nicht nur erkennendes Wesen zu versichern. Es beschränkt sich auf den schlichten Umgang mit dem Wahren, selbstvergessen, dienend, durch Selbstenthaltung überzeugend wie später durch Selbstentfaltung überrumpelnd, blendend, entzückend, enttäuschend... Anfänglich wandte er sich an die strengsten Leser; später mehr an solche, denen der gefiel, den jene Strengen in den Sattel gehoben hatten. In einer stark widersprüchlichen Gesellschaft fand er seine Gemeinde, die ihm Mut zu sich machte. Da konnte er eine Kritik über Henri Becque so beginnen: «Ich werde nur Eindrücke prüfen, Eindrücke feststellen; und daraus das Bild einer Dichtung, das Bild eines Dichters erscheinen lassen. — ... Prüfen, feststellen. Was sind bei einer Aufführung der *«Raben»* meine Eindrücke?» Ein matter Introitus, dazu geschaffen, in der Auseinandersetzung zwischen Kritiker und Dichter den Urteilenden als dramatis persona neben den Verfasser des Stücks zu stellen, was unter Ibsen nicht hätte stattfinden können. Hinter der scheinbar wenig verpflichtenden impressionistischen Haltung ist bereits die gehobene Gewißheit, als Einzelner mit dem Mut zur Verabsolutierung seiner Einzigkeit stellvertretend für die dramatische Kritik seiner Zeit zu sprechen. Für die dramatische Kritik allein? Die Selbsteinschätzung des Einzigen bescheidet sich nicht bei dieser Begrenzung; in der Einleitung zu den Gesammelten Schriften steht geschrieben: «Dies Werk ist zwar ein Werk ‚über‘ — aber zunächst ein Werk ‚von‘ ...

Ja, was ein Poet, ein angemeldeter und gestempelter, zeugt, bleibt schwammig. Hier ist die Kraft — und hier die Ferne. Hier des Saftes Saft... und sein festestes Gefäß.»

Es klingt wie ein Echo aus dem *«Ecce Homo»*, heute vorwiegend vernehmlich als lärmendes Kraftgefackel eines Zusammenbrechenden. Die vor fremden Formen so gespannte Erkenntnis Kerrs wird, aus der Umwelt zurückgenommen und auf ihn bezogen, vom Selbstgefühl übermannt und in den Taumel getrieben, so daß sie benommen vergiftet, was sie lange Jahre den Dramatikern eingerieben hatte, nämlich wie unwirksam und unglaublich die direkte Selbstaussage sei. Wäre sie Selbsterkenntnis — warum spricht sie in den Plakatformeln einer Firma aus den Gründerjahren, die ihren Saft an den Mann bringen will?

Von einem mehr oder minder bestimmbareren Zeitpunkt an geht Kerr an eine Ichgründung, und aus diesem kleinen Reich heraus spricht er so absolut von sich wie je ein Landesfürst, doch ohne dessen lässige Selbstverständlichkeit, die ja einst mit geringem Selbstverstehen auskam. Zu sehr spricht das Gipfelgefühl des soeben An-



gelangten mit, der überwältigt ist von dem, was ihm geschieht, was ihm durch sich selbst geschah. Weshalb nicht? Weshalb sollte in der Literatur nicht zum Ausdruck kommen, was sich die Epoche an Ichgefühlen leistete: in Fabrikbesitzern, die neue Ideen hatten, in Generaldirektoren, die einen westöstlichen Lebensstil erfanden, in Schauspielern, deren Spiel einziger war als die Dichtung, die gespielt wurde? Wo Gott einzig noch die Rolle eines in der Erinnerung unangenehmen Toten zugewiesen wird, wo der Glaube an ihn nicht mehr nur nicht geglaubt, sondern nicht einmal mehr gewußt wird, wo die Vielgötterei in einer aus vielen Gesellschaften bestehenden Gesellschaft freigegeben wird, kommt der Einzelne schließlich mit dem Glauben an seine Wenigkeit aus, die, wenn ihr Wesen schon «Sprachkraft» ist, neben tausend Relativitäten und beliebigen Absolutsetzungen einen nicht unwürdigen Bestand hat. Die Ichgründung hatte statt auf Grund eines Talents, welches im Anschluß an eine nicht einmal durchdachte, sondern bequem übernommene Aufgeklärtheit seine Kosmogonie in einem auffallend schwächtigen Witz zum besten gab —: das Weltall als Aussatz von einem kosmischen Assistenten Müller IV hervorgebracht durch Hypnose —, sie wurde erweitert mit einer Erklärung der Selbständigkeit gegenüber der Kunst —: «die Wurstigkeit gegen Einwände; die Belanglosigkeit der Kunst; und die Seligkeit, die Seligkeit, die Seligkeit des Daseins» —.

\*

Wurstigkeit gegen Einwände: damit hat sich der Kritiker der Kritik entzogen; Belanglosigkeit der Kunst: damit ist die einzig anerkannte Verpflichtung relativiert und zugunsten des «Lebens» in Abstand gerückt. Der Kampf um das Kapital an Erkenntnissen, Können, Geltung ist gekämpft; es beginnt der Genuß der Renten. Gewinn auf der einen, Verlust auf der andern Seite: mit der zeitlichen Entfernung von Ibsen und Hauptmanns reichsten Schöpfungen wächst in Kerr die Entfernung von der Dichtung überhaupt. Die gründerhaft optimistische Ueberzeugung macht sich breit, die Menschheit sei nun eben erst daran, ins wirkliche Leben zu treten und alles Bisherige sei dunkle Vorzeit gewesen. Geschichtliche Gestalten sinken vor Kerrs Augen tief ab: die Griechen sind ihm nicht viel mehr als offenbachische Schatten, «Schönlinge», über deren Vorstellungswelt man spricht wie ein Erwachsener über Kinderspiele; Shakespeare liegt ihm ebenso weit zurück wie Sophokles — «o großer, doch vergangener William» —, Kerr tritt an ihn heran mit den Ansprüchen eines Hebbel-Psychologen und Ibsen-Dramaturgen, ohne den Blick für die vielzeitige Unerschöpflichkeit einer Schöpfung, die sich beständig in sich umlagert

und neue Einblicke ins Tiefe, Hohe und Leere der Menschenwelt freigibt, indes das Geheimnis ihrer Dauer die Fragen munterer Zeitgenossen des Fortschritts von 1910 an sich abgleiten läßt; auch die Klassik ist ihm eine verschlungene und verdaute Vorzeit, die ihre, biologisch aufgefaßte, entwicklungsgeschichtliche «Aufgabe» erfüllt habe. Er spricht von dem «dusteren Bierulk des Blödipus — womit nichts anzufangen bleibt», und das zu gleicher Zeit, als Freud in der Vergegenwärtigung des Oedipus-Mythos durch Sophokles den gattungshaften Ablauf des menschlichen Seelendramas schlechthin erkennen wollte. Mit wenig Sinn und erklärter Geringschätzung für Geschichte, hat Kerr jedoch eine scharfe Nase für das unechte dichterische Historisieren, für Verharmlosung oder psychologische Ueberstrapazierung geschichtlicher und mythologischer Motive, d. h. für ein beliebiges individuelles Schalten mit diesen, nicht weil damit ein Unrecht an einem geschichtlichen Weltbild geschähe, sondern weil mangelnde oder irrende Begabung sich zu kostümieren liebt und gern Bedeutung übernimmt, wo sie keine zu verleihen vermag. Geschichtliche Dichtung soll Gegenwart hergeben und gründen helfen. (An Strindberg, Wildenbruch, Ernst Hardt u. a. wird das unergiebiges Hantieren mit der Geschichte gezeigt.)

Ueber das Verhältnis der ersten Vorkriegszeit zur geistigen Ueberlieferung wird etwas nicht Nebensächliches durch die Tatsache ausgesagt, daß der repräsentative Kritiker Berlins von 1600 Seiten drei Goethe widmet (*Tasso*), zweieinhalb Schiller (*Fiesko*; darin wiederholt der kollegiale Zuruf: «Schiller, es geht nicht!»), drei Lessing (*Philotas*, *Minna*, *Nathan*). Ein Stück innerster Welt ging damals unter, und die für den Verlust Unempfindlichen glaubten, dafür Leben zu gewinnen, im Fortschritt zu bleiben, höher zu steigen als das Versinkende... Der Apokalyptiker in Wien, der den Untergang nahe wußte — Karl Kraus —, war ein leidenschaftlicher Bewahrer und hat sich auch kleineren Erscheinungen der literarischen Vergangenheit gegenüber (wie z. B. Hölty) nie herablassend oder wohlgelaunt-respektlos verhalten, als hätte man im Grunde wenig mehr mit ihnen zu schaffen. In der optimistischen Unrast Berlins ist damals vieles untergegangen, was, bewahrt, den Zeitgenossen des letzten Kaisers einen maßvolleren Glauben an sich eingegeben hätte. Für Augenblicke mußte es Kerr bis ins Tiefe ermessen: dort, wo er schwärmerisch liebevoll von Jean Paul schreibt, wird es klar. Doch es geschah nur nebenbei. (Was die Musik anbelangt, so war er dichter in die Tradition verwoben; ein bewegt Hinnehmender, ohne das Tatbewußtsein, «eine Entwicklung peitschen» zu müssen; von moderner Musik spricht er nicht, indessen von Beethovens Scherzi, von Schumann, von Brahms.)

\*

Ein Ich, welches das berlinische Zeitgenossentum um 1900 in sich absolut nahm, war wohl der Verlockung ausgesetzt, sich den abendländischen Ueberlieferungen gegenüber ironisch einzustellen. In Auswahlstücken ließ es diese freilich gelten: die versunkene Geschichte trieb unter Wasser noch einmal an einem vorbei und zeigte auch dem flüchtigen Beschauer flüchtig bedeutende Seiten; die vergangene Dramatik kehrte zwangsläufig auf den Brettern wieder, auch wenn der Betrachter am unmittelbarsten seine Entfernung von ihr feststellte; was man als Religion überwunden annahm, war immerhin teilweise noch in einem vagen, sozial gemeinten Humanitarismus gleichnisweise aufbewahrt, und wo man aus den Hintergründen der geistigen Welt hervortrat, befaßte man sich um so erregbarer als Psychologe mit Seelischem. Die ästhetische Urteilsgabe, die Kerr über die andern Kunstrichter erhob, genügte ihm nicht als Rechtfertigung seiner Ironie; er gab sie so: «Beschäftigungen mit der Kunst — ja. Bis aufs Herzblut. Aber sie waren fast immer ein Vorwand für den Kampf um eine kühne vernünftigeren Menschenordnung.» Wie er sich diese genau vorstellt, läßt sich nicht schematisch zeichnen; hie und da bricht in verkünderischen Sätzen etwas hervor von einem wunschhaften Glauben an fortschreitende Sittigung des Menschen, an Heilmöglichkeiten durch skeptische Bewußtseinssteigerung, an ein Uebergleiten in sozial gerechtere Zustände, an die Mitwirkung der Frau im Staat, an eine künftige Aufhebung des geschlechtlichen Alleinbesitzes. Solche Ziele ließen sich in dem liberalen Zeitalter innerhalb eines durchaus bürgerlichen Rahmens vertreten, ohne daß sie als Erkenntnisse noch erkämpft werden mußten: sie lagen bereit. Doch der Bewußtmacher Kerr, indem er sie als Antriebe seines Schaffens herausstellt, spürte doch das Ungenügende, Unerklärende dieser Begründung und gab deren andern Teil jenseits so verschwimmender Sozialethik als subjektiven Irrationalismus: «Das rühmenswerte wie das schwache (Drama) ist ein Vorwand... um zu sprechen; eine Lust loszuwerden; eine Lust zu zeugen; Forderungen zu stellen; an Ulk und Schmerz und Schönheit dieser Erde mitzutun.» Zwei Vorwände: sie werden im Naheliegenden gesucht und gefunden, sie passen ungefähr, sie gefährden das gesicherte Gehäuse nicht. Der eine, politisch angefärbte, wird sich zu bewähren haben; Kerr bewährte sich an ihm, als er den Kampf um die Weimarer Republik und seine Folge, die Bitternis des Exils auf sich nahm. Dann der andere: purer Lebensdrang, ziellose Sprachliebe ohne salvierende vordergründige Zwecksetzung. Schließlich beide zwischendurch wie Bälle spielend in die Luft geworfen, in Augenblicken, wo der Uebermut nichts mehr neben sich duldet: «Zum Kugeln, wer ein kritisch Aemtchen / gottsbitterlich pathetisch nimmt...» Da versinkt die

Literatur in ein Nichts, weil einer auf die Sommerreise geht und sich des Lebens freut — seines unmittelbaren Lebens, dem er sich nicht so jauchzend an den Hals wüf, hätten es nicht Nietzsche und der späte Ibsen in seiner um den Geist und dessen Leben verminderten Form vergottet. Berauscht von Reisen, Ritten, Hochtouren, Seefahrten, Verliebtheiten, hat Kerr sein Dasein zu einem hell besonnenen gedichtet, ohne Scheu vor Ueberschwang oder halbironischer Kraftmeierei, wie ein von allen dunklen Gründen Gelöster, ins Licht Taumelnder. Auf äußerste Gegenwart drängend, erscheint er da, auf jenes Höchstmaß davon, das nur der diamantene Augenblick freigibt, wenn er den Einzelnen über sich hinaushebt, so daß diesem Weltzusammenhänge durchsichtig werden und sich in reinerem Element neu zu bilden scheinen. Die Berührungen mit der Welt sind da zufällig, glücklich, folgenlos, sind Anlaß, die Erregbarkeit eines Empfänglichen zu steigern, der in Reisebüchern sprachliche Gleichwerte seines Empfindens zu bilden unternimmt. Als alleiniger empfindsamer Reisender wird er am schönsten und vergänglichsten angerührt. Einzig ist die Intensität dieser Weltbejahung; wie durch ein seeliges Herz gepumpt gehen die Stöße seiner Prosa; auch da: kurze Hauptsätze, oft ohne Tunwort; Ausrufe, Klammern, Fragen und Spielchen mit dem Leser; dichteste Selbstbezogenheit; am Worte Ich wird nicht gespart. Das aufschäumende Weltgefühl reißt sein Selbstgefühl hoch; er ist ja reisend allen Bindungen und Vergleichen entschlüpft, allein und unvergleichlich ichfühlend.

In Jerusalem überwältigt es ihn:

«Sprache des Felsenlands am Südmeer — durch die Welt bist du gegangen; gipfelnd in mir.

Musik der scharfen, unverwaschenen, der baumeisterlichen Symmetriesprache; gipfelnd in mir.

Ich höre Christus mauscheln. (Ihr hört es nicht.) Weil meine Schriften, die singend-gedrungensten in deutscher Sprache seit ihrem Bestand, — weil meine Schriften selber mauscheln in, sozusagen, steingeschnittenem Tonfall. Blumenhaft und felsfest.»

Eins und doppelt fühlt er sich auf dem Boden dahingesunkener Vorväter, als Jude, als Deutscher — und die Selbsterhöhung, die er vollzieht, und die an Nietzsches gelle späte Selbstpreisungen erinnert, zugleich an mittleres Berliner Protzenthum der wilhelminischen Aera, sie klingt heute wie Hybris, der die Tragödie folgen wird. Das Singende wird ins Schrilte emporgetrieben, das Gedrungene ähnelt oft dem Befehl; die Weltfülle der Zwischentöne, des Vielfältigen, Vieldeutigen, Vielbewußten entgleitet der Hand, die sie allzu gewiß fassen möchte. Der hohe Augenblick so gesteigerten Selbstgefühls

schenkt weder echte Welterkenntnis noch Selbsterkenntnis, sondern nur den Willen zu einer maßverfehlenden Selbstsetzung; er offenbart sich in der subjektiven Annahme und findet seine Sprachform in der Deklamation. Gerade indem er das ihn so erhöhende Urteil über sich ausspricht, fällt er unter das Niveau der Sache, die da in Frage steht und die sich nicht durch die Selbstentzückung eines Einzelnen auf diesen hinordnen läßt. Ob das Hebräische in den Schriften Alfred Kerrs gipfle, mögen Kenner ausmachen; ob die deutsche Sprache in ihm gipfle, ist einzig für ihn ein Problem. Er löst es absolutistisch, bejahend, als Unvergleichlicher sich weder auf die Geschichte noch die Gegenwart hin vergleichend, versinkend im Bewußtsein dessen, was er zur Sprache gebracht hat, und im Unbewußtsein dessen, was an Sprache in ihm unterging oder nicht aufging. Das ist eine der häufigen Tragödien, wo ein Gescheiter sich für noch gescheiter hielt als er war und in vermessener Ehrfurchtlosigkeit keine geistige Instanz mehr über sich anerkannte. Als «Aufklärung» galt solches Verkennen der Maßstäbe, welches mit der ironisierenden Abwendung von der Geistesgeschichte zusammenhängt. Da geschieht es dann, daß man Hauptmann, weil er Zeitgenosse ist, ernst zu nehmen vermag, aber über Sophokles, Shakespeare, Racine, Calderon, Goethe eigentlich nichts, oder, noch schlimmer, nur erschreckend Ungenügendes zu sagen hat! Und das als Kritiker des Dramas! Die vergnügteste, witzigste, modernst synkopierende Prosa wiegt den Mangel da nicht auf, einer Prosa, deren Autor und Mime eine selbstgewählte Rolle in dem Stegreifstück spielt, welches *Gegenwart* heißt, jede Dauer außer der eigenen bezweifelnd.

\*

Das Nichternstnehmen jedoch, auf Kerrs literarische Gegenwart angewandt, ergab in so vielen Fällen das richtige Urteil, daß die Bände *Die Welt im Drama* zu den wichtigsten künstlerischen Selbsterklärungen ihrer Epoche gehören. In der Komik, im Zynismus, in der Satire und der Parodie hat der Verfasser manchmal noch mehr Recht auf seiner Seite als in der theoretischen Begründung seiner Ablehnung. Auch im Hohn kann sich eine Seite des Wahren kundgeben, und gerade da, wo er nicht ernst nahm — Mythos, Geschichte, Tragik; «Es gibt keine Tragik» —, hatte er das schärfste Wahrnehmungsorgan für das falsche Ernstnehmen, dem andere erlagen (Sudermann, Ernst Hardt, Stucken, Dreyer, Fulda u. a.).

Da war auch die witzige Allotria, da waren die launigsten Kapriolen der Sprache Kerrs dem Gegenstand auf eine von Punkt zu Punkt verblüffende Weise angemessen: gerade dort also, wo sie das Unan-

gemessene im Dichter bloßzulegen hatten. Wie gerechtfertigt erscheint noch heute das Gelächter, das Kerr angestimmt und in seiner, wohl etwas übertreibenden, Hochschätzung für Lukian in unsere Sprache übertragen hat, so daß manche seiner Kritiken als sprachlich modulierte Lachen zu nehmen sind. Dort, wo er urteilend keinen Spaß verstand, bereitete er sich und seinen Lesern eine Menge Spaß in gestenreicher Prosa oder Versen des Bänkelsangs. Kleine Spielchen in römisch bezifferter Aktfolge baut er — eine unabsehbare Reihe von winzigen Komödien, in denen Stile, Motive, Formen, Gedanken in Aktion gezeigt werden, wobei der Verfasser sich selber oft als Bramarbas auftreten läßt. Da ist Reichtum an Geist und Witz, an boshafter Verwegenheit, an fechterischer Eleganz. Da ist auch die Selbstironie am glaubhaftesten und hat Anteil an der kritischen Gerechtigkeit selbst.

Wer Alfred Kerr gekannt hat, konnte den leisen, hochempfindsam dem Gesprächspartner zugewandten Mann nicht leicht vereinen mit dem scharf entschiedenen, manchmal überlaut, ja gröhrend schreibenden Kritiker. Dieser hat, angetrieben von seiner Berliner Lesergemeinde, eine Rolle übernommen, deren Stichworte seine Begabung, seine Zeit und sein Milieu sich gegenseitig zuwarfen. Er hat im öffentlichen Leben gern eine Rolle gespielt, er, der im Mimenreich ein halbes Jahrhundert lang Bescheid wußte wie kaum ein zweiter — Max Reinhardt ausgenommen. Mit Begeisterung hat er gelebt und sich dargestellt, weit mehr Repräsentant als sein Bewußtsein, dem er die totale Selbsterfassung zutraute, es wissen konnte.