

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: - (1927)
Heft: 6

Artikel: Alexander Lernet-Holenia
Autor: Schaeder, Hans Heinrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758266>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 09.03.2025

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

Alexander Lernet-Holenia

Von Hans Heinrich Schaeder

Für Wolfgang Froehlich

Aus kärntnerischem Patriziat und französischer Emigration stammend, in Wien geboren und zumeist in Kärnten lebend, steht Alexander Lernet-Holenia in diesem Jahre an der Wende des dritten und vierten Lebensjahrzehntes. Sein Name, den Theaterbesuchern des vergangenen Winters durch schnell aufsteigenden Erfolg zweier Lustspiele geläufig geworden, verbindet sich heute mit einer rasch und verheißungsvoll wachsenden Reihe gültiger dichterischer Schöpfungen, die einen seines traditionellen Erbes und seines persönlichen Formwillens sicheren, in der Welt seiner dichterischen Anschauung frei schaltenden, seinen Stil von einer Gestaltung zur andern fortschreitend präzisierenden Geist bekunden. Lernet-Holenia, der vor sein erstes Versbuch den Namen des aus einem Kärntner Geschlecht hervorgegangenen Rilke geschrieben hat, der in einem Aufsatz von seltener Prägnanz das Wesen von Hofmannsthals Dramatik so genau und getreu beschrieben hat wie keiner zuvor, tritt in die Kontinuität der großen österreichischen Dichtung ein, die durch die freie Entfaltung ihrer Sonderart dem Wachstum der deutschen Sprache und Dichtung wohlthätige und unentbehrliche Förderung gewährt.

Überblickt man das bisherige Schaffen des Dichters und gewahrt man darin hart aneinander grenzend auf der einen Seite die gegenwartsferne Welt von Königen und Heiligen, die Welt des westeuropäischen oder des russischen Mittelalters, in der die Gedichte, der *Demetrius*, der *Saul* stehn, und auf der andern die ganz und gar heutige der zeitgenössischen, aristokratischen oder bourgeoisen, österreichischen Gesellschaft in den beiden Komödien, so wird ein norddeutscher Betrachter aus seinen Denkgewohnheiten heraus sogleich die ihm einzig möglich erscheinende Erklärung zur Hand haben: dass der Dichter im ersteren Falle seine romantische Hinwendung zur Vergangenheit, im letzteren seine satirische Abwendung von der Gegenwart vollziehe. Aber bei näherem Zusehn findet der Betrachter, dass wohl beidemale die stärkste sinnlich-lebendige Vergewärtigung eines bestimmten geschichtlich-gesellschaftlichen Milieus und der darin lebenden Personen stattfindet, aber dort ebenso frei von romantischer Empfindsamkeit wie hier von satirischer Überlegenheit oder gar von moralischem Aburteilen. Kein Zweifel, dass der

Dichter dort, in der Welt eines geschichtlich vergangenen, übergeschichtlich dauernden adligen Herrentums, sein eignes Blut, sein eignes geistiges Wesen beheimatet fühlt; aber er bekundet dies ohne alles romantische Pathos. Kein Zweifel andererseits, dass er die Welt hier, in der er selber lebt, ironisiert; aber er tut es, indem er sie lediglich genau und deutlich darstellt, indem er ihrer Art zu reden, sich zu geben und zu agieren, als ein ebenso aufmerksamer wie leidenschaftsloser Beobachter folgt, ohne alles ethische Pathos. Dass sich dies vereinigt, dass es eine Menschlichkeit gibt, die in sich eine aus gesellschaftlicher Tradition hergeleitete, entschiedene Selbstsicherheit mit einer nicht minder entschiedenen, aber sozusagen positiv bleibenden, nicht zerstörerischen Selbstironie verbindet, das muss und kann der Norddeutsche erst vom Österreicher lernen. Will man dies Faktum an einem nordischen Gegensatz messen, so kann man an Herman Bang, an das *Graue Haus* oder das Schlusskapitel der *Vaterlandslosen* denken: an dies gemeinsame Verenden von ohnmächtigem aristokratischem Selbstbewusstsein und ohnmächtiger, selbstmörderischer Ironie.

Hofmannsthal hat die vergleichende Betrachtung von norddeutschem und österreichischem Wesen in einem Schema zusammengefasst (*Preuße und Österreicher*, jetzt im 3. Bande der *Werke*), das schlechterdings unerschöpflich ist und jedesmal, wenn man dem Problem im konkreten Falle begegnet, eine zuverlässige Lösung oder mindestens eine klärende Orientierung an die Hand gibt. Er findet – und das führt uns in diesem Zusammenhange einen Schritt weiter – in Preußen « mehr Tugend, mehr Tüchtigkeit », in Österreich « mehr Frömmigkeit, mehr Menschlichkeit », dort ist « jeder Einzelne Träger eines Teiles der Autorität », hier « jeder einzelne Träger einer ganzen Menschlichkeit », jener « verwandelt alles in Funktion, » dieser « biegt alles ins Soziale um. »

Man kann sagen, dass im Norddeutschen das Bewusstsein seiner individuellen ethischen Freiheit und Verantwortung gemeinhin unvergleichlich stärker ist als das natürliche, aus der Gemeinsamkeit des Blutes, der Sprache, der Lebensform genährte Gefühl der Gemeinschaftszugehörigkeit. Was ihn darum in Österreich und dem österreichischen Wesen gegenüber am stärksten und eindrucklichsten ergreift, ist die erstaunliche, von individuellen Besonderungen, privaten Gegensätzlichkeiten oder Reibungen unangefochten bleibende Sicherheit und Festigkeit des Gemeinschaftszusammenhangs, die Unzerreißbarkeit und Dichtigkeit des sozialen Gefüges. Das Lebensgefühl, das hieraus entspringt, wird wundervoll in Hofmannsthals Gedicht « Gesell-

schaft » ausgesprochen: « Einen hellen Widerschein sehe ich im Kreise wandern: Spürt auch jeder sich allein, spürt sich doch in allen andern. » Dass sich ungebundene Eigenart und Eigenwilligkeit des Persönlichen mit naturhafter Eingliederung in das geschichtlich gewordene Ganze der Gemeinschaft auszugleichen und zu verbinden vermag, das ist das zweite, das der Norddeutsche vom Österreicher lernen kann und muss, – und es bedeutet ja nichts andres als jene Vereinigung von Selbstsicherheit und Selbstironie, von der wir sprachen. Dies sind die Gesichtspunkte, unter denen das Schaffen Lernet-Holenias in seiner inneren Einheit sichtbar wird: eine innere Sicherheit, die von vornehm tuender Weltflucht so weit entfernt ist, wie von gemütvoll tuender Distanzlosigkeit gegenüber Dingen und Menschen, eine innere Freiheit, die sich mit der Eingliederung nicht nur in eine geistige Tradition, sondern auch in den gegebenen Status der Gesellschaft verträgt, das sind die Signaturen seiner Dichtung. Es ist der Typus einer Dichtung, die mit dem gleichen Rechte österreichisch, deutsch und, im Sinne unsrer höchsten Bildungs-idee, humanistisch, das heißt: menschlich, zu nennen ist.

*

Die erste Sammlung von Gedichten Lernet-Holenias, der *Kanzonnair*¹⁾, wurde 1922 abgeschlossen und erschien im nächsten Jahre. Mögen hier noch technische Einzelheiten an Rilke erinnern – einige Gedichte, die 1923 entstanden sind, darunter das herrliche « Die Kreuzzüge », zeigen auch davon keine Spur mehr –, so hat doch die Thematik des Ganzen und die darin bewiesene geistige Haltung nichts mehr mit der Rilkeschen Lyrik zu tun. Es sind nur einzelne der in ihr ausgebildeten Formmöglichkeiten, aus denen der neue Dichter seine eigne Form entwickelt. Viel mehr als zu Rilke hin wird man in eine andre Richtung gewiesen: schon der Titel des Buches stellt die Beziehung zur romanischen Kultur und zum christlichen Mittelalter her. So bildet den Schluss des Buches ein Gebet in altfranzösischer Sprache, den Eingang ein Ave Maria in Form eines Sonnetts, in dem lateinische, deutsche, italienische und französische Verse wechseln. Der *Kanzonnair* ist, kurz gesagt, ein Bilderbuch der christlichen Heilsgeschichte, er zeigt die zusammenhängende Reihe ihrer Träger, von der Erschaffung der ersten Menschen bis zum Endgericht, transponiert in die Gestaltenwelt des ritterlichen Mittelalters und zugleich, im Bewusstsein des modernen Dichters, aus dem Bereich des Glaubens in den einer freien geistigen

¹⁾ Im Insel-Verlag, Leipzig.

Anschauung übersetzt. Was hiermit gemeint ist, mag an Worten, die der Dichter selber bei anderer Gelegenheit geäußert hat, deutlich werden: « Die geistig gewordene Auffassung des Hohen, auch wenn es nicht geglaubt wird, ist unendlich größer als jede Religiosität. Es ist klar: das Evangelium Johannis und die Apokalypse sind Angelegenheiten des Geistes, nicht des Glaubens. » In eben diesem Sinne, der nicht genauer und treffender ausgesprochen werden kann, als es in den zitierten Sätzen geschehn ist, sind nun die Gedichte des *Kanzonnair* aus der « geistig gewordenen Auffassung » der Erzväter, der Ahnen Jesu, der heiligen Familie, der Heiligen und Märtyrer und der christlichen Visionen vom Endgericht hervorgegangen. Aber bedeuten sie zugleich eine Übersetzung dieser Gestalten und Bilder aus dem Historisch-Fernen und Archaischen ins « Menschliche »? Der Dichter gibt die Antwort an die Hand in seinem wundervollen Gedicht « Auf Rainer Maria Rilkes Tod »¹⁾, wo er mit Entschiedenheit dem « Menschlichen » das « Adlige », das « Seigneurile » – wie ein Lieblingswort des *Kanzonnair* heißt – entgegensetzt: « Was beleidigt einen denn das so, wenn doch die Leute alle sagen: ganz schlecht hätte, und herzlos, das Edle früher gewaltet und nur das Menschliche sei alles – ach, ihr Menschliches! Aber ich glaube, dass sie das nicht verstehn. » Daraus erklärt es sich, dass die « geistig gewordene Auffassung » jener biblischen Gestalten dem Dichter erst durch eine zweite Transponierung bildhaft wird; und zwar indem sie die Gestalt des mittelalterlichen ritterlichen Wesens annimmt – an Stelle einer modernisierenden entsteht eine, wenn man so sagen darf, mediävalisierende Vergegenwärtigung der biblischen Gestaltenwelt. Zwei Erscheinungen sind es, die der Dichter durch den ganzen Zyklus immer aufs neue zu formen unternimmt: der König und der Engel. Zwei Ruhe- und Höhepunkte sind auf dem Gang durch die Geschichte des alten Bundes die Liederzyklen der beiden Frauen, Ruth und Sulamith. Hier wird die geistige Beziehung der biblisch-heroischen zu der romanisch-höfischen Welt so eng, dass der Freundin Salomos ein Sirventes und vollends eine Canzone beigelegt wird, die in freier Anlehnung an die herrliche Klage der Comtesse de Dia (*A chantar m'er de so qu'eu no volria*) geschaffen ist.

*

Der *Kanzonnair* bedeutet eine Etappe in der Übersetzung der christlichen, besonders der katholischen Gestaltenwelt ins Geistige, deren

¹⁾ Wieder abgedruckt in dem Rilke-Gedächtnisheft des Inselverlages, April 1927.

Bedeutung heute noch kaum hinlänglich zu fassen ist. In ihm steht ein Gedicht « Der König Pekah ». Von diesem Manne erfahren wir aus der Bibel nicht viel mehr, als dass er ein Usurpator war. Wahrscheinlich stand dem Dichter die Gestalt des falschen Demetrius schon damals vor Augen, als dies Gedicht entstand, – jedenfalls bereitet es sie vor: es zeigt den Usurpator, der in dem Augenblick verloren ist, als seine innere Zerrissenheit für eine Sekunde durch die Maske seiner Selbstsicherheit hindurch erkennbar wird.

Der Dichter bezeichnet die sechs Szenen, die sich auf dreizehn Monate, vom Todestage des Boris Godunov bis zum Todestage des Demetrius verteilen, als « Haupt- und Staatsaktion »¹⁾. Es ist bekannt, dass die Geschichte des falschen Demetrius ein Knäuel von Lügen und Verwirrungen ist, das nie aufgelöst werden wird. Ob an jenem blutigen Tage des Jahres 1591 ein Kind auf Veranlassung des Zaren Boris Godunov ermordet wurde oder an einer selbstverursachten Verletzung starb, ob dies Kind der Sohn Ivans des Schrecklichen, Demetrius, war oder ein andres, für den Demetrius untergeschoben, ob dann der Prätendent, der sich zwölf Jahre später erhob, der Demetrius – wie er und seine polnischen Protektoren behaupteten – oder jenes andre Kind oder ein Dritter war, das alles ist nie aufgeklärt worden.

Es ist auch bekannt, unter welchen Gesichtspunkten Schiller, Puschkin und Hebbel den Stoff aufgenommen haben. Hier ist nur daran zu erinnern, dass alle drei eine bestimmte Lösung der Frage, nämlich dass der Prätendent *nicht* der echte Demetrius war, voraussetzen und sich beeilen, den Zuschauer des Dramas davon zu verständigen, gewissermaßen über die Köpfe der handelnden Personen hinweg. Hebbel tut es schon im Vorspiel durch den Mund des Kardinallegaten, Schiller in unmissverständlicher Andeutung durch die Szene zwischen Marina und Odowalsky im ersten Akt. Während die Hörer von beiden Dichtern gleich im Anfang ins Bild gesetzt werden, wird der Prätendent in beiden Fällen erst auf dem Höhepunkt des Dramas durch einen *deus ex machina* offiziell von der Auffassung des Dichters unterrichtet, er wird unter vier Augen seiner Unehtheit überführt. Beide Male wird erst hierdurch der eigentliche dramatische Konflikt herbeigeführt, und zwar als rein innerseelischer, in der Brust des falschen Demetrius auszukämpfender Konflikt, zu dem dann komplizierend die Stellung der Mutter hinzutritt. (Bei Puschkin, der überhaupt auf einen dramatischen Konflikt verzichtet, ist der Demetrius von Anfang an ein bewusster Betrüger.)

¹⁾ *Demetrius*, erschienen 1926 bei S. Fischer, Berlin.

Die ganz entscheidende dichterische Tat in Lernet-Holenias *Demetrius* liegt nun darin, dass der Dichter sich durchaus der Welt seiner Personen und ihren perspektivischen Verhältnissen anpasst, und dass er sich nicht dazu hergibt, über das Spiel hinweg mit dem Hörer sozusagen eine private Verständigung zu suchen, so dass dieser schon fast zwei Jahre früher als der Demetrius selber weiß, wie die Dinge wirklich liegen. Hier wird nicht nur eine Verwirrung agiert, über die sich der Hörer nicht aufzuregen braucht, weil er kraft seiner besseren Einsicht in sie nicht hineingezogen wird – sondern es erscheint eine Schaubühne, die ganz und gar und bis oben hin mit wirklicher Verwirrung, unlösbar, erstickend, zur Verzweiflung treibend, angefüllt ist. Hierzulande weiß man zu wenig vom falschen Demetrius und den verschiedenen Meinungen, wer er eigentlich war, – aber in Russland, wo man sie von der Schule her kennt, da müsste die große Eingangsszene, von der letzten Verzweiflung und dem Tode des Boris Godunov, auf der Bühne eine ganz unausdenkliche Wirkung tun: wie da die Wut und Bosheit und Angst des sterbenden Zaren einander ununterbrochen, bis zum Zusammenbruch, steigern, wie er keinen Weg mehr zur Wahrheit über den Demetrius finden kann, weil alle Berichte, die er sich zum hundertsten Male wiederholen lässt, und alle Zeugen, die er aufruft, einander widersprechen, ja weil die Sprache selber, die Zweideutigkeit und Missverständlichkeit menschlicher Rede sich wie eine Mauer vor die Wirklichkeit schiebt, – wie dann in diese Szene der Schrei des im Nebenraum Gefolterten und auf einmal, in einem Augenblick der Beruhigung, der mörderische Fluch der «Heiligen» hineinfährt, wie sie dem Zaren den Tod Sauls prophezeit, wie im Augenblick seines Zusammenstürzens die jagende Angst der Zarin um die Thronerhebung ihres Sohnes ausbricht, wie am Schluss alles in Positur dasteht, um die Huldigung zu vollziehen, und nur noch auf den letzten Atemzug des Zaren wartet, – das ist ein Schauspiel, wie es nicht alle Tage auf die Bühne gestellt wird.

Wir wissen aus einem Briefe Hebbels, welche Mühe es ihm machte, «im Demetrius die unglaublich verwickelte Handlung auf wenige große Gruppen zurückzuführen,» so dass der Schauplatz nicht immerfort zu wechseln brauchte. Für Lernet-Holenia scheint es – in den Komödien ebenso wie im *Demetrius* – Schwierigkeiten der dramatischen Technik nicht zu geben. Fünf von seinen sechs Szenen spielen im Kreml, eine draußen auf dem Roten Platz, es findet also ein eigentlicher Wechsel des Schauplatzes gar nicht statt. Dem Dialog fehlt alles Raisonement, die handelnden Personen reden, was sie aus ihrer innersten Leidenschaft

heraus sind und tun, und sie tun, was sie reden. Von «Menschlichem» ist auch hier nicht die Rede, an dessen Stelle erscheint wiederum das «Adlige», aber nun nicht in seiner gelassenen, okzitanischen Gestalt wie im *Kanzonnair*, sondern als ungebändigte Raserei der Leidenschaft großer Herren, in der asiatischen Gestalt, die seit den Mongolenstürmen, seit Tschingizchan und Timur dem Lahmen weltgeschichtlich sichtbar und seit der Periode des «Tatarenjoches» auf dem Boden Russlands heimisch geworden ist.

Der Dichter läßt – wir bemerkten es schon – der Frage, wer der Demetrius eigentlich war, die ganze Undurchsichtigkeit und Verwirrung, die sie ihrer Zeit wirklich hatte. In seinem Spiel gibt daher zum ersten Male nicht die Entscheidung dieser mehr den Historiker interessierenden Frage den Ausschlag für die Stellungnahme der andern Personen zum Demetrius, sondern umgekehrt – und damit ist unbedingt das wesentliche der Sache getroffen – ihre Stellung zu ihm, ob Liebe oder Hass oder Mitleid oder politische Berechnung, ist es, die ihn für jeden einzelnen in seiner Umgebung zu einem besondern und unterschiedlichen Demetrius macht und ihm, sozusagen unter dem bloßen Sammelnamen des Demetrius, eine Reihe von unzusammenhängend nebeneinanderstehenden Einzelexistenzen gibt: als Geliebter, als Sohn, als Zar, als politische Schachfigur. Es handelt sich nun nicht mehr um die Entscheidung zwischen dem falschen und dem echten Demetrius, sondern zwischen einem namenlosen Menschen, der sich selber und seine Herkunft nicht kennt, und allen den verschiedenen Demetrius-Masken, die ihm von den andern angehängt werden. Die Geschichte des Demetrius wird zur Geschichte eines Namenlosen, der es nicht aushält, namenlos und niemandes Sohn zu sein; darum läßt er es zu, dass man ihm den Namen des Demetrius gibt, und kann nun nicht anders, als den dem Demetrius vorgezeichneten Weg gehn: nach Moskau, zum Zarenthron, zur Maria Nagaja, der Witwe Ivans des Schrecklichen, die ihn Sohn nennt, zur Xenia, der Tochter des Boris Godunov, die ihn ihren Geliebten nennt, zur Tochter seines polnischen Beschützers, die ihn ihren Verlobten und Gatten nennt. Das kann er tragen, solange er noch unterwegs ist, aber in dem Augenblick, da er stillsteht und am Ziele ist, da ist auch seine Kraft zu Ende: «Ich kam wie der Wind, der nur Wind ist, wenn er weht, jetzt bin ich stehende Luft, das ist nichts mehr.» Nun muss er den bitteren Rückweg antreten, sich herauswinden unter der Last des Demetrius-Seins, das man auf ihn gelegt hat, um ganz zuletzt, im Tode, zu sich selber zu kommen und niemandes Sohn mehr zu sein.

Es scheint, dass der Dichter es sich hier vorgesetzt hat, eine Aufgabe zu lösen, die ein anderer Dichter gestellt hat. Man erinnert sich, wie Rilke im *Malte Laurids Brigge* die Geschichte des Demetrius streift. Er sieht den Grund für seine beginnende Unsicherheit eben darin, dass er sich von der Maria als Sohn anerkennen ließ: « Ich bin nicht abgeneigt zu glauben, die Kraft seiner Verwandlung hätte darin beruht, niemandes Sohn mehr zu sein. » Rilke verfolgt den Gang der Ereignisse bis zum letzten Kampf des Demetrius und seiner Verleugnung durch die Mutter: « Bis hierher geht die Sache von selbst, aber nun, bitte, einen Erzähler, einen Erzähler: denn von den paar Zeilen, die noch bleiben, muss Gewalt ausgehen über jeden Widerspruch hinaus. Ob es gesagt wird oder nicht, man muss darauf schwören, dass zwischen Stimme und Pistolenschuss, unendlich zusammengedrängt, noch einmal Wille und Macht in ihm war, alles zu sein. » Lernet-Holenia hat die Worte gefunden, die diesen Zwischenraum füllen: nachdem die Stimme der Maria, die den Sohn dreimal verleugnet, sich im Palast verloren hat, « klagend wie eines wilden Vogels, » ruft der Demetrius, bevor ihn die Kugel trifft: « So flattert es wie Flammen aus mir selbst, wenn ich kein Sohn mehr bin von irgendeiner, so bricht Gewalt aus meinem eignen Haar, aus meinem Haupt, aus meinen Händen bricht Gewalt zu sein, ein Feuer unauslöschlich, zu sein, Gewalt, unendlich, unzerstörbar, zu sein, und unerhört und ungeheuer und einzig, auserlesen und erlaucht! »

Das ist der Ruf der verlorenen und wiedergewonnenen Freiheit, über den hinaus es keine Steigerung der Sprache gibt. Man würde denken, das Schauspiel müsste hier enden; aber es endet nicht, das letzte Wort hat nicht der zu sich selbst befreite Demetrius, sondern die in der Liebe zu ihm rettungslos gefangene, in ihrer Liebe sich selber verlierende und in ihr verendende Xenia Godunova. Damit tritt diese Frau in den Vordergrund, von der überliefert wird, dass der Demetrius sie geschändet und in ein Kloster geschickt habe. Hebbel ließ sie ganz fort, Schiller gab ihr – nach dem unausgeführten Entwurf – eine Nebenrolle: sie weist die Liebe des Demetrius ab und wird dann vergiftet. Bei Lernet-Holenia tritt sie in die erste Reihe der handelnden Personen, unmittelbar neben den Demetrius. Sie ist mit der Sulamith des *Kanzonnair* verwandt, und später die Martina Albertini in der *Österreichischen Komödie* kann geradezu ihre Schwester heißen. Sie liebt den Demetrius, sie weiss nichts und besitzt nichts als ihr Liebenmüssen, vor dem Leiden, Gemeinheit, Preisgegebensein, Tod, nichtig werden. Ungerührt von aller Qual, die auf sie gelegt wird, auch von der maßlosen, die der Geliebte

ihr antut, geht sie durch das Schauspiel und beschließt es. Nachdem der tote Demetrius vor allem Volk verflucht worden ist, sendet sie ihm den letzten Gruss: « Kehr zurück, wo dich erwarten Klagende in Eichenhainen, deine Toten, deine Toten und der Duft deiner Gefahr. Von den Fürsten, von dem Feuer deiner Frauen, die du küsstest, hast du niemand, hast du niemand, der noch um dich weint, als mich. Von dem Volk, das kniet, Triumphen, Kronen märchenhaften Glanzes, bleibt dir nichts als meine Liebe, o mein Herr Demetrius! »

*

Anscheinend liegt eine weite Strecke zwischen dieser mächtigen Vision des Demetriusschicksals, die dessen innerstes Leben zutage treten lässt, und der unheimlich scharfsichtigen Nachzeichnung von Szenen aus dem Leben der modernen österreichischen Gesellschaft, in den beiden Lustspielen *Ollapotrida* und *Österreichische Komödie*. Was sie mit dem *Demetrius* in Verbindung bringt, das ist eine nicht bedeutungslose Ähnlichkeit der Stilisierung des Geschehens in beiden Fällen: hier wie dort sieht und gestaltet der Dichter das Leben und Geschehen in der stetigen, immer vorhandenen, nie aufhörenden Verwirrung, die es ist, wobei er gänzlich darauf verzichtet, eine schiedlich-friedliche, den Zuschauer « versöhnende » Lösung herbeizuführen oder auch nur einen archimedischen Punkt außerhalb der Verwirrung anzugeben. Damit ergibt sich auch der Verzicht auf ein « Menschliches », das etwa als Repräsentant einer sittlichen Idee der moralisch keineswegs einwandfreien Haltung der auftretenden Personen gegenübergestellt würde. Durch die in einem ganz präzisen und unpathetischen Sinne amoralische Stellungnahme des Dichters zu dem Milieu und den Personen seiner Stücke ist ein Komödientypus von seltener Reinheit und Eindringlichkeit herbeigeführt, – ein Typus übrigens, der neu und ohne Vorbild ist.

Es lassen sich schwer Worte finden, die nicht bloß Bewunderung für die ganz außerordentliche Meisterschaft des Szenenaufbaus, der Dialogführung, der Charakterisierung an den Tag legen, sondern das Sachliche treffen. Es ist die Verbindung von Präzision und schwebender Leichtigkeit, von sorgsamer Stilisierung und natürlicher Frische, die Kunst, einen unbegrenzten Reichtum der Anschauung von Ereignissen und Personen und der sprachlichen Ausdrucksfähigkeit zu beherrschen und zu organisieren, die banalste, unsinnigste Rede und Gegenrede mit einer Prägnanz zu geben, dass es unmöglich scheint, dem leersten Wortschwall

auch nur ein Wort zu nehmen oder dem abgerissensten Satzfragment eines hinzuzufügen.

In beiden Komödien beruht das Geschehen in der Entwicklung einer höchst verfänglichen erotischen Situation. In *Ollapotrida* ist sie nahezu wie eine mathematische Aufgabe stilisiert. Ein Herr A wird bei einem Rendezvous mit der Gattin des B gestört durch das Auftreten eben des B, der sich in dem Domizil des A mit der Gattin des C und einem Fräulein D ein Rendezvous zu veranstalten anschickt. Nachdem dann noch C und der Vater nebst dem Verlobten der D auf der Szene erschienen sind, ist dem A die Aufgabe gestellt, die drei Damen vor den vier Herren zunächst zu verstecken und sie dann, da es keinen zweiten Ausweg ins Freie gibt, direkt an ihnen vorbei hinauszubefördern. Es gelingt ihm, da er der einzige ist, der die Situation wirklich kennt, und darum in jeder der einander jagenden, unbeschreiblichen Verwirrungen die einzige jeweils gegebene günstige Chance ergreifen kann – also nicht etwa, weil er den andern geistig überlegen wäre und nach einem bestimmten, taktisch besseren Plan operierte.

Es verlautet, dass der zweite Akt des Stückes erst nachträglich hinzugefügt sei. Selbstverständlich erkannten auf diese Nachricht hin einige Kritiker sofort kraft ihres ästhetischen Ingeniums, dass der zweite Akt eine äußerliche, unorganische, ja geradezu unkünstlerische Zutat sei. In Wirklichkeit steht es so, dass die nachträgliche Hinzufügung des zweiten Aktes, wenn sie wirklich erfolgt ist, das allerstärkste Zeugnis für das dramatische Genie des Dichters ist. Denn er bringt eine Steigerung der Verwirrung, wie sie nach dem ersten Akt gar nicht mehr denkbar schien. Es verstrickt sich nunmehr mit der Verwirrung der Handlung die private Verwirrung, die zwischen den beiden, als handelnde Personen auftretenden Schauspielern spielt, der Streit der beiden handelnden Personen geht langsam und unaufhaltsam in den Streit der beiden Schauspieler über, und das Ganze löst sich ins Chaos auf. Damit ist erst der volle Sinn der *Ollapotrida* – so heißt auf spanisch, was auf französisch *potpourri* heißt – erreicht.

Die *Österreichische Komödie*¹⁾ spielt unter Aristokraten. Es ist einigermaßen bedenklich, ihren Inhalt anzugeben, weil man dann nur auf den Stoff Bezug nimmt und dadurch den Anschein erweckt, dem Stofflichen käme hier, wie in andern Lustspielen, irgendeine Eigenbedeutung, ein selbständiger Gehalt zu, abgesehen von der Formung

¹⁾ Erschienen 1917 bei S. Fischer.

und von ihr loslösbar. Es muss darum vorweg festgestellt werden, dass das Stück im Gegenteil allein durch die vollkommene Aufsaugung des Stofflichen in dichterische Gestalt ermöglicht wird. Es gibt in der ganzen Welt keine Ethik, die nicht die Personen und Ereignisse dieses Stückes als eine einzige *massa perditionis* verurteilen müsste. Aber dadurch, dass sie sich darstellen, wie sie sind, ohne dass der Dichter auch nur die leiseste Neigung spüren ließe, ihnen seine persönliche, sei es negative, sei es positive Anteilnahme zu bezeugen, also dadurch, dass nichts glorifiziert, nichts verurteilt, nichts bemitleidet, nichts verziehen wird, schwindet auch für den Zuschauer jede Möglichkeit, über das Zuschauen hinauszugehen und zu werten, sei es sympathisierend, sei es ablehnend.

In der *Österreichischen Komödie* tritt also ein Baron auf, der in finanziell bedrängter Lage seine Tochter verkuppelt, aber darauf Wert legt, dass ihre Rendezvous in aristokratischem Milieu vor sich gehen, und der außerdem darauf rechnet, sie später mit einem jungen Adligen zu verheiraten. Ein Herr von bürgerlicher Herkunft, der sich für die Tochter interessiert, wird daher veranlasst, mit ihr, ihrer Begleiterin, deren Geschäft es ist, die Rendezvous der jungen Dame zu inszenieren, und ihrem Vater im Hause eines gemeinsam befreundeten Grafen zusammenzutreffen. Ihm wird dort, ebenso wie dem gleichfalls anwesenden präsumtiven Verlobten der jungen Dame, von einem andern Gast im Vertrauen mitgeteilt, was er längst weiß: dass nämlich die Begleiterin gelegentlich auch als Direktrice eines öffentlichen Hauses aufgetreten und als solche wiedererkannt ist. Er benachrichtigt sie und den Baron, um einen Skandal zu vermeiden, aber eine sofortige Abreise ist unmöglich, wenn kein Aufsehn erregt werden soll. So kommt nachts, während einige Gäste ein abends begonnenes Fest bis zum Morgen fortsetzen, das geplante Rendezvous doch noch zustande. Frühmorgens geraten die beiden Beteiligten, die aus dem Schlafzimmer auf den Korridor getreten sind, in dürftiger Bekleidung zwischen zwei Fronten von Personen, die oben aus den Schlafzimmern und unten aus dem Festsaal treten. Der maßlose Skandal, der sich nun ergibt, wird so plötzlich wie er entstanden ist, dadurch niedergeschlagen, dass die beiden Betroffenen sich pro forma verloben und mit dem Vater und der Begleiterin das Lokal räumen.

Wer nun darauf hoffte, der Dichter möchte die Anstößigkeit dieses Sujets dadurch mildern, dass er die Beteiligten sich wenigstens einer gewissen Grazie und Diskretion und guter äußerer Manieren befleißigen lässt, der würde sich alsbald schwer enttäuscht sehn. Alle fünf Minuten

ist die Situation am Rande eines Krachs, die Personen benehmen sich ohne Ausnahme so ungezogen wie möglich, fallen von einer Taktlosigkeit und Indiskretion in die andre, lassen ihre böse Laune und ihre Nervosität ungehemmt aneinander aus – was ist es, das gegenüber dem allen doch keinen Moment lang ein andres Gefühl aufkommen lässt, als das der reinsten Freude an einer großen Dichtung? Es ist, abgesehen von der völlig meisterhaften Technik und der unüberbietbaren Komik jeder Situation, jedes Dialoges und jeder einzelnen Figur, der Eindruck von einer unsichtbar hinter dem Spiel stehenden dichterischen Individualität, die sich durch die Erhebung zu einer absoluten und reinen Ironie die Freiheit des Geistes erobert. Man fühlt sich mit einem Geiste in Beziehung gesetzt, von dem das Wort des Sallust gelten mag: *animus incorruptus, aeternus, rector humani generis, agit atque habet cuncta, neque ipse habetur.*

*

Das neueste Werk des Dichters scheint einen ersten Ring seines Schaffens zu schließen, indem es in die Welt des *Kanzonnair* zurückkehrt. Die dramatische Legende *Saul* (erschienen in der *Neuen Rundschau*, Februar 1927) schließt sich eng an den biblischen Bericht von Sauls Begegnung mit der Hexe von Endor an und übersetzt ihn in eine zeitlos mittelalterliche Welt, wie es die des *Kanzonnair* war, und zwar in die auch dort schon neben der höfisch-ritterlichen sichtbar werdende Welt oberdeutschen Bauerntums. Der König sucht mit einigem Gefolge das Gehöft auf, wo die Hexe lebt, ein junges Bauernmädchen, das mit visionären Kräften begabt ist. Es ist ein ganz schlichtes Spiel, in dem es nur um genaue und treue Sichtbarmachung von Bauern und Hofherren, mit dem König in ihrer Mitte, geht, ohne jede Aus- und Umdeutung des gegebenen Stoffes. Wie im *Kanzonnair*, so geschieht es auch in dieser Dichtung, dass gewisse einzelne Züge der biblischen Erzählung, von denen unauslöschbare, aber gestaltlose Gefühle in unsrer Erinnerung zurückgeblieben waren, so sichtbar, so ganz mit den richtigen Worten uns vor Augen gerückt werden, dass sie von nun an gestalthaft bleiben müssen. Wer erinnert sich nicht an Davids Harfenspiel vor Saul – und wer vermöchte es, dafür die treffenden Worte zu finden! Hier stehen diese Worte, – ehe Samuel emporsteigt, hört Saul Musik und erinnert sich: «Das spielt. Das spielt wie David! Wo ist David jetzt? So hat er vor mir gespielt, wenn ich traurig war. Wundervoll! Wundervoll! So ging mein Herz auf bei seinem Spiel, wie mir das Herz jetzt schmilzt. Mein Herz, das war aus Eis. Meine Augen waren verfroren, aber wenn er spielte, ging

mein Herz wie das eines Liebenden, meine Augen tauten in Tränen. So löst mein Herz sich auf und meine Augen jetzt, was ist das, was süß brennt wie Kusswunden über meinem Herzen? »

*

Welches ist die Welt, in der dieser Dichter lebt und in der seine Gestalten hausen? Oder besser: welches ist der Zauberkreis, in den er seine Gestalten bannen muss, damit sie zu leben beginnen? Wir sahen, dass es die Welt einer bestimmten adligen Haltung ist, die der Dichter in einer bestimmten vergangenen Epoche, dem christlichen Mittelalter, und zwar dem westlichen wie dem östlichen, verkörpert findet und in seiner heutigen Umwelt nicht mehr. Aber wir sahen auch, dass diese vergangene Welt ihm als Gegenstand reiner, dichterischer Anschauung gilt, nicht als Ziel empfindsamer Sehnsucht. Daher macht ihre Betrachtung ihn nicht blind und sentimental, sondern hellsichtig und gefühlstreng. Es ist die Absage an die Romantik, die Vereinigung von hingebener Betrachtung und Bewahrung der innern Freiheit, die dies möglich macht.

Unter seinen Gestalten stehn die Könige voran, die lange Reihe von den biblischen Fürsten bis zu Boris Godunov und Demetrius. Wen sollte diese mächtige Vergegenwärtigung des Königlichen mehr ergreifen als uns, die wir in ein Zeitalter eintreten, in dem es unweigerlich die Könige so wenig mehr geben wird wie Götter und Engel?

Daneben sind es zwei Gestalttypen, die sich uns unverlierbar einprägen, um so mehr als wir die entschiedene Anteilnahme des Dichters an ihnen spüren. Von den Frauen, den großen Liebenden, war schon die Rede. Sie reichen sogar in die Welt der Gegenwartskomödien hinein, in der Person der Martina, der Tochter jenes Barons in der *Österreichischen Komödie*. Hier steht es tatsächlich so, dass das hilflose Leiden der Martina für Augenblicke den Bann der Ironie bricht, der um das Spiel liegt. Wie diese Achtzehnjährige zu dem Mann sagt, dem man sie soeben mit Angabe des Preises für eine Nacht ausgeliefert hat, und der schon ungeduldig ist: « Ja, gehen wir. Es könnten sonst Leute kommen, wirst du sagen, es ist immer dasselbe. Ich, ich will dir auch etwas sagen, aber es geht mir nicht über das Herz, weil du mir's nicht glauben wirst, und was soll ich tun, wenn ich es nicht sagen kann, und wenn du's nicht glaubst! – Ich werde dann immer herumgehen und nicht wissen, wohin meine Füße wollen, und du wirst nie einsehen... du wirst nie einsehen, wie ich dich... »

Dieser Frauengestalt, die in Sulamith, Xenia Godunova, Martina bereits verkörpert worden ist, steht nun eine Jünglingsgestalt gegenüber, deren Umriss schon hier und dort im Werk des Dichters sichtbar wird, die aber noch ihrer endgültigen, verewigenden Gestaltung harrt. Ihre Züge tragen schon im *Kanzonnair* einige unter den biblischen Königen, Nahesson, Joas, Amon, sie ist es, die in der wundervollen Klage Davids um Jonathan vor uns ersteht. Sie kehrt dann wieder im *Demetrius*, in der kurz sichtbar werdenden und wieder verschwindenden Figur des Zarensohnes Fedor Godunov, und dann vor allem im *Demetrius* selber, wie er den Kreml betritt und die Xenia begrüßt, vor dem Beginn seiner Schwermut. Es scheint, dass sich dem Dichter in ihrer Betrachtung, in der Betrachtung dieser Lebenseinheit von leiblicher und seelischer Schönheit, von Frische und Reife, von Todesbereitschaft und Ewigkeitsgewissheit, eine der gewisesten und untrüglichen Formen der Vollendung des Menschlichen darstellt. Wo wäre auch das eigentlich Humane, die Einstimmigkeit des Geistigen mit dem Körperhaften, des Adels der Haltung mit der Lauterkeit des Herzens, zuverlässiger anzutreffen als in dieser Gestalt und dem Geheimnis ihrer Jugend! Es ist eine griechische Plastik, in deren Beschreibung (*Lit. Welt* 16. 4. 26) der Dichter uns die Bekundung einer wahrhaft humanistischen Anschauung des Lebendigen geschenkt hat:

« Von der ehernen Statur des Epheben, der um diese Zeit aufgefundenen in Pompeji als vielleicht ein Kunstwerk des Phidias selbst, heißt es schon überall, sie stelle den Sieger im Kampf der Knaben vom Jahre 436 v. Chr. dar, den Pantarkes, den berühmt Schönen, oder vielmehr: es drängt einen dazu hin, zu glauben, dass er es sei. Denn wie sollte einer den ohne Namen lassen können, der so wie der auf einen zutritt, in der Frische zwar des überall leicht Aufwuchernden der Jugend, die billig scheint und häufig wie alle sprossende Natur, der aber zugleich durch die sanfte Neigung seines siegbinden-umwundenen Hauptes soviel von seiner Seele verrät, die privat und einzeln und überhaupt einsam ist wie die eines jeden Siegers. Von diesen beiden Direktionen nämlich ist die Figur beherrscht: von Wucht und Liebreiz, von Kraft und Trauer, von Feuer und Melancholie. Wie er schon hertritt, nackt und überall umweht vom Äther, weit um die Brust und mit spielenden Gelenken, bis ins Äußerste bewegt wie ein junges Pferd, fast körperlich grob und ungeschont und breit schreitend, mit leichtgehendem Atem! Es ist nichts davon zart, vielmehr geht alle Zartheit, das eigentlich Sieghafte dieses Siegers, vom Seelischen aus: wie er bloß die Hand hinhebt

(vielleicht mit einem Weihgeschenk für den Gott), wie er die breiten Schultern schmal macht, wie er das Haupt senkt! Immerhin: wieviel vom Eigentlichen, das diesen Knaben ausmachte, war nicht darzustellen, sondern wird nur geahnt: die blühende Haut etwa, das Leichtwehende des Haars, das lichte Sprühen der Augen, seine äußerste Anstrengung, das fast tierische Stöhnen und die entblößten Zähne im Moment vor dem Sieg, die sieghemmende Gebärde überhaupt. Und bei alledem wiederum: welch ein *vas spirituale*! Im Lebendigen war es wohl vereint, was hier, selbst in diesem Phidias, wieder getrennt ist: purer Körper und purer Geist. »