

Racine

Autor(en): **Giraudoux, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neue Schweizer Rundschau**

Band (Jahr): - **(1930)**

Heft 7

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-760139>

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.

Racine

von *Jean Giraudoux*

Deutsch von Paul Jacob

Es gibt ein Gefühl der Befriedigung, sich zu sagen, daß der größte Schriftsteller der französischen Literatur nicht ein Moralist ist, nicht ein Gelehrter, nicht ein General, nicht einmal ein König, sondern ein Literat. Und die, welche noch ans Genie glauben, können an Racine lernen, daß in einer Kultur, in der alle Gipfel erreicht sind und die allen ihren Trägern eine von allen Seiten gleichmäßig genährte Seele mitgibt, das Genie sich nicht ausspielen läßt gegen das Talent. Die Kultur selbst ist das Genie – sei es die des Perikles oder Ludwigs des Vierzehnten. Sie selbst, dank der Dichte ihrer Struktur, befreit die Seele von jenen Höhlen und Höckern, mit denen vielleicht dramatischere oder mystischere Erleuchtungen zu erzielen sind, die aber doch schließlich in Enttäuschung enden. Sie erhebt, über Spiel und Bekenntnis hinaus, den Literaten in die Sphäre der Ruhe und Würde und verleiht ihm die Verantwortung für eine am Ende vollkommene geistige Akustik. Die Kraft einer vollendeten Kultur ist die, daß die beschränkten Mittel, denen die Schriftsteller unvollendeter Epochen ihre Erfahrung verdanken: Katastrophen, Beobachtung der Menschen, Herz- oder Ehekrise, in diesen glücklichen Zeiten durch eine angeborene Kenntnis der großen Seelen und der großen Augenblicke ersetzt werden. Racine ist die beste Verkörperung dieser Wahrheit. Nie war eine Kindheit mehr den Gesetzen und Abenteuern der Kindheit entzogen als die seine; nicht nur wächst er ohne Vater und Mutter auf, sondern wenn man an die seltsamen und ungestümen Personen denkt, die ihn umgaben, ist man fast erstaunt, daß unter ihnen jemand gewesen ist, der ihm das Gehen beibrachte. Sein Jünglingsalter ist nicht minder lebensfern: um ihn vor der Welt zu bewahren, umgibt eine Hecke jansenistischer Greise den Rasenplatz, auf dem sich der junge Racine zwischen griechischen und lateinischen Besuchern und Besucherinnen mit höchst leidenschaftlichen, aber höchst imaginären Dingen beschäftigt. Das Lernen und die Freude am Lernen ersetzen ihm jede Berührung mit dem Leben, jedes Glück, jede Katastrophe, bis zu dem Tage, wo er in eine Welt tritt, die noch weniger festen Boden hatte, in die des Theaters.

So kennt er eigentlich nur geistige Verfahren und Menschen im Kostüm. Allein – und wir wollen der Literatur diesen Triumph nicht vorenthalten – aus der Berührung dieser Jugend ohne Jugendjahre mit diesem Milieu der Künstlichkeiten entsteht plötzlich das unmittelbarste und realistischste Werk des Jahrhunderts. Die ästhetischen Gesetze sind offenbar ebenso streng wie die mathematischen: seine Entdeckungen an den Menschen gibt Racine mit einer Abkehr, einer Losgelöstheit von allem Menschlichen, die fast so groß ist wie die des Mathematikers für das gewöhnliche und familiäre Leben der Zahlen und Figuren. Es gibt nicht ein Gefühl bei Racine, das nicht ein literarisches Gefühl wäre. Schön, verständig, elegant hat er, wie Sophokles und Goethe, vor der Musterungskommission der großen Literaten glänzend bestanden; weder sein Körper noch sein Geist bergen eine einzige jener Unvollkommenheiten oder Besonderheiten, die das Werk persönlicher und menschlicher machen. Er hat nichts vom Visionär, nichts vom Realisten; er ist weder überreizt, noch depressiv. Ist er bitter, so rührt seine Bitterkeit nicht daher, daß er enttäuscht ist oder daß er hinkt, seine Sanftmut nicht daher, daß er in Frieden lebt, seine Stärke nicht daher, daß er ein Athlet ist, sondern all das rührt daher, daß er Schriftsteller ist. Seine Methode, seine einzige Methode, besteht darin, aus der Außenwelt, durch Stil und Poetik, wie durch ein Netz einen Fischzug von Wahrheiten zu ziehen, deren Dasein allein er ahnt, und bis zum äußersten die natürlichen Anlagen einer Kultur und einer Sprache zu nutzen, die, wenn das Talent sie streichelt, imstande sind, die geistige Wirklichkeit zu gestalten. Und der Gärstoff dieses Talentes selbst ist rein literarisch. Von all den großen Fragen, die die geistige Bewegung oder die Umstände oder einfach die Mode seiner Zeit vorlegten und von denen die Briefe der Frau von Sévigné wie durchtränkt sind, hat nicht eine einzige Racines Schaffen bestimmt, hat er nicht einer einzigen Zutritt zu seinem Innenleben gewährt.

Seine seelischen Krisen, seine religiösen Erschütterungen? Obwohl er im Mittelpunkt der Streitigkeiten lebte, hat er sich niemals eine Frage gestellt, weder über ein Dogma, noch über Gott. Seine Antworten an die Welt, seine Rufe in der Not sind keine Glaubensbekenntnisse, sondern Epigramme und Distichen. Das einzige, wozu ihn die Ereignisse seines Lebens anregen, ist die Satire. Und das ist nicht erstaunlich bei dieser feurigen und empfindlichen Natur. Das einzige Stück, das er seinen Lebenserfahrungen verdankt, sind die *Plaideurs*, die literarische Frucht seines Prozesses; aber man kann nicht sagen, daß dies Stück

das ist, was wir Racine nennen. Seine heftigsten Einsprüche richteten sich nicht gegen die Religion, sondern gegen ihre Soldaten. Seine Dispute mit den Jansenisten waren die des Chorknaben mit den Diakonen; Pascal stritt mit Gott. Auf Racines Leben lassen sich die Bourgeois-Gleichnisse der Bibel, der verlorene Sohn und andere so mühelos anwenden wie auf die Handlungen jedes durchschnittlichen Herdenchristen; auf dem Gesicht Pascals verblassen die Gleichnisse. Seine leichtsinnige Zeit war nie eine gottlose Zeit. Er versöhnt sich nicht mit Gott, sondern mit seiner Tante. Er läßt sich nicht zu den Füßen eines Heiligen begraben, sondern zu Füßen dessen, der ihm die griechischen Wurzeln beigebracht hatte. Nie hat Racine bei dem tüchtigen, schicksalsschweren Unternehmen mitgemacht, das die Jansenisten in einem Jahrhundert erschreckender persönlicher Freiheiten versucht haben, in diesem Port-Royal, das denselben Namen hatte wie in Indien ein Landungsplatz für Korsaren und Verbannte. Er hatte sich davongestohlen wie ein Schiffsjunge im ersten Anlegehafen und kam erst wieder, als das Schiff ein Ponton geworden war. Er hat von dem ganzen Wagnis nichts verstanden, nichts auch nur geahnt. Er hat sich von den Jansenisten entfernt auf die natürlichste Weise, als er in ihnen seine Familie sah, und er ist zu ihnen zurückgekommen – nicht minder natürlich – als er in ihnen Freunde sah. Wer Gott kennt, weiß, daß das Wort Freundschaft sicher das schwächste Losungswort des Glaubens ist und nur den Zaghaften und Unwissenden dienen kann, denen, die unfähig sind, die großen Parolen auszusprechen. Es wäre müßig, wollte man versuchen, Beziehungen zu finden zwischen seinen Helden und Heldinnen und einer selbständigen religiösen Überzeugung des Dichters. Der angebliche Jansenismus in *Phädra*, wenn man ihn schon so nennen will, kann sich an Kraft und Überzeugung nicht mit dem der Helden des Äschylus messen, und im übrigen hat seit der Geburt der Tragödie die tragische Handlung immer nur darin bestanden, ein auserwähltes Wesen unter die Gewalt des Schicksals zu stellen. Die beiden katholischen Stücke, *Esther* und *Athalie*, erklären sich aus dem Katholizismus Ludwigs des Vierzehnten, nicht aus dem des Autors. Sie sind übrigens gar nicht christlich, sie sind israelitisch, und niemals ist Racine der antiken Wahrheit – hier in biblischer Form – näher gewesen, als in der Beschreibung der Größe und des Wirklichkeitssinns der Juden, von denen er vielleicht nie einen einzigen Vertreter gekannt hat. Während seiner ganzen dramatischen Laufbahn hat sich Racines religiöses Leben auf ein etwas vages und unbewußtes Christen-

tum beschränkt, wie man es in Frankreich ziemlich häufig findet, dessen Niederschlag wie eine Schutzimpfung wirkt, nicht wie ein Gärungsstoff.

Und sein weltliches Leben, seine Ausschweifungen und Abenteuer? Auch hier der gleiche Mangel an Besonderheit. Ursachen und Umstände dieses Lebens erheben Racine nie über die allgewöhnlichsten menschliche Handlungsweise. Niemals trägt ihn eine Geste, eine Neigung über die Grenze der Bildung hinaus, die ein Chorknabe der Literatur damals reichlich empfing. Niemals streift er die Magnet- oder Gefahrpunkte menschlicher Erkenntnis. Nie hat er den Schauer der jugendlichen Seele empfunden, die an ein Geheimnis rührt. Müßig, in seinen ersten Versuchen etwas entdecken zu wollen, was den Aufsätzen Pascals über den leeren Raum gleiche, jenen Versuchen, sich dem Nichts zu nähern. Die geometrischen Figuren, die Metaphysik, das Denken stoßen ihn ab, er liebt zusehr den hohen Stil, als daß ihn die Zeichensetzung des Universums interessierte. Ohne Eltern, seit frühester Jugend jeder Möglichkeit eines Familiengefühls beraubt, konzentriert er all seine Zuneigung auf eine konventionelle Natur, auf eine literarische Welt, in der er der junge und keusche Satyr ist. Und indem er mit der Sonne Theokrits über die jansenistischen Mauern und Täler hinwegspringt, kostet er das Abenteuer in seiner unschädlichsten Dosierung. Die Zurückgezogenheit in die heiligen Bezirke hat aus ihm keinen Leviten gemacht, sondern einen Provinzler, und sein einziger Ehrgeiz ist der eines Literaten, den Paris anzieht. Er hat den Wunsch, sich gedruckt zu sehen, er schreibt gern Artikel, er sucht Berichterstattungen und hätte das Feuilleton erfinden können. Wenn er einige Zeit in dieser Provinz verbringt, genießt er ihre Reize nicht anders als ein Chapelle, ein Bachaumont. Und Landschaft und Himmel von Uzès fühlt man in keinem seiner Verse, in denen die geringste Bodenwelle, der geringste Wasserlauf der *tragischen* Provinz sich unverlierbar einprägt. Wenn bei seiner Rückkehr nach Paris die Unregelmäßigkeit in sein Leben eindringt, so liegt das nicht an einem selbständigen Charakter mit selbständigen Forderungen, sondern an den Fehlern und Vorzügen des geborenen Literaten. Was man seine Periode der Ausschweifung nennt, umfaßt nur gewissermaßen berufliche Verirrungen, das heißt gerade das Gegenteil solcher, denen das Genie verfällt. Wenn er eine Liebschaft hat, so mit einer Schauspielerin. Hat er einen Ehrenhandel, so wegen seiner Tragödien. Niemals ist ein Schriftsteller so ängstlich auf den Erfolg seiner Stücke bedacht gewesen wie er. Niemals hat jemand so hartnäckig Meisterwerke gerade in

ihren und seinen eigenen schwachen Seiten verteidigt wie er. Nichts von jener heiligen Verzückung, durch die Chateaubriand oder Vigny ihre dichterische Empfängnis vergotteten, ihr eine gegenwärtige und allgemeinmenschliche Bedeutung zu geben suchten, durch die sie sich um ihr eigenes Nachleben erhöhten, so daß sie am Ende mehr die Söhne als die Väter ihrer Werke oder ihrer Leiden zu sein schienen. Für Racine ist die Geburt einer Tragödie zunächst eine Frage des Inhalts, dann des Aufbaus, dann der Durchführung. Wenn das Wort Tod ihm unter die Feder kommt, denkt er nicht an seinen Tod; ebensowenig an seinen Schatten, wenn er das Wort Schatten schreibt, noch an seine Geliebte, wenn das Wort Geliebte kommt, nicht an die Champmeslé, wenn er Hermione schreibt. Er hat den Traum Athalies bewußt gestaltet, und er muß doch schließlich selbst geträumt haben. Er empfindet nur den glatten Gang seines Talents und die Verantwortlichkeit, der anerkannte Dramenlieferant seines Jahrhunderts und seines Königs zu sein. Als Kämmerer der tragischen Herde hat er seine Heldinnen immer nach ihrer Ahnenreihe von Adel und Schönheit ausgewählt, bevor er überhaupt wußte, was sie darstellen sollten. Andromache, Monime, Phädra hat er zunächst nur auf ihr Aussehen und ihren Teint hin engagiert, so in Bausch und Bogen wie Tanzgirls. Derart vollkommene Rollen, geeignet, die Fähigkeiten des Schauspielers bis ins Letzte auszunutzen, kann nur die völlige Beherrschung des Handwerks schaffen, nicht der Zufall der dichterischen Eingebung. Daraus folgt übrigens – als Gegengabe des Handwerks sozusagen –, daß Racine, der seine Tragödien meistert wie der Töpfer seine Gefäße, in einer unerreichbaren Höhe wieder die Gestalt des Schöpfers annimmt, die die andern im Ringen oder in der Kameradschaft mit ihrem Werk hergegeben haben. Und daher kommt es auch, daß man allein mit literarischen Erklärungen und Erläuterungen diesem Dichter sich nähern darf, daß dies die einzigen sind, die er gern gehört hätte, er, dem man folgende Grabschrift hätte setzen können: Hier ruht der, welcher sich nie die Fragen nach Gott, nach der Erkenntnis, nach den Lebensgeistern gestellt hat, der, für den die Probleme der Politik, der Abstammung und der Moral nicht bestanden: hier ruht Racine.

Ein Problem des Theaters gab es nicht zu der Zeit, als Racine zu schreiben begann. Er verfügt von Anfang an über eine Bühne und ein Publikum. Es wäre übrigens auch schade gewesen, hätte er seine Zeit damit verloren, zu reformieren und zu erneuern. Das Theater ist ein Bezirk, in dem die dichterischen, sittlichen und sinnlichen Neigungen,

Fähigkeiten, Vollkommenheiten einer Epoche zu höchster Farbigkeit, zu größter Leidenschaft sich entfalten sollen, aber es ist nicht imstande, beim Zuschauer Organe des Auffassens zu schaffen, es setzt solche vielmehr voraus. Ein literarisches Jahrhundert, eine literarische Epoche kann mit einer theatralischen Epoche schließen, niemals fängt es mit ihr an. Das gute Theater ist eine Anhäufung von Vollkommenheiten, und, mag der Leser in seiner Lektüre Offenbarungen suchen, der Zuschauer sucht im Schauspiel nur den Genuß. Das schließt aus dem theatralischen Bereich jede Äußerung aus, die nur Untersuchung oder Belehrung ist, die nicht instinktmäßig das dramatische Leben so erfaßt, wie es die Gegenwart gestaltet hat, die nicht das hellste Licht ihrer Epoche widerstrahlt, wie es ihr Höflinge in Gala oder die letzterfundene Scheinwerfer gegeben haben, die nicht das modernste Spiel zeigt, wie es Gymnastik und Phonetik geschaffen haben, und endlich Stil und Motive einer sehr erwachsenen Dichtung oder Musik. Das große Theater ist das, welches *die* überzeugt, die schon überzeugt sind, *die* Seelen bewegt, die schon erschüttert sind, *die* Augen blendet, die schon erleuchtet sind, und das am Ende den Zuschauer mit dem Eindruck einer Probe aufs Exempel entläßt, einer Probe auf seine Empfindungsfähigkeit und auf den Geist seiner Zeit. Racine betritt das Theater als ein der Mode und den Gesetzen der Gattung gehorsamer Schüler. Er ist zum Theater gekommen, wie Ludwig XIV. selbst, und zum Glück zu gleicher Zeit. Bei dem jungen König mußten der Rausch der absoluten Herrschaft, die Bewunderung einer unvergleichlichen Versammlung notwendigerweise das Hofleben zum höchsten Gipfel königlicher Würde und Heiligkeit steigern, zum Schauspiel. Bei dem jungen Schriftsteller führten dichterisches Feuer und dichterische Eitelkeit mit derselben Notwendigkeit zu der einzigen Gattung, die den Autor streng genug von der Masse scheidet, zum Drama. Die Erfahrung hatte ihn gelehrt, daß ein elegischer Dichter mit allen andern elegischen Dichtern durch tausend Fäden verbunden ist; daß er in einer recht unoriginellen Welle von Empfindsamkeit schwimmt, und daß der einsamste Elegiker, gegen allen Anschein, gerade die öffentlichste literarische Äußerung hervorbringt. Lyrismus und Seelenerguß – im Grunde sind sie Kunststücke im Schwimmbassin. Allein der dramatische Dichter trennt sich scharf von der Menge, nicht mehr wie der Lyriker von der seiner Genossen in der Erregtheit, sondern von der Menge jener tausend Zuschauer, deren Einheitsfront härter gegen die Bühne sich stemmt, als die Stirn eines Widders, und der junge Racine, in der

Sehnsucht nach Erfolg und persönlicher Reinheit, mußte schleunigst auf *die* Form der Selbstgestaltung zueilen, die ihn während zehn Jahren noch vor dem wirklichen Leben bewahren konnte. Er stürzt sich darauf. Er denkt ebensowenig daran, die Mittel des Theaters zu vervollkommen, wie ein Mörder es sich einfallen lassen würde, das Messer zu verbessern, das ihm ein zuverlässiger Messerschmied angefertigt hat. Blut will der Mörder sehen, und der junge Racine auch. All diese vor Wahrscheinlichkeit unwahrscheinlich werdenden Vorschriften, angewandt auf Werke mystischen Inhalts, findet er natürlich. Niemals eine Neuerung, niemals ein neuer Inhalt, eine neue Formel. Er spielt genau nach den Spielregeln. Er verzichtet sofort auf eine ganze Gruppe von Helden seiner Phantasie, Théogène, Chariclée, sicher Daphnis, sicher Chloé, alle, die ihn zu einer Gattung geführt hätten, in der die dichterische Relativität, die künstliche Willkür der Empfindungen einen zu großen Spielraum gehabt hätten, zur Tragikomödie, an die er einen Augenblick gedacht hatte. Was hätte er mit einer sterbenden Gattung anfangen sollen, noch dazu mit einer, die in Lächeln und Anmut hinstarb? Wenn die Tragikomödie sich damals plötzlich in Tragödie und Komödie spaltete, so geschah das nicht nur, weil Aristoteles Sieger blieb oder weil man, aus Gründen literarischer Hygiene, die zum Tode bestimmten Helden von den zur Heirat bestimmten scheiden mußte. Es geschah aus demselben Grunde, der in den großen Jahrhunderten den Idyllendichter in den *Poeta laureatus*, die Prediger von malerischer Redeweise in große Kanzelredner wandelt. Alle großen optimistischen und aufbauenden Epochen nämlich machen den gleichen Versuch: soviel Minuten wie möglich, so gründlich wie möglich in feierlichen Veranstaltungen das Lachen vom menschlichen Antlitz zu bannen. Die Jahrhunderte vollendeter Kultur verlangen derartige Versammlungen, in denen ein ernstes und tragisches Schauspiel am Abend die Gesichter glättet und reinigt, die am Tage Witz und Lachen verzerrten. Die Minute Schweigen der Angelsachsen ist von einer sehr gemäßigten Frömmigkeit gegenüber diesen drei Stunden Seelenangst. Nicht ein Lachen, nicht ein Lächeln findet sich im Werke Racines. Niemals war die Maske des menschlichen Antlitzes strenger, nie geachteter. Sie ist wirklich so etwas wie die Messe eines menschlichen und weltlichen Jahrhunderts, und sie ist für das Zeitalter Ludwigs XIV. dasselbe Symbol, wie der Totentanz für das Jahrhundert der Kapetinger. Man sieht sofort, wie erlaucht die Ahnenreihe des Todes in der Zwischenzeit geworden ist.

Auf dieser beinahe Altar gewordenen Bühne kann Racine ohne Schwierigkeit der Dichter werden, der am entschiedensten die Tragödie dem Menschenopfer angenähert hat. Dieser Kannibalismus, den sich die Griechen gegenüber Göttern, Halbgöttern und Heroen vorbehielten, der dann bis zur Renaissance von den Passionsspielen unterhalten wurde und dem sich nach Jodelle alle französischen Tragiker wahllos überließen, Racine macht ihn zur Wirklichkeit: er gestaltet seine Helden aus Elementen, die dem wahren Fleisch, dem wahren Blut ganz nahe sind. Man könnte sich wundern, daß er so lebendige Opfer gerade im Altertum suchen gegangen ist; denn die Mode – man weiß das heute im allgemeinen nicht mehr – ging in den Anfängen Racines gerade auf europäische Stücke aus, auf fast moderne Personen. Von Corneille bis Rotrou, von Prévost bis Borée versuchten alle tragischen Dichter gerade sich der klassischen Atmosphäre zu entziehen und Frankreich eine verjüngte europäische Mythologie zu schaffen. Racine kümmerte sich nicht darum. Er hätte dazu in eine andere Welt umziehen müssen; er hätte Helden töten müssen, die nicht seine alten Jugendfreunde waren, Frauen opfern, mit denen er nicht seine Kindheit zugebracht hatte. Kurz, er hätte auf das Martyrium, auf das quälende Familienleid verzichten müssen, durch das für uns noch das Gesicht Racines jedem Antlitz seiner Heldinnen verbunden ist. Denn zu ihnen hat er seine eigentlichen, seine wahren Liebesbeziehungen gehabt, und das seit seiner frühesten Lektüre. Diese furchtbare Erfahrung hat er nicht aus der bürgerlichen Liebe zu einer anständigen Schauspielerin gezogen, sondern aus dem Leben in Leidenschaften, das er zwischen zwölf und zwanzig führte, unter der Mitschuld von Lehrern, die ihm wirklich später nicht *Phädra* vorwerfen konnten, da sie selbst sie ihm zur Spielkameradin und Jugendfreundin gegeben hatten. Selbstverständlich hatten sie sich diese Gefahr nicht klar gemacht und im Grunde nur Irrungen fortgesetzt, die hundert Jahr alt waren. Tatsächlich hatte die religiöse Erziehung neben sich die klassische und heidnische geschaffen. Päpste, Mönche, Mitglieder der strengsten Orden hatten zum Besten des jungen Racine neben der christlichen Welt, in der alle Helden nur Christen sein konnten, eine Welt profaner Helden gegründet und für legitim erklärt. Es fand sich, daß – im Gegensatz zu allen andern Religionen, Buddhismus, Islam, Judentum und anderen – die christliche Religion dicht neben der Seele der Frömmigkeit eine Seele der Einbildungskraft zuließ mit Märtyrern, Heiligen und Dämonen der Phantasie. Kraft einer nur

scheinbar seltsamen Vorherbestimmung betrat Gottes und Jansenius' künftiger Verteidiger nach dem Gebet und der biblischen Geschichte plötzlich eine Welt der Menschenopfer, des Inzests und des Ehebruchs und bewegte sich darin voll Behagen unter den Augen seiner Erzieher. Es war sogar die Annahme geduldet, diese erfundenen Wesen und Ereignisse hätten Spuren auf der Erde zurückgelassen. All diesen Erfindungen des Geistes entsprachen Steine oder Länder, und nichts hinderte Jean – Racine heißt nämlich Jean mit Vornamen – vor dem Grabmal eines Pylades, der nie existiert hatte, einer Penthesilea, die aus dem Nichts gestaltet war, wirklichen Schmerz zu empfinden. Die echten Helden der Geschichte, Alexander, Mithridates, mußten, um Zutritt zu diesem Bereich zu erhalten, auf alles verzichten, was an ihnen historisch echt war, mußten das Leichentuch der Geschichte ablegen und sich einer klassischen Einbalsamierung unterziehen. Für diesen kleinen gelehrten Christen, der sich ewig wußte, von Gott geboren und für die Unsterblichkeit bestimmt, waren die Symbole der Tapferkeit, der Sanftmut, der Freundschaft Wesen, deren Tod ein unbedingter war und deren Leben kein Sakrament erleuchtete: so Achilles, Iphigenie oder Pollux. Und auch die ganze Natur genoß dieses Vorrecht; das Mobiliar des Kosmos, obwohl getauft, die Sonne, die Josua hatte stillstehn heißen, die Sterne, die der Geburt geleuchtet hatten, Blumen und Berge, denen die Heilige Schrift ein erhöhtes Leben und jauchzendes Springen geschenkt hatte, waren dazu aussersehen, in der Stunde der Klassik ein vergoldetes Maskenkleid anzulegen oder eine lebende Seele in sich zu saugen, was sie von dem peripheren und zufälligen Platz, den ihnen die Kirche zuweist, in das Innerste der Natur zurückholt, wo sie notwendige und gefährliche Organe wurden. Es wäre leichtfertig zu sagen, daß die Lehrer Racines auf diese Weise einen Menschen entwickeln wollten, der letzten Endes dem Dienste Gottes bestimmt war. Man könnte dann mit dem gleichen Recht behaupten, daß die religiösen Institute Turnen und Sport begünstigen, damit die Märtyrer sich heiter und mutig ans Kreuz schlagen lassen, oder damit sie den Löwen im Zirkus eine gesündere Speise bieten. In Wahrheit liegt es so, daß die Erzieher in diesem Knaben, wie bei so vielen anderen, die Neigung begünstigten, die Leidenschaften mehr als ein Schauspiel denn als Wirklichkeit zu gestalten, sie auf erlauchte Namen zu beschränken, mit einem Wort auf berühmte, aber unwirkliche Helden die Anfälle und Zufälle der Seele zurückzuschieben und so um das menschliche Herz herum durch ein Firmament von

Helden eine Astronomie und eine Physik der Gefühle zu schaffen, ebenso künstlich und unnütz für das praktische Leben, wie die wirkliche Astronomie. All diese Stücke des Inzests und des Ehrgeizes, die der Katholizismus mit Beifall begrüßte, *Ödipus*, *Phädra*, *Agrippina* oder *Medea*, waren in gewissem Sinne Anfälle von Scham und Bescheidenheit der christlichen Gemeinschaft. Man hatte sicher ohne Racine gerechnet. Man hatte nicht vorausgesehen, daß dieses Kind in der Entscheidung zwischen zwei Welten, von denen die wirkliche, ohne Familie und Tätigkeit, im Grunde die imaginäre war, notwendigerweise die wählen mußte, deren Leidenschaften er mitfühlte, deren Leben er mitlebte. Das ist Racines ganzer Realismus, und überhaupt die ganze Geschichte des französischen Realismus; denn es ist zugleich die Liebe und die Achtung der Wahrheit, die unsere großen epischen und tragischen Dichter davor bewahrt hat, Frankreich ein Walhalla aus seinen eigenen Landsleuten zu errichten. Und das Ergebnis: unsere Helden leben zwar außerhalb unserer Kultur, aber in unserm Leben und auf unserm menschlichen Niveau. Die Wirklichkeitstreue, die Feinheit und die Vollkommenheit des menschlichen Urteils bei den Franzosen rühren gerade daher, daß sie niemals ihre Geschichte und die natürliche Entwicklung ihres Geistes durch eines dieser geschliffenen und farbigen Gläser haben brechen lassen, in denen sich die Phantasie anderer Rassen spiegelt. Zwischen Bayard und uns, zwischen Karl dem Großen und uns liegt nicht eine künstlich oder selbst genial aufgemachte und erhitzte Atmosphäre, und sogar unsere heilig gesprochenen Könige, wie der heilige Ludwig, bleiben unsere Zeitgenossen, unsere Vertrauten. Die französische Nation hat nicht ein einziges der legendären und unwirklichen Wesen geboren, auf die andere Kulturen stolz sind, und dasselbe Mittelalter, das Deutschland göttliche Wesen zu Dutzenden geliefert hat, gibt uns im Gegenteil eine Reihe von erstaunlich menschlichen Gestalten. Unsere legendärsten Gestalten sind unsere wirklichsten Helden, Vercingetorix, Johanna, Napoleon. Alle die Helden, die aus Frankreich ausgewandert sind, um die mythischen Personen anderer Länder zu werden, Wilhelm der Eroberer, La Fayette, führen in unserm Gedächtnis ein bürgerliches, genau umschriebenes Dasein. Diese Unfähigkeit, oder diese Weigerung, die Legende zu schaffen – so offensichtlich noch bei den Romantikern: denn der typische Held mit einzigartiger Laufbahn, den die deutsche Romantik schafft, heißt Siegfried, der der französischen Julien Sorel – sie führt, wie in unserer Skulptur, dazu, die menschliche Art, den menschlichen Ausdruck

unserer Helden zu verdoppeln, und gibt ihnen, untereinander und mit uns, eine Art Gleichheit, die wirklich aus unserm Lande das Land der Gleichen macht. All diese Chlodwigs, Pharamunds, diese Gaston de Foix und Heinriche, die damals anfangen, unser Theater zu bevölkern, Racine entzog sich ihren Einladungen, gerade weil sie zum Geschlecht seiner Väter gehörten und nicht zu dem seiner Gefährten: er kannte sie nicht. Wenn seine Helden und Heldinnen mehr Lebendiges haben als andere, die Corneilles zum Beispiel, so darum, weil sie uns nicht den Eindruck hinterlassen, improvisiert zu sein, wie der Cid und Polyeucte, sondern den, in der Sonne jener andern Welt lange durchwärmt und gereift zu sein. Je länger sie von unserm Leben geschieden waren, desto lebendiger sind sie geworden. Und während all die andern Helden nur eine Jahreszeit der tragischen Vorhölle gelebt zu haben scheinen, hat der Körper Andromaches, Berenicens und Phädras Frühling, Sommer und Verwüstung nacheinander und in der richtigen Reihenfolge empfunden.

Was hätte übrigens Racine in einer Welt anfangen sollen, in der das Mitleid existierte. Die katholische Religion hat die wirklich reinen Quellen des Unglücks in die Zeit jenseits Jesu Christi zurückgeschoben. Das Mitleid, jene Reue, die ein anderer fühlt als der Schuldige, dieser Rost am Guten und Bösen, diese einzige Freiheit, die Gott den Menschen gelassen hat, das einzige Spiel zwischen ihrem Aufbruch und ihrem Ziel, das war wirklich der letzte Beweggrund zum Handeln, den Racine zulassen konnte. Was man bei ihm Reinheit nennt, rührt gerade daher, daß er die großen Gefühle, Haß und Liebe, von diesem zweideutigen Gefühl gereinigt hat. Die schwachen und unglücklichen Wesen bei ihm flößen kein Mitleid ein, die Sanften empfinden kein Mitleid. Wie ein Engel, aufgerichtet am Tor, das ins Land des Glücks und der Versöhnung führt, erlaubt Racine keinem seiner Geschöpfe dorthin auch nur für eine Stunde zurückzukehren, und so fügt er aus besonderer Vorsicht zu ihren Verirrungen noch Starrsinn und Hartnäckigkeit. Denn in allen seinen Dramen läßt sich nie eine einzige Person von einer andern überzeugen. Die zögernden, wie Roxane und Nero, zögern nicht aus Mitleid oder Bedenklichkeit, sondern aus Gier und Heuchelei. Auch die Feigheit kommt bei ihm nicht vor, denn sie ist gleichfalls eine Art – eigennütziges oder uneigennütziges – Mitleid. Ein einziger Feiger genügt, um das gespannteste Drama zu entspannen, und der Feige selbst ist nur eine schlechte Spannfeder. Nun ist aber bei Racine, im Gegensatz zu Corneille, die Gestalt immer gespannter

als das Drama, und das Drama scheint nicht nur, wie man gesagt hat, die endliche Krise oder der Paroxysmus in der Leidenschaft des Helden zu sein, sondern fast sein gewöhnlicher Zustand. Es wird uns schwer, uns Polyneikes, Hermione, Phädra, Orest oder Athalie in Augenblicken der Sanftheit und der Ruhe vorzustellen. Sie haben solche in ihrem Leben nicht gekannt. Oder zum mindesten ist das Drama nicht ein verhängnisvoller Zwischenfall, der friedliche und unschuldige Familien trifft, den ehrbaren Cid, die braven Horatier, den guten Polyeucte, es ist vielmehr eine der periodischen Feuersbrünste, wie sie in leidenschaftlichen Familien ausbrechen. Alle Helden Racines bilden eine einzige Familie, deren erschreckende Dramatik längst vor dem Drama beginnt. Der Sturm wütet auf den Wuthering Heights weniger erbarungslos als hier. Die Katastrophe ist nie eine Lösung, sondern eine Austilgung. Das Drama *Phädra* endet, weil Phädra und Hippolyt tot sind, *Andromaque*, weil Hermione und Pyrrhus, *Bajazet*, weil Bajazet und Roxane tot sind, die *Thébaïde*, weil alle getötet sind und nur noch die Nebenfiguren auf der Bühne übrigbleiben. In der Hölle Racines finden sich die Schatten seiner Helden nach ihrem Tode mit grausig unversehrten Leidenschaften wieder und können sofort ihren hartnäckigen Kampf im Schattendasein erneut aufnehmen. Dagegen fühlt man, der Streit des Cid und Chimenens ist im Himmel zu ihrer höchsten Befriedigung vollkommen geschlichtet, und Horatier und Curiatier strecken dort oben einander versöhnt die Hände entgegen. Die Leidenschaft bei Racine ist von unzählbarer Vitalität; daher die Freude, mit der er *Esther* und *Athalie* geschrieben hat: hier hat er endlich eine Schicksalhaftigkeit gefunden, die noch unerbittlicher ist als die antike, deren Kraft durch die Ungläubigkeit der Griechen und die poetische Verklärung gemildert wird. Hier hat er sein Volk gefunden. Bei den Juden kann er sein griechisches Schicksal mit Jehovah vertauschen, mit einem Jehovah, der über die angeborene Grausamkeit des Zeus hinaus bestimmte Absichten mit den Menschen verfolgt. Hier findet er Wesen, die neben ihrem persönlichen Schicksal noch ein allgemeines tragen. Hier findet er endlich die Berechtigung zu so sanften und mütterlichen Geschöpfen, hier Josabeth genannt: voll Freude, eine alte Frau unter den Dolchen sterben zu sehen, weil sie die Feindin ist. Endlich darf er einem Kinde Haß und Grausamkeit eingeben.

Hierin besteht die wahre Einheit von Racines Theater, die die drei Einheiten der Akademie überflüssig macht: an jedem Ort, zu jeder

Zeit, in jeder Phase mußte für seine Personen die dramatische Entwicklung die gleiche sein; denn ihnen fehlen die Erinnerungen an Kindheit und Unschuld, die landläufigen, allen Menschen gemeinsamen Erlebnisse; sie haben niemals in einem Bezirk gelebt, in dem man sich versöhnt, in dem man einander gleich ist, sie haben nur die Erinnerungen an Leidenschaften. Racine hat die vollkommene Höhe der Tragödie gefunden, es ist die der großen Worte, der Raum, den schwarze Seelen in rasender Fahrt und unendlicher Steigung durchfliegen. Und zu dieser Einheit der Besessenheit fügt er noch eine andere, durch die seinen Personen jeder Ausweg zur Freiheit, zum Nichtwissen versperrt wird: die Einheit der Familie. All seine Helden kennen einander von Grund auf. Während bei Corneille und Molière die Bühne ein vorübergehender Kreuzweg ist, der gelegentliche und zufällige Begegnungen erlaubt oder erzwingt, ist sie bei Racine der heimische Herd oder der Zentralkäfig. Die Helden kommen hier selten absichtlich zusammen, sie stoßen ohne ihr Zutun unaufhörlich aufeinander. Eine Szene bei Corneille ist eine förmliche Verabredung, bei der man in der Hoffnung auf einen Vergleich miteinander verhandelt; bei Racine ist sie eine Aussprache, die ganz vorläufig eine Reihe von Auf- und Abtreten wütender Tiere schließt. Und gerade das mußte bei Franzosen einen überzeugenden Eindruck von Wahrheit machen, denn wir sind ein Volk, in dem die öffentlichen und romantischen Tragödien im Grunde selten sind, und das sich die Leidenschaft für häusliche Auseinandersetzungen aufspart. Zwischen Elvira und dem Cid, zwischen Camille und ihrem Bruder, zwischen Polyeucte und seiner Frau vollzieht sich nichts als eine Läuterung großer Gefühle, und wenn sie sich verlassen, haben sie einander alles gesagt. Die Szenen bei Racine sind ebenso unendlich wiederholbar wie Mahlzeiten am Familientisch. Und wie in wirklichen Familien, wo jeder seine Grausamkeit durch tägliche Manöver und Zuspitzungen übt und ausbildet, sind die Leute bei Racine so wenig geneigt, ein Ende zu machen, daß das Signal zum Schluß von außen gegeben werden muß. Nicht durch eine Entscheidung der Personen, nicht durch die Offenbarung einer psychologischen Wahrheit, sondern durch dritte, durch Mörder, durch die Katastrophe. Die Liebe, zum Beispiel, ruft nie einen Kampf hervor, um einen Verlobten, eine Braut zu gewinnen, sie ist eine Debatte inmitten einer schrecklichen Bindung. Und was für Bindungen! Das ganze Drama Racines ist ein Drama des Inzests. Der Dunst von Inzest, der sich in *Phädra* dichter ballt, schwebt über allen seinen großen

Tragödien: Roxane begehrt ihren Schwager, Mithridates seine – doppelte – Schwiegertochter, Orest seine Cousine, Nero seine Schwägerin; Pyrrhus sogar, Titus sogar leben mit ihrer Geliebten in einer zweideutigen Promiskuität. Inzest des Verbrechens auch, wenn Athalie ihren Enkel töten will, Agamemnon seine Tochter, Eteokles und Polyneikes ihren Bruder. Die Türkei und das Serail haben Racine allein wegen des Inzests angezogen. Personen, die ganz normal andere lieben, die nach Blut und Lebensraum ihnen fern sind, Bajazet, Britannicus, Aricie, bleiben außerhalb des Racineschen Lichtkegels und sind im Grunde bereit, ihre Verbindung mit Racine gegen eine solche mit Quinault aufzugeben. Racine weiß sehr wohl, daß außer der Tuberkulose nichts sich furchtbarer in einer Familie verbreitet als die Leidenschaft. Und wenn er diese Dosis von Familienpromiskuität übertreibt, so nicht nur, damit man spürt, wie alle Schauspieler um den zentralen Raum kreisen, sondern weil so dem Helden jede Zuflucht, jeder Rat, jedes Einsamsein genommen ist. Eine einzige Wand trennt in den Nächten alle Heldinnen Racines von dem, den sie lieben und dem, den sie verabscheuen, den feurigen Pyrrhus von der kalten Andromache. Kein Augenblick Ruhe ist ihnen gegönnt, die Peinigung dauert ununterbrochen. Derselbe Koch ernährt sie, dieselbe Wäscherin besorgt ihre Wäsche, dieselben Geräusche dringen in ihre Schlaflosigkeit. Um ihre Liebe zu verbergen, bleiben ihnen nur der Haß und die Szenen. Ihre einzige Zukunftsaussicht ist der Tod, nicht die friedliche Rückkehr der getäuschten oder untreuen Geliebten in einen Kreis von Nichtwissenden in eine andere Wohnstatt. In dem Augenblick, wo der Racinesche Held die Bühne betritt, sind alle Brücken hinter ihm abgebrochen, und mit seinem ersten Wort ist er verurteilt.

Hier rühren wir an den klarsten Punkt der Kunst Racines; aus ihm erklärt sich von selbst die Wahrheit Racines. Sie kommt bei ihm nicht von seinen Themen, nicht daher, daß, wie man gesagt hat, jedes sich auf ein alltägliches Ereignis zurückführen läßt. Diese Zurückführung kann man auch bei Corneille vornehmen: der *Cid*, das ist die Blutrache, *Polyeucte*, das ist Lourdes. Vielmehr, aus diesem furchtbaren um-einander-Wissen aller seiner Helden ergibt sich in ihren Beziehungen eine unerhörte Einfachheit. Ihre Persönlichkeit verträgt nichts Bei-läufiges, Zufälliges, weder im Denken, noch im Handeln, noch im Kostüm. Sie brauchen sich unter keinem falschen Schein, unter keinem Mantel zu verhüllen. Niemals haben sich Dramenhelden so wenig um ihre Schwerter, ihre Halsketten, ihre Schuhe gekümmert wie diese.

Wenn sie von ihren Schleiern sprechen, so ist es nur, um über deren Last zu klagen. All die geistige und körperliche Anmut, die man bei den Heldinnen Corneilles und selbst Molières ahnt, all dies Gehabe, all diese reizenden, stilisierten Feigenblätter, die zu Beginn jeder Liebesszene Goethes oder Shakespeares an alle Heldinnen ausgeteilt werden, nichts davon gibt es bei Racine. In keinem Kunstwerk sind die nackten Körper der Helden so unterschieden von ihrer Kleidung. Die ganze Garderobe der Agnes, der Chimène taucht beim Klang ihres Namens auf, wie der verborgene Gürtel bei dem Desdemonas, wie der spitze Ausschnitt im Kleide Gretchens; im Namen Andromaches, Iphigeniens, Phädras lebt nur ihr Körper; und der Zuschauer seinerseits, anstatt auf sich nur den Putz zu fühlen, mit dem ihn ein schönes Schauspiel umhängt, spürt hier an sich das Wachsen einer neuen Haut. Aus dem *Cid* kommt man drapiert heraus, aus *Bajazet* nackt. So von allem äußerlich und innerlich Malerischen entblößt, stoßen die Helden Racines in einem Zustand fürchterlicher Gleichheit, körperlicher und geistiger Nacktheit zusammen. Man ist gezwungen, an die Gleichheit der Tiger zu denken: es ist eine Gleichheit, eine Wahrheit des Dschungels, umsomehr, als in dieser Erscheinung des Luxustiers, in dieser tierischen Nacktheit weder Phädra noch Hermione die Rücksicht auf den Zuschauer kennen, die die Helden Corneilles zu beherrschen scheint. Er ist ihnen lästig, und er kann ihnen im Grunde nur dank einer äußersten Indiskretion zuhören, zu der Racine ihm die Kraft gegeben hat. Während man vor Freude seufzt, wenn der *Cid* Elvira wiederfindet, würgt einen Peinlichkeit, wenn Phädra Hippolyt gegenübertritt, wenn Roxane *Bajazet* zur Rede stellt; und die wahre Diskretion bestände tatsächlich darin, wegzugehen und sie allein zu lassen.

Für Wesen von einer derartigen Wahrheit, deren Worte nie nur logische Auseinandersetzungen, noch wollüstiges Pathos sind, mußte nun nicht eine Sprache, wohl aber eine Sprachmelodie gefunden werden. Wenn auch nur der geringste Abstand zwischen Inhalt und poetischer Einkleidung bestehen würde, so wäre Racines Wahrheit verschleiert. Aber auch in dieser Hinsicht ist Racine der große Realist. Seit der Pleiade lag zwischen dem Gedanken und seinem Wortkleid eine Art fröhlich geschwelltes Brustfell: das Gemüt des Dichters. Hardy, Aubray, Corneille, Rotrou sind stets im Innern ihrer Werke gegenwärtig, nicht in der Art der Romantiker, die ihre Dichtungen aus ihren Erinnerungen oder ihrem Sehnen aufbauten, sondern durch Emphase, Geschwätzig-

keit, Louis-Treize-Romanhaftigkeit, was ihre römischsten Verse noch mit poetischen Grotten und Kobolden schmückte. Bei Racine nichts dergleichen. Die geschwellte Brust, die Übertreibung, die Wallungen der schöpferischen Euphorie sind wirklich auf ein Minimum herabgesetzt. Er hat dem Vers alles dem Dichter Persönliche genommen, und vom schöpferischen Atem bleibt in seinen Werken auch nicht eine Blase übrig. Niemals war Dichtung so wenig abgestempelt, so wenig Zeugnis eines Menschen oder einer Zeit. Nicht eine der Arabesken ist darin, wie sie Gott selbst sich erlaubt hat, als er die Gazellen und den Katzenwels schuf. Nie sind des Helden Worte vom genialen Dichter souffliert. Nie ergibt sich dieser Eindruck erhabener Bauchredneri, den uns vor und nach Racine alle französischen Tragiker vermittelt haben. Wenn Bilder und Metaphern sich anbieten, so ist ihre Wirkung außerordentlich, denn sie sind nicht die Kristallisierung der poetischen Eingebung, sondern das Wort selbst eines Helden, sondern der Widerschein, der Glanz und das Knistern der Fabel, die mit ihrer göttlichen Haut unsere Atmosphäre streift, sich an unserer Atmosphäre stößt. Die Metapher ist nicht, wie bei seinen Vorgängern, ein Schnörkel, eine dichterische Herausforderung, ein leichter Anfall von Vergessen des Wirklichen oder die Entfaltung und der Kollaps jener Singvögel, die nichts mehr hören, wenn sie singen, sondern der Augenblick, wo die menschliche Rede, um der Erhöhung des Klangraumes und der poetischen Anspannung willen, sich in die Sprache der Dichtung selbst wandelt. Das ist so sehr wahr, daß die schönsten Metaphern Racines nicht seinen Hauptrollen vorbehalten sind, sondern Komparsen: Pharnaces, Vertrauten, Dienern.

Eine Prüfung des Wortschatzes bestätigt noch diese Feststellung. Vor Racine hatte jedes französische Wort ein persönliches, beinahe ein festliches Leben. Es war geschwellt von einer Art Stolz des Emporkömmlings, des Jünglings. Es vereinigte sich mit den andern nur nach einiger Sprödigkeit, einiger Ziererei. Vor Racine flatterte der Vers um den Mund seines Dichters und könnte sich dort wie auf einem jener Streifen einzeichnen, die zwischen den Lippen der Heiligen heraushängen. Racine deklamiert nicht, Racine spricht nicht. Seine Verse sind nicht in einem Wörterbuch der Schönheit gewählt, sondern des Schweigens. Sie dringen nicht in uns ein, um auf halbem Weg zwischen Lippe und Herz einen Kropf des Erhabenen zu bilden. Nicht einer von ihnen setzt die Stimmritze, den Kehlkopf, die Stimmbänder voraus, die sich die Schauspieler des Hôtel de Bourgogne mit Tarragona

schmierten. Sie sind ohne falsches Echo, ohne Echo überhaupt. Sie machen uns kein Zeichen, sie predigen uns kein Handeln. Gelöst aus schiefen Verbindungen, befreit von zweideutigem Aufputz, haben Substantiv, Adjektiv und Verb ihren absoluten Wert zurückerobert – und Jungfrau, Liebende, Gattinnen, die sich bei den andern Dichtern mit Leib und Seele der Wortfülle hingeben, verschreiben sich bei Racine nur der Syntax. Nie haben Genitive feiner und gebieterischer die Abhängigkeit ausgedrückt, oder Possessiva den Besitz, oder das Relativum die Beziehung. Alle Worte Racines haben, wie Racine selbst, zwanzig Jahre zurückgezogen von der Welt in leidenschaftlicher Keuschheit und Einsamkeit gelebt, und die Begegnungen zwischen den allgewöhnlichsten Ausdrücken haben geradezu hochzeitliche Haltung und Bedeutung. Von dieser äußersten Verkürzung des Abstandes zwischen Ausdruck und Gefühl rührt – wie in dem reinen und würdigen Sprechen von Kindern, die nach der Operation aus der Narkose erwachen – dieser Eindruck von neuer Wahrheit, neuem Leben.

Dies ist das literarische Dasein Racines: beherrscht von einer so übermächtigen, poetischen Schicksalhaftigkeit, daß es auf den ersten Blick vom Jansenismus geformt zu sein scheint; so sehr ähneln sich Gesetze, wenn sie den Namen Geschick verdienen. In Wirklichkeit aber haben literarisches und menschliches Schicksal bei Racine nur in *einer* Epoche seines Lebens sich berührt: als ihn die Literatur dem Leben auslieferte. Das Schweigen, das der Dichter auf sich nahm, bedarf keiner anderen Erklärung: dieses Werk, frei von ererbter Angst, von Bedenken, von Moral und von Erinnerung konnte sich nicht halten, als sein Schöpfer – nicht etwa sich zur Tugend erhob oder irgendeiner höheren Ordnung von Gedanken zustrebte, sondern ganz einfach ins wirkliche Leben eintrat. Sobald das Maß an Unbewußtheit in seiner Seele erschöpft war, das Racine brauchte, um sein Doppelamt des Erzengels und des Henkers auszufüllen, bestand keine Aussicht mehr, dieses plötzlich errichtete bürgerliche Dasein mit Hofamt, mit moralischen Anschauungen, mit Frau und in Frömmigkeit gezeugten und erzogenen Kindern noch durch literarische Grausamkeit und Jungfräulichkeit zu überhöhen. Er hat deswegen aufgehört zu schreiben, weil er eines Tages aufhörte, Schriftsteller zu sein. Weil er nichts mehr zu sagen hatte, wie einige meinen? Dann wäre er der erste Schriftsteller, der aus diesem Grund aufgehört hätte zu schreiben. Vielmehr gerade weil er das Leben kennen lernte, in seinen banalsten wie in seinen pathetischsten Äußerungen, mit Kindern, König und

Krebs, mit den Aufregungen und Kämpfen, die das Amt des Höflings und des sterblichen Wesens mit sich bringt, und manchmal sogar unter dem Aspekt einer Gattung, die damals auf der Bühne nicht gangbar war, unter dem des Dramas. Nicht immer fallen in unserm Leben die tragischen Akte mit den kritischen Punkten unseres Geschicks zusammen; niemals aber ist dieser Abstand größer gewesen als im Leben unseres größten tragischen Dichters. Wenn Racine nach der *Phädra* verstummt ist, so geschah das nicht, weil *Phädra* ihrer Natur nach das letzte seiner Stücke war; im Gegenteil, sie war das erste einer furchtbaren Dramenreihe – allein, zum Unglück für uns war der Dichter in ihm erst in dem Augenblick ganz entfesselt, wo den Menschen ein Bund von Vorurteilen, Freunden, Feinden, Pflichten und Verantwortlichkeiten in seine Ketten schlug. Er entdeckte sich gleichzeitig als Regisseur einer Welt furchtbarer Gestalten, und als Diener eines Hofes: die Tragödie des Racineschen Lebens begann, und wie alle seine Tragödien konnte sie nur mit dem Tode enden, dem des Dichters. Das war nicht Verstummen, es war Selbstmord. Es ist falsch, zu sagen, während der fünfzehn schönsten Jahre des großen Jahrhunderts habe der größte Dichter Frankreichs geschwiegen. Racine schwieg nicht, er lebte nicht mehr. Man kennt das Schweigen eines Dichters, man kennt seine Nuancen, man kennt auch seine Wollust: Racines Stille war die des Steins; nicht ein dauerndes Selbstgeschwätz wie das Schweigen La Fontaines; es klang darin kein Echo, kein Reim, keine Widersprüche der Seele, schön wie ein Bruch der Syntax im Vers, kein Vollgefühl, so unbedingt wie ein Distichon, dessen zwei Verse zur selben Sekunde empfangen sind. Es war Unbewölcktheit, Taubheit, eine ständige Weigerung, die Atmosphäre in ihren poetischen Niederschlag zu wandeln. Während für den stummen La Fontaine, den stummen Vigny eine physische Zustimmung dem Blut und Hirn genügte, um im Augenblick aus dem Schweigen Harmonie erklingen zu lassen, war, um Racines Schweigen zu brechen, ein Urteil und ein moralischer Entscheid nötig, die er selbst nicht mehr aufzubringen geruhte. Die Kristallisation der Seele in Alexandrinern erfolgte nicht mehr. Das reinste Französisch, das je geschrieben worden ist, war für Racine nicht mehr die Sprache der Vollendung, sondern der Dialekt eines Landes, das er verlassen hatte. Die geistige Verzückerung, die auf das Jahrhundert und die Pariser Landschaft antiken Nebel, antike Formung gebreitet hatte, war der Kälte gewichen. Nicht nur Racine, sondern alle Racineschen Stimmen waren verstummt in dieser Welt, die er geschaffen

hatte, für ihn allein. Sogar der Racinesche Stil ist ihm fremd geworden, er hat ihn vergessen; in *Athalie* braucht er ganze Alexandriner aus *Andromaque* und andern Stücken; so wenig hat er seit zehn Jahren seine eigenen Werke wiedergelesen. Wie er inmitten einer Welt, die unempfindlich wurde, ein harter Mann geworden war, so ist auch seine Stummheit vollkommen. Für diesen Mann, der sich verheiratet hat, mehr durch das Sakrament als durch die Ehe angezogen, müssen literarische Empfängnis und Vaterschaft eine Färbung von Unehelichkeit haben, die unerträglich ist und deren er sich schämt. Er liebt es nicht, daß seine rechtmäßigen Kinder, deren Zahl übrigens genau die seiner Tragödien aus der glücklichen Periode ist, ihm von ihren Bastardschwestern sprechen. Man hat auch den Eindruck, daß er seinen Frauentyp, den er für eine Jugend ohne Ende bestimmt zu haben glaubte, jetzt den Wechselfällen eines alltäglichen und dahineilenden Lebens ausliefert, daß er in seinem Geiste diesen im Jugendglanz erstarrten Heldinnen die Bahn zum Tode freigibt, daß er allein von allen Andromache mit grauen, dann weißen Haaren gesehen hat, Roxane fett und faltig geworden, Phädra über das gefährliche Alter hinaus. In ihm allein fängt dieser Typ, den kein Alter gestreift hat, zu altern an und wird – *Athalie*. In der Tat, zu dieser Greisin sind Hermione, Berenice geworden; denn in dem Augenblick, wo das Leben endlich Racine berührt, muß der Tod seine Geschöpfe berühren. Er hat für die Phantasiewelt, die wir geschildert haben, die Härte, welche die Verantwortlichkeit des realen Lebens gibt, und einen gewissen Haß. Es ist falsch zu sagen, sein katholisches Gewissen habe ihn vom Schreiben zurückgehalten, es hätte ihn eher dazu angehalten. Jeder Christ hat die Pflicht, die Gaben zu benutzen, die Gott ihm geschenkt hat, und Racine verbarg sich nicht, daß er einige schriftstellerische Anlage besaß. Gott verbietet nur, indem man zweifelt, gleichzeitig auf die Literatur und auf Gott zu tippen. Er untersagt dem Schriftsteller, sich von der Literatur eine niedrigere Vorstellung zu machen, in sie als Veredlungs- und Rechtfertigungsversuch die Religion einzuschmuggeln und das literarische Nervensystem als Nebenanschluß des göttlichen Stroms zu gebrauchen. Gott will, daß die Literatur nichts als literarisch sei, wie die Philosophie nichts als theoretisch. Racine hatte also – auch vor sich selbst – volles Recht, entweder fortzufahren in dieser christlichen Unbekümmertheit zu schreiben, die alle Nebel um den Schriftsteller herum durch eine reine Atmosphäre verscheucht, nicht unangenehm von oben zu betrachten, oder sein Talent zum Preise

Gottes nutzend, sich dem geistlichen Journalismus zu widmen, der neben einigen großen Dichtern die Propheten und großen Prälaten hervorgebracht hat. Nein! Racine verstummt, weil er nicht mehr Schriftsteller ist, und um ihn wieder zum Reden zu bringen, mußte, da die erträumten Leidenschaften und Zärtlichkeiten, die ihn einst begeistert hatten, verjährt sind, eine wirkliche Liebe erstehen, mußte der Gegenstand dieser Liebe an seine alte Begabung appellieren. Und das geschah zum Glück für uns. Es ereignete sich, daß Racine die einzige Leidenschaft empfand, die sich in eine harte und freiwillig beschränkte Bürgerseele senken kann: er liebt den König. Er liebt ihn in seiner Person, in seiner Substanz. Der Auftrag, mit dem Gott die Könige begnadet, erlaubt der christlichen Seele nicht nur ungestraft, sondern sogar mit Würde alles auszuüben, was in ihr an Götzendienst und Heidentum ruht. Ein König ist der von Gott erlaubte Abgott; Gott lenkt auf ihn die Gefühle ab, die in ihrer Heftigkeit allzu grell gegen die Menschlichkeit wie gegen den Schöpfer abstechen: Hingabe, Zärtlichkeit, körperliche Unterwerfung. Zwischen der Liebe zu Gott und der Liebe zum Herrscher besteht nicht der Wettstreit wie zwischen anderen Leidenschaften. Gott lehnt Zärtlichkeit ab. Dagegen empfinden noch heute in den demokratischsten Königreichen der Zugführer und der Syndikus Zärtlichkeit für den König und für den Kronprinz. Ein König – und das Herz ist nicht mehr einsam. Man zieht seinen König an, man bringt ihn zu Bett wie eine angebetete Puppe. Sein Lächeln, seine gute Laune erleuchten den Tag wie glückliche Vorzeichen. Erziehung und Geschmacksrichtung Racines förderten in ihm diese Rolle eines heidnischen Priesters. Für ihn, mehr als für jemand sonst, schienen die einfachsten Worte des Königs, ein Runzeln der Stirn oder ein Lächeln aus dem Mutterschoß des Lächelns, des Zornes, der Urteilskraft zu kommen und nur Mittler zu sein menschlicher Gebärden und Worte zu ihrem göttlichen Urbild. Von der Natur ausgezeichnet, die ihm bei seiner Geburt die Ähnlichkeit mit dem Monarchen geschenkt hatte, welche der Bürger nur durch Jahre täglicher Bemühungen sich aneignet, betrachtete er dieses Antlitz, sein eigenes vergöttertes Antlitz wie etwas von ihm sehr Verschiedenes, sehr Entferntes: er liebte es mit dem, was die Liebe bringt, Grauen, Wonne und Tod. So erklären sich *Esther* und *Athalie*, diese zwei Dichtungen plötzlich inmitten der Gefühllosigkeit. Von der Insel, auf der sie seit zehn Jahren als Gefangene saßen, fuhren eines Tages alle Racineschen Amazonen ab und landeten bei Jungfrauen. Das Geschick

verschmäht es nicht, nach roher Trennung einige Wochen lang für einmal, in einer letzten höchsten Lockung, vor der Verbannung und dem Krebs, die großen Seelen ihrer großen Aufgabe zurückzugeben.

Insel vom Wind umrauscht

Auf das Vaterhaus des Grafen Hermann Keyserling zu dessen 50. Geburtstag
am 20. Juli 1930.

von Otto Freiherr von Taube

Insel vom Wind umrauscht!

*Über das wogende Feld
Kommt der Hauch,
Staut sich am dichten Laub,
Kreist um den Hain
Zieht durch die Wipfel ein,
Durch die Alleen.
Schlägt übers Dach
Ums Haus.*

*Frühen Tags
Wacht ich auf,
Weil es rauscht.
Und es rauscht
Bis zum Schlaf
Der Nacht,
Über das Frührot fort
Durchs Jahr ,
Und durchs Jahr, das kommt,
Bis zu derer,
Die ich nicht kennen werde
Fernstem Tag.*

*Insel vom Wind umrauscht!
Geist im Wind,
Der da weht,
Rauscht.*