

~~(durch unter Menschen sich abspielendes~~
Geschichte) I.

Das Drama.

Das Drama ist eine Kunstgattung, die ~~in~~ ^{auf} einer versammelten Menge ^a ~~starke~~ ^{starke} und unmittelbare Wirkungen ~~hervorbringen~~ ^{ausüben} will, indem

~~sie ihr unter Menschen sich abspielendes, Geschehen vorführt. So~~
~~könnte man etwa in nachlässiger Bündigkeit das Gemeinsame aller~~
~~Dramen umschreiben, nachdem diese ihrer historischen, also durch~~
~~den Zufall bedingten Eigenschaften ~~entkleidet~~ ^{festlegen} worden sind. Eine~~
~~Feststellung, die bis zur Trivialität bekannt ist. Aber ^{dieser} aus den~~

~~Umständen, unter denen, aus der Materie, durch die das Drama~~
~~gegebenen ^{gegebenen} ^{gegebenen} ^{gegebenen}~~
~~die ebenfalls vorausbestimmbare Wirkung zu erreichen hat, lassen~~

sich alle seine /abstrakten/formalen Eigenschaften und Gesetze

ableiten. Und es geht daraus auch hervor, welche gesellschaftlichen ^{Umstände} ~~Verhältnisse~~ und wie weit sie diesen recht verwickelten ^(u. Paradoxen) ~~Forderungen~~

^(u. inwiefern sie es) ~~gen der Form günstig sind. Es lassen sich also die in der Geschich-~~

te des Dramas stets wiederkehrenden Erscheinungen ableiten, die

Rahmen, innerhalb derer die niemals sich wiederholenden Irrationa-

litäten des tatsächlichen Geschehens am Ende doch Platz finden

müssen: die Kreuzschnitte, die in diesen, so sehr verschiedenen

Zeiten und Gegenden ^{Gewächsen} ~~entstammenden Pflanzen~~ dennoch gleiche

Bildungen aufweisen. MTA FIL. INT. Lukács Arch

Kunst u. Prosa, wäre dies ~~aber~~ ^{etwa} ~~allen~~ ^{allen} ~~Dramen~~
nein ~~Gemeinsame~~ ^{Gemeinsame} ~~Eigenschaften~~, ~~die~~
~~als~~ ~~welches~~ ~~als~~ ~~allbekannte~~ ~~Paradoxie~~ ~~ver-~~
~~sehen~~ ~~werden~~ ~~darf~~, ~~befreit~~ ~~von~~ ~~je-~~ ~~den~~ ~~Eigen-~~
~~sch-~~ ~~af-~~ ~~t~~ ~~die~~ ~~von~~ ~~historischen~~ ~~wahr-~~ ~~ge-~~ ~~fü-~~
~~h-~~ ~~er-~~ ~~zeug-~~ ~~ten~~ ~~Um-~~ ~~stän-~~ ~~den~~ ~~her-~~ ~~vor-~~ ~~ge-~~ ~~h-~~ ~~er-~~ ~~zeug-~~ ~~t~~

2.

1.

Der Zweck des Dramas ist Massenwirkung und die Umstände, unter denen es diese erreichen muss, sind eigentlich schon im Begriffe der Massenwirkung enthalten: Die ihm zur Verfügung stehende Zeit muss nämlich verhältnismässig kurz sein. Was für einen Schluss können wir hieraus auf die Natur der ~~die~~ (Wirkung) erwünschte herbeiführenden Materie ziehen, ~~z~~ /deren Einzelheiten uns vorderhand nicht beschäftigen/? Vor allem ist eine perspektivische Kürzung des vorgeführten Geschehens eine materiale Folge der Kürze der Zeit. Aus dem menschlichen Leben ^{aus jener Anzahl von} oder aus ~~den mehreren~~ menschlichen Leben, (also) die die Handlung bilden ^{kann} ~~haben~~ entweder nur ein isoliertes Geschehen gewählt werden /und auch dieses lässt sich nicht in seiner ganzen Ausdehnung und Mannigfaltigkeit darstellen/, oder, wenn die Handlung aus mehreren Episoden dieser Menschenleben sich zusammensetzt, können diese Episoden eigentlich nur angedeutet, nur durch ihre wichtigsten Umrisse begrenzt aufgezeichnet werden. In welcher Richtung geschehen nun diese Kürzungen ?

MTA FIL. INT.
Lukács Arch

2

Die Hervorhebung und Weglassung welcher Bestandteile werden durch
 diese das ^(entstehen des) Dramas ~~in seinem Entstehen~~ nur mit der größten und ~~erb-~~
~~sten~~ Allgemeinheit bestimmenden Umstände gefordert? Auf Massen
 wirken nur Allgemeinheiten; ^b schlechthin individuelles Geschehen,
 oder aus rein individuellen Blickpunkte betrachtetes Geschehen wird
^{von der} die Menge nie spontan und stark empfinden. ^{u werden} Die Forderung dieser
 Allgemeinheit geht schon aus dem Begriffe der Masse selbst hervor:
^d Das Geschehen muss nämlich derart sein, dass es die (Masse ganze)
 auf einmal in Bewegung versetze; Es muss ~~also sich~~ also auf Ge-
 fühle und Erlebnisse ~~in den~~ ^u der Mitglieder ⁿ der Masse ^{wahrufen} beziehen,
 die ihnen all ^{u im großen Ganzen} gemeinsam sind, wenn es sonst allgemein zu sein bean-
 sprucht. Die Massenpsychologie erfüllt den Begriff der Allgemein-
 heit /der hier nur das Gegenteil des rein Individuellen bedeutete/
^{mit} einen bestimmten und manifesten Inhalt. Die Aufnahmefähigkeit und
 Neigung der Masse ^(die Allgemeinheit) bedingt ^{so} wohl formell wie auch inhaltlich, auf
 sinnliche Weise. Formell, da die Masse nur in Bildern zu denken
 vermag, nur durch Bilder beeinflusst werden kann. Und dieses ist
 nicht nur eine durch viele Erfahrungen bestätigte Beobachtung,
 sondern eine ^{mit zwingender Selbstverständlichkeit sich ergebende} ~~selbstverständliche und zwingende~~ Folge der Grundle-
 gung des In = der = Masse = seins, der Erscheinung ^{nämlich} ~~nehme~~,
 dass die Gefühlswelt des ^{Einzelnen} ~~Menschen~~ in der Masse ^{als} sogleich primitiv
 wird. ~~Die~~ Der inhaltliche Grund dieser Forderung ist der,

dass in der Masse zwischen den einzelnen Menschen /solange die Massenempfindung anhält/ ein gewisser Ausgleich zustande^Bkommt ; da aber das abstrakte Denken am meisten is^liert und eben deswegen bei Jedem am tiefsten individuell ist, ist diesem die geringste Rolle zugewiesen. Wir müssen noch hinzunehmen, dass in jeder starken Massenempfindung ~~die~~ Elemente ~~der~~ religiösen Gefühle in grösserem oder kleinerem Ausmasse vorhanden sind: so der Mystizismus, das Ueberwucherⁿder Gefühlselemente , die Gleichgültigkeit gegenüber logischen Beweisen, die Unduldsamkeit, der Fanatismus in Anbetung und Hass u.s.w. Daraus ^{geht} ~~folgt~~ in selbstverständlicher Weise, ^{hervor} dass die Allgemeinheit, die die Masse, wenn auch unbewusst, fordert und die auf sie am stärksten wirkt, ~~gleich der Allgemeinheit der Religiosität~~ inhaltlich: nicht eine intellektuelle Allgemeinheit, sondern eine Allgemeinheit des Gefühles oder des Willens; formell: ^(Ebenso wie die Allgemeinheit der Religiosität.) Nicht dialektisch oder logisch, sondern sinnlich, symbolisch ist. Aus der Natur ^{der} ~~des~~ für das Drama in Betracht kommenden Masse und noch mehr aus ^{dem} Wesen der Materie des Dramas geht hervor, dass das Uebersinnliche -formell zumindest- in ihm keinen Platz finden kann. Dass das Drama auch historisch aus dem Boden religiöser Gefühle hervorge^{wachsen}gangen ist, das haben wir hier absichtlich nicht in Betracht ^{gezogen.} genommen. Die formalen Folgen, die diese Tatsache ^{auf} ~~auf~~ für das Drama hat, können ~~so~~ meinen wir ~~aus~~ den Eigenschaften einer ^{an} ~~auf~~ einem Orte in ^{der} ~~er~~ Erwartung ^{bestimmter} ~~gewisser~~ Erregungen versammelten ^{abgeleitet werden.} Masse ~~ableiten~~. Dass diese Eigenschaften in einer zu religiösem

5.

Zwecke versammelten /oder unter dem Einflüsse religiöser Ueberlieferungen/ Menge ~~in derselben Weise~~ ebenso oder noch stärker vorhanden sind, das will, so meine ich, nicht weiter erklärt werden.

Aber die Notwendigkeit der inhaltlichen Gedrängtheit, der bedeutenden Weglassungen drängt das Drama ebenfalls zur Allgemeinheit, zum ^S symbolischen hin. Schon allein aus der Gedrängtheit geht die ^V Vorbedingung der Allgemeinheit hervor. Je kürzer ich ein Geschehen erzähle, umso allgemeiner wird es sein, um so stärker wird es ~~andere~~ Geschehen gleichen; aus welchem Gesichtspunkte immer ich auch viele Einzelheiten ~~ich~~ weglassen ^{mag?} ~~möge~~. Denn individuell / das heisst ganz in derselben Form unwiderbringlich/ wird ein ^F Fall nur durch seine Einzelheiten; durch die Menge, die Mannigfaltigkeit ^{die} Unüberblickbarkeit seiner Einzelheiten. Sobald ^{ich} also in welcher Richtung immer viele Einzelheiten weglasse, wird der Fall, auch wenn dies nicht mein Zweck gewesen wäre, allen jenen Fällen ähnlich, bei denen ich aus ähnlichen Gesichtspunkten Einzelheiten weggelassen habe. Und es ist sicher, dass dieser Vorgang bei der grössten Zahl der Fälle - zumindest nachher, im Gedächtnisse - ~~im~~ ^{bei} ~~er~~ durchzuführen ist. Das Treffende des Epigrammes, der Maxime, ^{Aperçu} des ~~Aperçu~~ ist immer solcher Art: nämlich formell. Zwei mit gleicher Prägnanz ausgedrückte ~~Behauptungen~~ Sätze, die über denselben Gegenstand das Entgegengesetzte behaupten,

werden ^{mit} ~~mit~~ derselben Kraft der Wahrheit wirken. Denn es ist gewiss, dass ~~unter~~ jedem dieser Sätze eine grosse Anzahl von Fällen ~~zu~~ ^{unterzuordnen} ~~subsumieren~~ sein wird, und es ^{wird} ~~wird~~ nur von der suggestiven Kraft ihrer Formulierung abhängen, ~~die Association ~~mit~~ ~~der~~ ~~Dahin-~~ ~~gehörigkeit~~ wie vieler und welcher Fälle ^(als dahinschönig heraufbeschworen werden.) ~~sie heraufbeschworen~~ werden. Je stärker und folgerichtiger also das Nichtsehen der Einzelheiten, je stärker die Stilisierung ist, umso stärker wird die Allgemeinheit des Falles, ^{sein} umso mehr ~~ih~~ individuelles, historisches Geschehen, ^{wird} ~~kann~~ er in sich begreifen, ^{Können} ~~kann~~ er ^(kann er) ~~bedeuten~~ - symbolisieren.~~

Die unmittelbare Wirkung auf die Menge fordert also einerseits die Allgemeinheit, das Symbolische des dargestellten Geschehens, andererseits drängen ^{seiner} ~~die~~ durch ^{Umfang} ~~seiner Ausdehnung~~ bestimmten Grenzen das Drama ebenfalls zum Symbolischen, zu ~~den~~ zusammenfassenden ^{Schauen} ~~Betrachtung~~, zur Betrachtung aus der Ferne, aus der Vogelperspektive hin. Die Begegnung oder eigentlich schon Verschmelzung dieser beiden Forderungen, gibt ~~den~~ Begriff der Allgemeinheit des dramatischen Geschehens einen noch handgreiflicheren ^e Inhalt: ^w ~~Wenn~~ ein Mensch im Drama auftritt, so muss er ~~den~~ den Menschen / oder wenigstens eine gewisse Menschenart ^w ~~vertreten~~, symbolisieren; ^w ~~Wenn~~ etwas mit diesem Menschen ^{es} geschieht, so muss ~~das~~ das Leben / beziehungsweise das typische Leben, das typische Schicksal dieser Menschenart / bedeuten. Und dieser Mensch und dieses Schicksal ^{wissen} ~~muss~~ für die in Betracht kommende Menge der typische Mensch und das typische Schicksal sein.

Wir haben bereits gesagt, dass der Stoff des Dramas unter Menschen sich abspielendes Geschehen ist. Dieses steht historisch fest, doch es geht nicht so augensichtlich und selbstverständlich aus den einzig möglichen Bedingungen des Dramas hervor, ^{als} ~~wie~~ das bisher Besprochene. Und doch ist ^(die eindeutige Bestimmtheit des dramatischen Stoffes) ~~dieses Geschehen der ausschliessliche Stoff~~, vielleicht die wichtigste und bezeichnendste Eigenheit des Dramas. ^{aber} wie könnte es auch anders sein? /Vielleicht wirkt bei negativer Formulierung der Frage diese Umgrenzung auch ~~in~~ ihrer Form ^{nach} ^(Es ist bestimmt, dass die) nicht als wirkkürliche Dogmatik. ~~Die~~ den Menschen umgebende Natur ~~kann~~ dramatisch nur angedeutet werden[?] kann, und zwischen der primitivsten und vollkommensten Andeutung gibt es, was das Wesen der Sache anbelangt, beinahe gar keinen Unterschied. Auf diesem Punkte steht das Drama in der Mitte zwischen Epik und bildender Kunst, ohne ^{sich für} die Mittel der einen oder der anderen ^{bedienen} ~~gebrauchen~~ zu können. Das Wesen der Naturstilisierung ^m der bildenden Kunst ist das Aufheben der Zeit; dieses, das sie Vergangenheit und Zukunft in einen einzigen^m, die beiden symbolisch vertretenden Punkt zusammenpresst. ~~Das schliesst~~ ^(Solches wird durch) ~~schließt~~ die Zeitlichkeit des dramatischen Geschehens von vorneherein ^{geschlossen} aus. Die in dem Drama vorkommende Natur /Dekoration/ begleitet Handlungen, Gefühle und Gedanken der Menschen; sie kann ^{also} ~~als~~ die Totalität der grossen erstarrten Augenblicke der bildenden Kunst nicht aufweisen. Diese Begleitung können die ^{übrigen} ~~anderen~~ dichterischen ^{Gattungen} ~~Genres~~ ausdrücken, eben dadurch, dass sie die Natur nicht konkret darstellen müssen; ^d ~~dadurch~~, dass sie nichts anderes geben, als das in fortwährender Aenderung Begriffene, die Atmosphäre, und ^{nur diese} ~~nur~~, inso-

8.

weit ~~als~~ sie das Geschehen umgibt und in ihm eine Rolle ^{spielt} ~~hat~~ Ihre
Ausdrucksmittel hinwieder erlauben ihnen ^{die Ereignisse} ~~das Geschehen~~ und die in
sie hinainspiegende Natur - als Begleitung und nicht konkret-^{von einander} ge-
trennt zu geben. Das Drama könnte ~~aller~~ ^{es} dieses nur unmittelbar aus-
drücken. Entweder dadurch, dass eine Person des Dramas es von Fall zu
Fall feststellen ^{tey} ~~würde~~, wodurch die unmittelbare sinnliche Wirkung
beeinträchtigt würde. Oder es würde den Prozess selbst geben, was
aber - da ihm gar keine Möglichkeit des Stilisierens zu Gebote steht -
nur Nachahmung sein könnte, ~~und~~ also dem Vergleiche mit der Wirklich-
keit ausgesetzt ^{sein} ~~werden~~ müsste, ^{der} ~~wo~~ doch seine Wirkung notwendig viel
schwächer als die der Wirklichkeit ^{zeigen wird} ~~sein muss~~. Der Natur - darunter
verstehe ich jetzt alles, was den Menschen umgibt, - kann in dem Drama
nur eine ^{Augenblick lang} Sekunde eine Rolle zukommen; sie kann nur Hintergrund sein,
^{flank off} ~~wenn~~ auch vielleicht ein schöner und wichtiger, doch eine wesentli-
che, ~~so~~ für die ^{Form} ausschlaggebende Rolle kann sie ^(im Drama) niemals spielen.
Unter den Abstractis sind die philosophischen durch die Forderung
der unmittelbaren Massenwirkung, die historischen / Notwendigkeit
der Entwicklung u. s. w. / durch den ^h beschränkten Umfang von vorneh-
rein ausgeschlossen. Beide Abstracta sind nur insoweit und in dem
^{Verhältnisse} ~~Masse~~ dramatisch, als ~~in/innen~~ sie in Gefühlen und Taten, die ein
Mensch gegen einen anderen empfindet, oder einem anderen ^{an} tut, sich
spiegeln und offenbaren. Dieselben Gründe schliessen das Eingreifen
von übernatürlichen Kräften und Gewalten aus dem Kreise des Dramati-
schen Geschehens, ~~und~~ aus dem Stoffe des Dramas aus. Diese Kräfte

kann jede Kunst nur lyrisch durch ^{das Medium der} die Wirkungen, ^{mit denen sie} die die Selen
 der Menschen formen, ausdrücken. Oder aber werden sie nur ganz ab-
 stract angedeutet, und ihre Ergänzung, die ~~eigtm~~ eigentliche Vor-
 stellung der metaphysischen Erscheinung, wird der Phantasie des
 Aufnehmenden überlassen. Man wird einsehen müssen, dass alle ~~diese~~
 -schon auf Grund des bisher Gesagten- im Drama unmöglich ist. Das
 Drama wird selbst metaphysisches Geschehen nur in der Form von sozi-
 ologischem Geschehen zum Ausdruck bringen können.

Wie sollen nun diese Menschen und die unter ihnen sich abse-
 spielenden Geschehen ^{ine} beschaffen sein, dass die durch die natürli-
 chen Bedingungen ^(des Dramas) geforderte Wirkung am sichersten zustande ~~komme~~ komme?²
 könne? Mit anderen Worten: ~~Das Leben welcher Menschen, und welche~~
~~Welche Teile / und aus dem Leben / welcher~~
 Teile
~~Menschen~~ dieses Lebens dienen dem Drama als geeignetster Stoff?

Oder noch einfacher: Welche Aeusserungen des menschlichen Lebens
 sind es, in denen das ganze Wesen des betreffenden Menschen und die
 für ihn typischsten Geschehen am unmittelbarsten und mit der sinn-
 lichsten Kraft sich abspiegeln? ^{Was ist es, das} ~~Wodurch wird~~ das ganze Leben eines
 Menschen am reinsten symbolisiert? Jedermann weiss, dass das Drama
 die Dichtung des Willens ist, dass ^{ein} Mensch ~~und sein~~ ^{mit seinem} (Schicksal nur
 durch die Anspannung seines Willens dramatische ^{Können} werden kann. Sein
 Geist, sein Gefühlen, alle seine sonstigen äusseren und inneren
 Eigenschaften begleiten und schmücken nur den ^{dramatischen} ~~fanatischen~~ Menschen;

sie dienen nur dazu, ihn nicht als blosse Willensabstraction wirken zu lassen, ~~sie dienen dazu~~, ihr Zweck ist, die Illusion des Lebens zu erwecken. Das Drama ist die Dichtung des Willens, da das ganze Wesen des Menschen nur in seinem Willen und in seinem ~~Willen~~ aus dem Willen geborenen Taten mit unmittelbarer Energie fertig zu Tage treten kann. ^{Das Recht} ~~Die Rechtsprechung~~ der ~~Primitiven~~ Völker urteilt über den Menschen ganz auf Grund seiner Taten / also auf Grund seines in den Taten sich offenbarenden Willens. / ~~Sie geht aus den~~ ^{(Solche Rechtsprechung entspringt dem} Gefühle ~~aus~~, dass der Täter seiner Tat gleichzusetzen ~~ist~~, ^{sei,} dass eben die Tat dem Wesen des Menschen am stärksten und sichersten entspricht, ~~dass~~ ^{reicht}, dass das Wesen des Menschen in seinem Willen sich offenbart, und dass neben diesem Willen ^{alles} ~~das~~ was er fühlt und denkt, ^{also} die Motive seiner Taten ^{sein können.} ~~von untergeordneter Wichtigkeit sind~~ Diese Tatsache kann für uns selbstverständlich nur von symptomatischer Bedeutung sein; sie ist nur ein praktisches Beispiel dafür, ~~dass~~ ^{dass} wenn die Menschen das ganze Wesen ^{ihresgleichen} ~~eines Menschen~~ fassen wollen, ~~so~~ ^{neu} sie ~~dessen~~ Willen und die Offenbarungen ^{des} ~~dieses~~ Willens als den Menschen am reinsten ^{ausdrückend} ~~empfinden~~, , oder eigentlich sogar nur ~~dieses~~ ^{seinen Willen} als seinen reinen Ausdruck ^e empfinden. Gefühl und Gedanken sind nämlich in ihrer Form viel momentanener und wechselnder, in ihrem Wesen, viel biegsamer und äusseren Einflüssen ^{zugänglicher} ~~ausgesetzt~~, ^{als} der Wille. Von seinen Gefühlen und Gedanken weiss vielleicht der Mensch selbst niemals, wie weit sie wirklich seine Gefühle und Gedanken sind, / ^{oder} in welchem Masse sie bereits zu solchen geworden sind, / ~~mit~~ voller Sicherheit

11.
^{weil er das}
eigentlich ^{erst} nur dann, wenn sie durch eine Gelegenheit auf die Probe ge-
stellt werden ~~sind~~, wenn man in ihrem Sinne handeln muss, wenn sie
zu Willenselementen ^{werden} ~~geworden sind~~ und Taten zur Folge haben.

Die reinste und ausdrucksvollste Offenbarung des Willens ~~jeder~~
^{jeder} ist der Kampf; er ist es in solchem Masse, dass in einem ~~weiteren~~
^{recht weiten}
Sinne jede Willensäußerung als Kampf ^{er} ~~betrachtet~~ ^{aufgefasst} werden könnte. Und
es folgt aus dem bisher Gesagten, dass unter allen eine Willens-
reaktion auslösenden Lebensäußerungen / Kämpfen/ diejenige den
geeignetsten ^{für} Stoff ^{abgeben} (eines Dramas ~~sein~~) wird, in dem dieser Kampfcharak-
ter am stärksten zutage tritt, die den Willen aus dem Menschen des
Dramas am kräftigsten auslöst. Die Handlung ⁱⁿ also, ^{die} ~~die~~ in ihrer for-
mellen ^{und} inhaltlichen Isoliertheit am geeignetsten ist, das ganze
^{Leben} ~~Leben~~ des betreffenden Menschen zu symbolisieren. Die Handlung, die
den in ihr auftretenden Menschen so sehr ~~in~~ ^{genau} seinem Wesen in Anspruch
nimmt, dass, neben der alles beherrschenden Wichtigkeit seiner in
der Handlung zutage tretenden Eigenschaften, jene anderen, die
^{wirbeln} ~~wegen~~ der durch die Oekonomie des Dramas bedingten Stilisierung ~~aus-~~
^{weg-} gelassen werden mussten, wirklich nicht in Betracht kommen können.

Das Ziel ist also, dass der Kampf das ganze Leben des betreffenden
Menschen / oder ^{ein} ~~ein~~ ^{einzelnen} ~~einzelnen~~ das auch ~~docher~~ ^{docher} nur repräsentiert - ^{des}
betreffenden Menschentyps/ bedeuten soll; das ganze Leben ^{bedeutend} ~~aus~~
dem Gesichtspunkte jenes Konfliktes gesehen, von dem im betreffenden
Drama eben die Rede ist.

Die inhaltliche Forderung der dramatischen Form an den Konflikt ist die, dass er das zentrale Lebensproblem des betreffenden Menschen /Menschen-typs/ sein soll. Ein Lebensproblem, das gleichzeitig selbstverständlich der in Betracht kommenden Menge zentrales Problem ist. Die ~~formelle~~ ~~fordern-~~ de Forderung ist, dass ~~er~~ ^{ein Konflikt} so beschaffen sein soll, dass der Mensch in ihm das Maximum seines Lebens geben könne und auch wirklich gebe, da

er also ein Konflikt sei, indem das Leben des betreffenden Menschen mit der denkbar grössten Kraft und Mannigfaltigkeit zum Ausdruck gelangt. Von dem Menschen selbst fordert die dramatische Form, dass er — aus dem Gesichtspunkte des vorliegenden Problems — das Maximum seines Typs, dessen zu grösster Kraftentfaltung geeignetes Exemplar darstellen möge. Dieses ist die dramaturgische Grundlage und Berechtigung der dem Drama gegenüber immer auftretenden Forderung nach dem Helden, dem Byron'schen "I ~~want~~ ^{want} a hero", aber auch die Grenzen der berechtigten Forderung ~~werden~~ ^{scheinen} dadurch gezogen. Die Grösse des Helden ist, ~~das~~ ^{in Vergleiche zu} ~~vergli-~~ ehen mit (den anderen Exemplaren seines Typs, absolut, ist er doch der Gipfel, die dekorative Zusammenfassung alles dessen, was in der Wirklichkeit viel schwächer /weil zerstreuter und nicht so rein/ vorkommt. Das Willenselement, das den Kampf verursachte, muss in ihm mit der grössten Wucht vertreten sein; ja es müssen ^{in ihm?} ~~wenn~~ ^{sonst} die Art des Konfliktes Ueberlegungen und Gefühlen eine starke Willenhemmende Wirkung ~~zuteilen kann-~~ ^{verleihen} ~~zuteilen~~ auch diese hemmenden Elemente ~~in ihm~~ im maximalem Masse vorhanden sein.

So vermag er ^{alle} Möglichkeiten seines Typs erschöpfend, ^{dennoch} ~~trotzdem~~ dessen grösstes Exemplar zu sein. Unter allen anderen Gesichtspunkten jedoch erscheint Begriff und Grössenmass des Helden ^{unendlich} ~~unendlich~~ relativ; und zwar relativ nicht nur ^{dem} ~~im~~ Leben, sondern auch der Umgebung im Stücke gegenüber. ~~Das~~ Die Kraft und die Tiefe seines Konfliktes geben ihm die Möglichkeit, im Mittelpunkte des Stückes zu stehen, nicht seine sonstigen menschlichen Vorzüge; nur durch seinen Kampf gewinnt Corneilles Cinna dem grösseren Auguste, Ibsens Skule, ~~dem grösseren~~ ^{Hakon} Hakonson gegenüber zentrale Bedeutung. ~~z~~

Die Frage ist nun: Wie soll dieser Kampf in formeller Hinsicht beschaffen sein, dass der Held in ihm das Maximum seines Lebens geben ^{der Kampf} ~~er~~ zum Symbol seines ganzen Lebens emporwachsen könne. Die natürlichen Grenzen der menschlichen Kräfte und Fähigkeiten bestimmen die obere und die untere Grenze des Kampfes, sie bestimmen das Maximum und das Minimum seiner Intensität. Denn so sicher es ist, dass eine Kraft umso augenscheinlicher zutage ^{tritt} ~~tritt~~, je grösseren Widerstand sie findet, so fest steht auch, dass sie durch einen allzu grossen Widerstand verhindert wird, sich in sinnlich wahrnehmbarer Weise zu betätigen, eine sinnliche, das will ^{sagen:} ~~also~~ hier ~~bedeuten~~ eine dramatische Wirkung hervorzurufen. Unter den kämpfenden Kräften muss daher immer ein gewisses Verhältnis stattfinden. Es ist notwendig, dass der Kampf, und sei er ^{weder so scharf und grimmig,} ~~auch der denkbar schärfste und grimmigste~~ durch (scheinbar wenigstens)

^{von} (gleich kräftige), oder zumindest ^{von} ^{gradly erdrückenden} einander nicht ~~gar zu weit abstehende~~

Parteien ausgefochten werde. Zwar ist der Ausgang des Kampfes objektiv

- in der Tragödie - meistens im voraus entschieden, subjektiv darf er

nicht von vornherein entschieden sein. Und ~~sich~~ diese objektive Ge-

wissheit darf nicht mehr als das vage Vorgefühl einer Wahrscheinlichkeit

sein. Ein Kampf, der sich ~~zwischen~~ zwischen miteinander in gar keinem Verhält-

nisse stehenden Parteien abspielt, z.B. der Kampf des Menschen mit der

Gottheit, oder mit einer anderen geheimnisvollen ~~Kraft~~ Gewalt von

absoluter Kraft, wie z.B. der Vererbung u.s.w. ^(kann) nicht dramatische sein.

~~Kann~~ Dieser Kampf ist nur durch ~~die~~ unfruchtbare ~~Erstase~~ ^{Erstase}, durch Wor-

te, nur intim, lyrisch, individuell, durch ~~die~~ ^{die} höchstens lyrisch eindrucks-

vollen Ausbrüche ^{eines} ~~des~~ unfähigen Zornes oder ^{einer} ~~der~~ schmerzenden Resignation

zum Ausdruck ^{liegt} zu bringen. Hier ~~ist~~ ^{liegt} der wirkliche und tiefe dramatur-

gische Grund dessen, dass der Stoff des Dramas nur ein Geschehen zwi-

schen Menschen sein kann. Denn jeder Teil des Kampfes, der zwischen

dieses Maximum und dieses Minimum fällt, wird eben durch die Kämpfe

eines Menschen gegen einen anderen ^{gegen} eine Menschengruppe, oder gegen

die durch sie vertretenen Einrichtungen ausgefüllt. Und der gegen den

Helden auftretende, ihm womöglich gewachsene "Gegenspieler" ist der

vollkommenste technische Ausdruck und gleichzeitig das Symbol dieser

Situation.

Ein Kampf gegen die Natur ist ^{einmal} ~~teils~~ ebenso unfuchtbar wie die oben geschilderten, und wäre er es auch nicht, so nimmt er ^{doch} ~~er~~ nur den physischen Menschen in Anspruch und ist also ^{man} ~~nicht~~ ^{zu leben} ~~eignet~~ ~~das~~ die ganze Individualität des Menschen ~~in ihm~~ ^{zutage} ~~treten~~. Die Gottheit, wenn sie im Drama auftritt, — und eigentlich tritt die in jedem Drama auf — kann sich nur in der Kraft einzelner Menschen oder Einrichtungen offenbaren. Der Kampf des Aischyleischen Prometheus gegen Zeus bleibt lyrischer Monolog, und er hat keinen einzigen Augenblick, in dem er wirklich dramatisch sein könnte. Den Kampf des Königs Oedipus, der ebenfalls gegen die Gottheit geführt wird, macht eben dieses zu einem dramatischen Kampf, dass die Gottheit selbst in ihm nicht auftritt, sondern nur durch die Taten und Einrichtungen der Menschen wirkt. /Denn wir dürfen nie vergessen, dass die ganze Oedipustragödie hinfällig wird, wenn ^{man} ~~der~~ ^{dafür} den Inzest verbietende ~~moralischen~~ Gesetz — das ^{am} Ende doch nur eine soziale Tatsache ^{war} ~~ist~~ — nicht als moralisch unbedingt zwingend betrachtet hätte; ^{er} ~~Unwirklich~~ ^{fühlte} Jules Lemaitre dem Drama gegenüber ^{so,} ~~in diesem~~ ~~gegenteiligen~~ Sinne, indem er es, freilich ungerecht, weil von ^{seiner} ~~einer~~ ^{seiner} ~~ausserhalb~~ des Dramas liegenden ^{Ethik} ~~Epik~~ ~~aus~~, kritisierte. / Dasselbe ~~ist~~ es, ~~macht~~ ^{das} ~~das~~ Schicksal von Ibsens Oswald undramatisch und den Kampf der Frau Alving gegen dasselbe Schicksal tief dramatisch ^{macht}.

Die Rache der Aphrodite ^{am} Hyppolitos ^{Euripidischen} in der ~~Tragödie des Euripides~~ ~~ka~~
 kann nur ~~die~~ ^{Suche} Phädras ~~Leidenschaft~~ ^{Rache} zur dramatischen werden, und es be-
 darf der ganzen konkreten historischen Lage des römischen Reiches,
 um den Kampf ~~des~~ ^{von} Ibsenschen Julianus Apostata gegen ~~Kristus~~ ^{Christus} drama-
 tisch zu gestalten. ^{Hier} ~~Überall~~ verursacht ~~hier~~ die metaphysische
 Natur des Themas, das Fehlen eines "Gegenspielers", die gröss-
 ten und beinahe unbezwingbaren technischen Schwierigkeiten. Der
 dramatische Kampf kann nur ein Kampf zwischen Menschen sein, das
 Drama kann selbst das aus metaphysischen Ursachen geschehende nur ~~?~~
 in soziologischer Form ausdrücken.

Das Drama ist also, wir sahen es, ein Kampf, ein Kampf gegen
 solche bis zum Äussersten gespannte Kräfte, der das ganze Leben
 eines Menschen symbolisiert. Ein Kampf gegen einen ^{so dermaßen} ~~solchen~~ so star-
 ken Feind, wie er nur überhaupt zu denken ist; denn die obere Grenz-
 ist, ^{wie} wir sahen ~~es~~, nur formell ⁱⁿ nur eine Umgrenzung der Erschei-
 nungsform der streitenden Parteien, nur die auf den ersten Blick
 nicht ~~in die Augen springende~~ ^{angenehmliche} Natur der ~~In-Voraus~~ ~~Entschie-~~
 denheit des Kampfes. Ein Kampf gegen den denkbar mächtigsten ~~Feind~~
 Feind: gegen die Notwendigkeit in ihrer höchsten Form, und in diesem
 Kampfe - ich bediene mich hier der Tragödie ^{in Formel} Wilhelms v. Scholke-
 muss der Mensch immer unterliegen. Das folgerichtige Durchdenken
 der stofflichen Forderungen des Dramas muss zur Tragödie führen.
 Denn was sonst ist die Tragödie - ganz allgemein gesprochen - als der
 mit ~~maximalen~~ ^{maximalen} Kraftaufwande ausgefochtene Kampf eines Menschen um

sein zentrales Lebensproblem ~~herum~~ mit der ausser ihm stehenden Welt, mit dem Schicksal? Das Drama ~~erreicht~~ seinen Gipfel immer in der Tragödie; das vollkommene Drama kann auch ~~nur~~ ^(nichts anderes, als) die Tragödie sein. Für die tragischen Gefühle gibt es hinwiederum kein angemesseneres Ausdrucksmittel, und es kann ~~keine~~ auch kein ~~andere~~ vollkommeneres gedacht werden, als ~~das~~ Drama: Sämtliche formalen Forderungen des Dramas fallen mit den Forderungen des Ausdruckes tragischer Gefühle zusammen, es schliesst nichts in sich, was nicht ~~nur~~ ^(allein) zum Ausdrucke dieser Gefühle ~~geeignet~~ ^{nicht} wäre, sondern ~~es~~ nicht ~~zum~~ ^{einzig} zum Ausdrucke ~~nur~~ dieser Gefühle geeignet wäre. Es kann also nicht auf Zufall beruhen, dass die grossen dramatischen Zeitalter / das griechische, das englische, das spanische, das französische / gleichzeitig auch ~~in~~ Zeitalter der grossen Tragödien gewesen waren. Und wir vermögen sogar kein Zeit ~~Alter~~ anzugeben, in dem das Drama geblüht ~~hätte~~, ohne dass es von der Tragödie beherrscht worden wäre, und wo ~~mit~~ ^(es) der Aufhören der tragischen Gefühle ~~auch~~ ^{nicht} mit der Blüte des Dramas ~~zu~~ ^{vorbei} Ende gewesen wäre. Vielleicht genügt es, auf das griechische Drama ~~nach~~ ~~des~~ nacheuripidischen Zeitalters, und auf das ^{Ben Jonson,} auf (Beaumont-Fletcher und Ford folgende englische Drama) zu verweisen.

2.)

Das Wesen der dramatischen Form: Vereinigung paradoxer^{er} intellektuell
 unversöhnbar^{er} einander widersprechender Forderungen, ihre Auflösung
 in sinnlichen Symbolen. Diese Paradoxie^{er} - wir werden es sehen - ist
 in^m jeder Einzelheit des Dramas enthalten und geht eigentlich aus
 dem^m paradoxen Unproportioniertheit^m / ^{Missverhältnis zwischen} der bezweckten Wirkung und dem^m
 zur Verfügung stehenden Mittel^m hervor. Die grossen Paradoxe der dra-
 matischen Form sind daher die folgende^m: Der Inhalt des Dramas
 ist das ganze Leben, ein vollständiges, vollkommenes, in sich ge-
 schlossenes Universum, das das ganze Leben bedeutet, dass notwen-
 dig dem ganzen Leben gleichgesetzt werden muss. Die Mittel jedoch,
 dieses Universum in Raum und Zeit darzustellen, sind überaus be-
 schränkt. Das Drama hat an wenig umfangreiche^m Orte, in kurzer Zeit,
 bei beschränkter Personenzahl, die Illusion einer ganzen Welt zu er-
 wecken. Und die Neigung (von beiden Seiten) ist stark: je weniger
 Mittel anzuwenden und ^{wieder} ~~dennoch~~ je Mehr in sich zu schliessen. Die -
 se Beschränkung des Umfanges drängt das Drama zur Stilisierung
 sowohl des Geschehens, als auch der Zeichnung der in ihr auftre-
 tenden Menschen hin. Es vermag anstatt durch die sinnliche Kraft
 des Reichtums des Lebens, „nur durch die ^{be} -immer ~~gr~~ -griffliche, zum
 Abstrakten hinneigende ^{be} -Verallgemeinerung, durch das Weglassen
 der Details zu wirken. Hieraus gehen gleich zwei Paradoxe ^{hervor} ~~hervor~~.

Das Wesen seiner Stilisierung zwingt das Drama immer, ~~die~~ ^{die} Menschen abstrakt und ihre Konflikte in dialektischer Form zu sehen, die Art seiner Wirkung jedoch /Massenwirkung/ gestattet ihm nur ~~die~~ möglichst primitiv~~sten~~, sinnlichen, unmittelbar wirkenden Symbole; das Wesen seines Stoffes aber /lebende Menschen/ und deren ~~Taten~~ ^{dialektischen} ~~stellt~~ ^{stemmt} sich ebenfalls ~~dieser~~ ^{der} unumgänglich notwendigen (Richtung der Stilisierung entgegen.

Die Welt des Dramas bedeutet die ganze Welt des Lebens, da jedoch seine inhaltlichen Möglichkeiten ihm nicht mehr gestatten, als ~~das es~~ ^{zu geben} aus dem Leben einiger Menschen einige Abenteuer ~~geben~~ ^{können} kann seine Universalität nicht inhaltlich sein, wie die der Epik /des Epos, des Romans,/ die ihr Universum universal schildert ~~der~~ ^{unbegrenzte} für den Ausdruck des Unendlichen auch ~~in ihren~~ Ausdrucksmitteln ~~unbegrenzt ist~~ ^{sich Verfügung stehen. (Die Grenzen dieser Ausdrucksmittel sind eigentlich nur dort, wo sie für} ~~das heißt ihre Grenzen nur dort hat,~~ ^{wo sie für} allen Ausdruck durch das Wort liegen /. Gegenüber der inhaltlichen Universalität der Epik ist also diejenige des Dramas nur formeller Natur; verglichen mit der ~~Extensivität~~ ^{extensiv} jener, ist die seine intensiv; Die Universalität der Epik ist sinnlich, empirisch, die des Dramas ~~hat~~ abstrakt, metaphysisch, symbolisch, mystisch.

Auf welche Art kann aber die formale Universalität zustande-
kommen? ^{Von} ~~Unter~~ den ~~aufbauenden~~ Elementen der Universalität sind der unendliche Reichtum der einzelnen Phänomene, die unzähligen Verwirklichungen der unbegrenzten Möglichkeiten nicht nur aus dem

Drama ^{wird nur}
~~Drama~~ ausgeschlossen, sondern dieses kann selbst die Illusion
 dieser Dinge ^{und wäre es bloß} nicht ^{nicht} (für einen Augenblick) ^{erwecken}. Nur das dritte
 Element der Universalität: Der Zusammenhang ^{kann} ~~vermag~~ auch materiell
 ist
 dramatisch ausgedrückt ~~zu~~ werden. Es ~~ist~~ also selbstverständlich,
^{Leben und Drama}
 dass das Drama jenes Element der Fülle des Lebens, das ihnen ~~beiden~~
 gemeinsam ist, ^{und} stark betonten wird; ~~überdies~~ da doch nur dieses
^{das Drama jenes Element des}
 eine gemeinsam ist, wird ~~es~~ den Zusammenhang ^{viel} stärker betonen
 müssen, als es seiner ^IRolle in der Wirklichkeit entspräche. Die
 Ordnung, der ~~mehrfache~~ und verwickelte Zusammenhang der Dinge unter
 einander, und die unerbittliche Notwendigkeit dieses Verknüpftseins
 dieses Auseinander^{hervorgehen}fließens der Dinge : ^{dies} wird das höchste formale
 Prinzip des Dramas sein. In ihm ist alles konstruiert; jedes
 seiner Atome ist mit allen ~~übrigen~~ übrigen in engem Zusammenhan-
 ge, und die kleinste Bewegung erweckt überall starke, tiefe und not-
 wendige Resonanzen. In ihm kann nichts Zufall, Einfall ^Ioder Episode
 sein: ~~Kein~~ Geschehen und kein Mensch kann in ihm vorkommen, ~~der~~ die
 nur ~~für/sich/~~ um ^{ihret} ~~seinet~~willen da ^{und} ist, nur ~~darum~~, weil ^{die} ~~er~~ schön, in-
^{und}
 teressant oder rührend ~~ist~~, aber in die grosse, mit mathematischer
 Pünktlichkeit und Unfehlbarkeit aufgebaute Notwendigkeitsarchitektur
~~des~~ Dramas nicht mit unerbittlicher Strenge eingeschaltet ~~wurden~~.

Im Drama herrscht das Gesetz der Notwendigkeit stärker, här-
 ter und folgerichtiger als im Leben.

Die Erscheinungsform der Lebenserscheinungen /und auch die jener Künste, die ihrem Stoffe nach dem Leben näher stehen/ mag das Nebeneinander sein; die der dramatischen kann einzig das Auseinanderhervorgehen sein, die Unter- und Ueberordnung. Hume mochte ~~über/ das/ Leben/~~ die unbedingte Herrschaft der ~~Kausalität~~ ^{Kausalität} über das Leben leugnen: ^d Das Leben hörte darum nicht auf, Leben zu sein. Im Leben sind die Erscheinungen vermöge ihrer blossen Existenz da, ihre Verbindungen sind nur nachträglich. Die dramatischen Erscheinungen haben keine andere Wirklichkeit, als die ihres Verbundenseins und eine andere Verbindung, als die kausale, ist hier undenkbar. Hier kann es keine andere Verbindung geben, als eine lange Kette von Ursachen und Wirkungen, in der jede Ursache Wirkung der vorausgegangenen Ursache, und Ursache der folgenden Wirkung ist. Und diese Kette endet in einzelnen, nicht mehr analysierbaren Erscheinungen, die eben dadurch, dass sie aus dieser Kette abgeleitet sind, zu dramatischen Erscheinungen, zu Elementen des vom Drama geschaffenen Kosmos werden. Das ist das eine Ende der Kette, das Ziel, dem sie entgegenstrebt. Wo ist ihr Anfang? ^{folgt es} ~~Es folgt~~ aus dem Wesen des kausalen Denkens, dass es nicht früher, als bei der letzten Ursache der nicht mehr analysierbaren Erscheinung ^{Halt machen} ~~stehen bleiben~~ kann; bei einer Ursache, die nicht mehr Wirkung einer anderen ist. Aber wie muss eine solche letzte Ursache ^{von} der dramatischen Welt beschaffen sein? Und wo liegt sie? Wie weit

ist die die dramatische Notwendigkeit schaffende Kausalitätskette gespannt? Befindet sich ihr letztes Glied ausserhalb oder innerhalb des Dramas? Rein formell gesprochen: Dieses Glied muss wesentlich anderer Art sein, als alle übrigen im Drama ~~vor~~ ~~er~~ ~~kommen~~ den Elemente. Das Drama ist aus Menschen und ihren Taten aufgebaut und Taten und Menschen gegenüber kann immer die Frage aufgeworfen werden, warum sie so geschehen sind, wie sie eben geschehen, und warum sie so sind, wie sie eben sind. Das letzte Glied der Ursachen - und Wirkungskette kann nur dasjenige sein, das gerade auf diese Fragen in unanfechtbarer Weise Antwort gibt. Diese letzte Ursache kann ~~nur~~ ein Gefühl sein, die Art des Dichters, eine Welt /die Welt, die er im Drama darstellen wird/ zu fühlen, zu denken, zu schauen und zu werten; die Art, wie er diese Welt ordnet, ihr Tempo, ihre Rythmen und Akzente verteilt; mit einem Worte - einem nicht ganz ausdrucksvollen - : seine Weltanschauung. Gegen eine Weltanschauung können nur inhaltliche Einwände erhoben werden: ^{Zuschauer} der ~~Geniessende~~ nimmt sie an, oder er nimmt sie nicht an. Das will sagen: zwischen dem Schaffenden und dem Geniessenden gibt es einen stillen ~~latenten~~ Kampf, indem der Schaffende dem Geniessenden - und wäre es auch nur für die Dauer der unmittelbaren Wirkung des Werkes - sein Gefühl suggerieren will. In allen übrigen Punkten ist der Widerstand des Geniessers formell: ~~Stellt~~ ~~sich~~ die Wirkung nicht ein, so ist daraus auf das Misslingen des Werkes zu schliessen. Ein " Warum " also, auf das das Drama die ~~Art~~

Antwort schuldig bleibt —eine Ungelöstheit der Weltanschauung,
 oder die unvollkommene Durchführung der kausalen Verbindung—
 ist nur der begriffliche Ausdruck dessen, das der Dichter dem den
 Suggestionen zugänglichen Zuschauer ^{und zwar} ~~u. zw.~~ aus seinen eigenen
Fehler, aus rein formalen Gründen nicht mit genügender Kraft
 zu suggerieren vermocht hat. Die Weltanschauung kann nicht oder
 nur formell zur Diskussion gestellt werden; nur ihre Anwendung,
 die Möglichkeit oder das Gelingen ihrer folgerichtigen Durchfüh-
 rung darf die Kritik beschäftigen. An ihre Stichhaltigkeit darf
 nicht gerührt ~~werden~~, die Frage des "Warum" ^{darf} ~~kann~~ ihr gegenüber
 nicht gelüftet werden. Besteht doch das Wesen der Wirkung des
 Werkes eben darin, dass wir es als wahr empfinden. Und hat auch
 diese Wirkung eine gewisse, vielleicht unbewusste Uebereinstimmung
 zwischen Dichter und Publikum in diesem unter dem Namen Weltan-
 schauung zusammengefassten Komplex von Gefühlen zur Vorbedingung,
 man könnte sagen zur soziologischen Vorbedingung, so *variiert*
 diese Frage ^{der Uebereinstimmung} schon nach der Zeit und nach der Person, kann also
 unmöglich ein formelles Problem des Dramas bedeuten, ein Problem,
 das ^{sich auf das} ~~nach den~~ ständigen ^{bezieht} Elementen der Wirkung ~~forseht~~. Der Welt-
 anschauung gegenüber können nur formelle Forderungen laut werden,
 ihr gegenüber kann nur die Frage aufgeworfen werden, ob sie —da
 sie einmal dasjenige Element des Dramas ist, das die Konstruktion
 zusammenhält—, dieser Aufgabe auch gewachsen ist und in wie weit

sie es ist. Im Folgenden wird sich ~~nun~~ Gelegenheit bieten, darauf hinzuweisen, dass die letzte Konstruktion, die Weltanschauung aus der *dramatischen* Form, infolge des paradoxen Wesens dieser Form, sich gleichsam verflüchtigt, dass wir sie niemals unmittelbar empfinden können. Ja vielleicht ist nur ihr Mangel ^{wahrzunehmen,} ~~bemerkbar~~ das heisst: *ist* die Konstruktion einmal gelungen, so wird die Weltanschauung überflüssig, das Drama wirkt ausschliesslich durch seinen Aufbau. Die Weltanschauung mag sogar inhaltlich veraltet sein, der Zuschauer projiziert unter ^hdem Einflusse der von der Form gewonnenen ^{an} grossen ~~Einflüsse~~ Eindrücke eine ihm entsprechende, von der ursprünglichen Anschauungsweise des Dichters aber sicherlich abweichende Weltanschauung hinter die Geschehnisse, die ~~nicht~~ mit der Kraft des Notwendigen auf ihn gewirkt haben. Das grösste Beispiel einer solchen Projektion ist vielleicht "König Oedipus", den wir heute infolge der vollkommenen Durchführung der ^{inischen} ~~analytischen~~ Lösung, also aus Gründen der Konstruktion, als Schicksalstragödie empfinden müssen, obschon der ^{Kenner} ~~gediegenste~~ ~~Humor~~ des griechischen Dramas v. Wilamowitz behauptet, dass bei Sophokles nirgends von Schicksal, als von einer wirkenden Kraft die Rede ^{sei} ~~ist~~, und auch nirgends die Rede sein ~~könnte~~.

Die Fülle und den Reichtum des Lebens kann das Drama nur rein förmell zum Ausdrucke bringen. Seine Ausdrucksmöglichkeiten sind

hier mit der Wirklichkeit ^{einfach} ~~sogar~~ nicht auf der gleichen Ebene, sie sind nicht vom Standpunkte der Ordnung aus stilisierte Abbreviaturen ⁽ⁱⁿ ~~denen~~ ^{denen} nur ein anderes, in der Wirklichkeit vorhandenes Element kräftig betont wird. Die Totalität des Inhaltes muss hier durch Totalität der Form ersetzt werden, das Extensive durch das Intensive, das Empirische durch das Symbolische. Mit einem Worte: ~~Die~~ Kategorie der Vollständigkeit ist hier durch die Kategorie der Abgeschlossenheit ersetzt. Fülle und Reichtum im Drama bedeuten demnach nichts anderes, als dass alle erdenklichen Möglichkeiten herangezogen und alle aufgeworfenen Fragen beantwortet werden. Das Drama ist das typische Beispiel für jenes künstlerische Stilisieren, von dem Simmel spricht, dass es den lebendigen Leben alle ^{Nerven} ~~Adern~~ ^{zollt rein} ~~ausreißt~~ und deren Enden miteinander verknüpft, um dadurch ganz in sich geschlossen, in sich vollendet, von allem ausserhalb Bestehenden abgeschnitten zu werden. Auf diese Weise entsteht ein neues Leben, das den Lebenscharakter von der spontanen Illusion seiner Abgeschlossenheit empfängt. Wir empfinden es als vollkommen, da ihm gegenüber kein Wunsch, kein Gefühl eines Mangels in uns rege werden kann; wir können uns gar nichts vorstellen, was noch in diese Welt gehören könnte und in ihr nicht schon vorhanden wäre. Wollen wir nun dieses noch leere Prinzip mit Inhalt ausstatten und fragen, welches das Problem sei, von dessen Gesichtspunkte aus die Fragen zu stellen sind, deren erschöpfende Art, ^{samt} ~~zusammen mit~~ dem allumfassenden Wesen

der gegebenen Antworten die Totalität herbeiführt, welches also
 das Zentrum sei, das wir mit dieser in sich geschlossenen Linie
 umreisen: ^{o/} ~~so~~ müssen wir in derselben Weise antworten wie, ~~damals,~~
^{da}
~~als~~ wir nach dem letzten Gliede in der Reihe der Kausalität fahndend,
 auf die Weltanschauung gestossen sind.. Wir sagten bereits,
 dass der Gegenstand des Dramas ~~x~~ ein oder mehrere in der Form des
 Kampfes zutage tretende Geschehnisse aus dem Leben eines Menschen
^{sein}
~~sind~~, so stilisiert, dass sie das Leben des ganzen Typs, dem jener
 Mensch angehört, bedeuten, ~~sollen~~. Der Kampf dieses Menschen um
 sein zentrales Lebensproblem, beziehungsweise die Abstraktion
 dieses Kampfes ist das Zentrum, um das herum sich alles gruppiert.
 Nur das vollständige Durchdenken und folgerichtige Zuendeführen
 sämtlicher Möglichkeiten dieses Kampfes vermag dem Drama jene
 Abgeschlossenheit zu geben, die die Form fordert. Und es ist
 klar, dass dieses Zuendedenken, da es auf den Kampf, auf Antinomien
 sich bezieht, nur abstrakt, nur in dialektischen Formen vorzustellen
 ist. Diese dialektische Vollständigkeit kann gleich der durch die Kausalität
 geforderten Endursache nur durch eine Weltanschauung gegeben werden.
 Von diesem Gesichtspunkte ist Weltanschauung, nicht minder ein ausschlaggebendes,
 konstruktives formelles Postulat des Dramas, als sie es von jenem Gesichtspunkte
 aus gewesen ist. Aber ~~auch~~ ^{ist} hier ~~ist sie~~ wie dort ^{ist} nur ein a priori
 des Dramas, ist nur sein Grundriss. In den unmittelbar vor uns
 sich abspielenden Ereignissen selbst kommt ihr keine Rolle zu.

27
Und die Forderung der Abgeschlossenheit, aus der die vollkommene Lösung aller Möglichkeiten folgt,
Aber ~~in~~ ^{aus} dem dem Gegenstand des Dramas ausdrückenden Kampf dasselbe, was wir bereits aus
dem Begriffe des Kampfes selbst abgeleitet haben: die Maximalität des kämpfenden Menschen und der
sich ihm entgegenstellenden Kräfte, also - den Gedanken zu Ende gedacht - die Tragödie.
[Es ist die letzte formelle Konsequenz der

Universalität des Dramas, dass die Grundlage seiner Stilisierung
eine Weltanschauung sein muss, also etwas, was dem konkreten Drama
begrifflich vorausgeht, ausserhalb der eigentlichen Welt des Drama
gelegen ist. Die ^{Voraussetzung} Fortsetzung der unmittelbaren Massenwirkung ~~schli-~~
schliesst auch abstrakte Begrifflichkeit aus dem Drama aus, und
auch sein Stoff / spontane Erlebnisse lebendiger Menschen / kann
nicht ~~innakt~~ ⁱⁿ logischer, dialektischer Form erscheinen. Aber
die Notwendigkeit der Abgeschlossenheit stellt diesen Paradox^{en}
selbst ein neues Paradoxon an die Seite. Denn sie fordert vom
Drama einerseits die Grundlage eines ausserhalb seiner Welt lie-
genden Mot^{iv}, schliesst aber andererseits - dies geht einfach aus
dem Begriffe des Abgeschlossenenseins hervor - auch die Möglichkeit
aus, dass für das Drama irgendetwas, was nicht in ihm liegt,
Existenz besitze. Wird doch die Welt des Dramas eben dadurch zum
Universum, dass sie alles in sich begreift, was Gedanken irgend in
sie legen können. Die dem Drama als Grundlage dienende Weltan-
schauung ist also inhaltlich abstrakt und dialektisch, formell
das Gegenteil von allem ~~dem~~ ^{dem}; sie ist nur ein a priori des
Dramas, eine unmittelbare Rolle kommt ihr darin nirgends zu und
doch muss sie noch in den kleinsten Teil^{en} des Dramas immanent vor-
handen sein.

Was wir hier in aller Kürze, mit Hilfe der Formanalyse als
dramatische Weltanschauung begrifflich abge^{grenzt} ~~geben~~ haben, offen-
bart sich in der unmittelbaren Wirkung als Atmosphäre, als

Einheit des Tones ^{Es gibt das} ~~etwas~~ bestimmt, was in dieser uns geöffneten Welt möglich ist und ^{auf welche Art} ~~wiese~~ (und wie weit es möglich ist; diese still ~~vorausgesetzte~~ Bestimmerin ist die Weltanschauung. Sie ist die unsichtbare Grenze und der unsichtbare Rahmen der Handlungen, der Gefühle und Gedanken; unmittelbar nicht wahrzunehmen, löst sie die Lebensäusserungen der agierenden Menschen doch im Takte auf, fasst sie in Rythmen zusammen. Die Weltanschauung ist die mystische, imanente Einheit der Welt des Dramas, die nur durch das Ganze des Dramas unmittelbaren Ausdruck erhält und deren Gegenwart den Zuschauer umso weniger bewusst wird, je vollkommener das Drama gelöst ist; aber wenn sie fehlt, oder nicht ^{folgerichtig} ist, ^{füllt} die technisch vollendete Komposition auseinander, ~~füllt~~. Eine kurze Analyse der Antigone wird die Stichhaltigkeit dieser Behauptung vielleicht am klarsten beweisen. Die Lage Antigones und Kreons ist bis zum Erscheinen des Tiresias rein umschrieben und sie sind einander mit der grössten tragischen Kraft entgegengespannt. Der Einfluss verschiedener, aber gleich starker ^{sitt}licher Gesetze zwingt Kreon die Beerdigung des Polynikes zu verweigern, zwingt Antigone, ihn ^{dennoch} ~~doch~~ zu bestatten, Allein Kreon muss den sein Gebot Uebertretenden zu Tode verurteilen und sein Urteil trotz allem an Antigone vollstrecken, da es offenbar wird, dass sie sein Gebot missachtet hat. Der Chor singt:

Alles ändert sich, als Tiresias erscheint, es stellt sich heraus, dass Kreon im Unrechte war, als er die Bestattung des Polynikes verbot, im Unrecht, als er befahl, dass Antixgone lebendig begraben werde, und der Chor überzeugt auch Kreon von seinem Unrechte, und er will es gutmachen. Allein es ist zu spät.

Antixgone ist tot und über ihrer Leiche hat sich Hämon das Leben genommen. Was ist aus der herrlichen Tragödie des Anfanges geworden? Eine Kette unglücklicher Zufälle. Keine Notwendigkeit weder ~~wekk~~ eine äussere noch eine innere ~~zwang~~ Tiresias, sein Wort erst dann zu erheben, als es schon zu spät war. Spricht er um ein Weniges früher, so gibt es nicht nur keine Tragödie, sondern es gibt sogar keinen Konflikt, und selbst da er mit seiner Sprache zu spät ~~kommt~~, ^{herausrickt} ist es nicht eine notwendige Folge der Situation Kreons und Antigones, dass Antigone tot aufgefunden wird. Kommt man hier noch zur rechten Zeit, wo bleibt dann die Tragödie?

In seiner Analyse ^{der} Antigone versucht ^{Paul} ~~Karl~~ Ernst die Einheit dadurch herzustellen, dass er die Notwendigkeit von Kreons Handlungen in dessen eigene Seele versenkt; er behauptet, dass ihm das Gefühl der objektiven Pflicht abgehe und nur Hartnäckigkeit, Einsichtslosigkeit und Hochmut in ihm sei. Freilich verlöre das Drama schon durch die ^{se} Annahme von seiner Notwendigkeit, indem die Katastrophe nicht durch objektive Situationen, sondern durch subjektive ^v Eigenschaften herbeigeführt wurde, ~~da~~ durch die Umsetzung des Notwendigen in das Gewollte" sagt Paul Ernst/, aber es fragt sich noch, ob man diese Annahme machen darf? Es fragt sich, ob wir nicht in unserer Sehnsucht nach stets immanenter Einheit, den Kreon der ersten Hälfte des Stückes, unter dem Einflusse der Tiresias - Szenen zum stolzen Tyrannen umgestalten, Kreon, dessen Recht damals von Niemand bestritten wird, der auch selbst tief überzeugt ist, dass die Erhaltung des Staates die Bestrafung des Ungehorsames, die Ausrottung der Anarchie gebiete.

Und so zerfielen die Tragödie in zwei ungleiche Hälften: In einen herrlichen, tief begründeten, grossen, tragischen Konflikt und in eine durch unglückliche Zufälle herbeigeführte Schicksals-tragödie. Und der Grund dieses Zerfalles läge einzig darin, dass eine Weltanschauung nicht zu Ende gedacht wurde, /die Tiresias-Szene ist unter allen übrigen Gesichtspunkten betrachtet wunderbar gelungen /, darin, dass die sittliche Berechtigung von Kreons Handlungen nicht durchdacht worden war.

Vermöge ihrer formalen Paradoxie kann das Drama auch paradoxe Wirkungen erzielen: es kann die tiefsten Abstrak-
 t~~e~~ sinnlich, die strengste Dialektik in ~~in~~ konkreten Geschehen zum
 Ausdruck bringen. ~~Das Drama,~~ ^{das} ~~da~~ ^{des Dramas} sein Ziel/Massenwirkung ist,
 bringt ^{es} minder verfeinerte und verwickelte Gefühle zum Ausdruck,
 als die übrigen ~~literarischen~~ literarischen Kunstgattungen und dennoch
 ist es von sämtlichen die abstrakteste, die der Philosophie am
 nächsten stehende. Das Wesen seiner Wirkung: ~~die~~ tiefsten Lebens-
 probleme mit Hilfe von unmittelbaren Symbolen in grossen Massen
 bewusst ^{zu machen} ~~werden zu lassen~~; in verschiedenen, aber durch das
 In = der = Masse = sein primitiv gewordenen Menschen die tiefsten
 Lebensgefühle zu erwecken. Die Möglichkeit, diese seine Wirkung
 bis zu mystischen Extasen der Zuhörer zu steigern macht den Ur-
 sprung des Dramas aus religiösen Wurzeln am klarsten verständlich.
 Sie erklärt auch, dass einerseits Gefühl und Weltanschauung den
 religiösen Boden verlassen, ihre naive Selbstsicherheit aufgeben
 müssen, auf das ein Drama zustande kommen könne; dass aber ande-
 rerseits diese Weltanschauung dem Wesen, wenn auch nicht der
 Form nach, viel von dem starken Fanatismus des religiösen Ge-
 fühles bewahren müsse, wenn das Drama überhaupt noch möglich sein
 soll. Das Drama ist die Dialektik aneinanderprallender Willen
 und ist nur möglich, wenn Dichter und Publikum das Leben in die-
 ser Form aufnehmen. Solange die Gefühle noch nicht problematisch
 sind /noch nicht aneinanderprallen, noch nicht, wie von gleichen

Notwendigkeiten getriebene Willen einander gegenüberstehen, noch nicht dialektisch geworden sind/ und so lange ihre Dialektik noch intellektuell ist, solange ist noch kein Drama möglich. Und es ist nicht mehr möglich, sobald der Zersetzungsprozess so weit fortgeschritten ist, die Gestalten mit sich selbst so uneins geworden sind, dass sie gar nicht einander gegenüberstehen können; wenn ihre Dialektik nur mehr intellektuell ist. Ganz bündig gesprochen: Die scholastische Dialektik ist noch nicht dramatisch und die sophistische ist es nicht mehr, das Mysterium ist noch kein Drama und der platonische Dialog ist es bereits nicht mehr.

Jene paradoxe Verschwe^eissung des Konkreten und des Abstrak^{te}n, von der wir bei der Grundlegung des Dramas zu spre- chen hatten, zieht sich selbstverständlich durch alle ^{technischen} ~~beding-~~ ^{ung} ~~ten~~ Einzelheiten, durch alle dramatischen Fragen. Der Kern dieses Paradoxon^{en} liegt darin, dass lebende, spontan handelnde Menschen in den streng abstrakten Rahmen gestellt sind. Auf den ersten Blick ^scheint also im Dramaⁿ der Mensch den Charakter, das Leben, das konkrete Element zu vertretenⁿ, während das abstrakte Element des Dramas in den Situationen, in die er gerät, und in allem, was mit ihm geschieht, begriffen zu sein scheint. Im grossen und ganzen ist dem auch so. Sicherlich ist die Handlung, / das Wort im weitesten Sinne genommen / symbolisch und konstruiert; also womöglich einfach, klar, durchsichtig, nur zum

Ausdrucke der dialektisch gefassten Weltanschauung geschaffen. Der Mensch hingegen — ich glaube das nicht erst auseinandersetzen zu müssen — ist immer momentan, irrationell und kann sich in Abstraktionen nicht fügen; ja er darf gar nicht in irgendeiner Abstraktion aufgehen, da er doch die Illusion des Lebens zu erwecken hat. Andererseits jedoch kann im Drama die Rolle selbst des am individuellsten gezeichneten Menschen nur Repräsentieren sein; der dramatische Mensch ist immer Typus. Und da die Handlung sich aus spontanen Taten zusammensetzt, kann auch diese, und wäre die abstrakteste *In* = Voraus = Bedachtheit am Werke, nicht von den zahllosen Zufällen der der Momentaneität rein erhalten bleiben. Von dem Gesichtspunkte des einen aus betrachtet, wird das andere immer irrationell erscheinen und nur unser Ausgangspunkt wird abstrakt und typisch sein. Von dem Standpunkte einer Charakter- Abstraktion muss es immer Zufall heissen, dass sie sich gerade in dieser und nicht in jener Lage offenbart und vom Standpunkte der abstrakten Handlung aus betrachtet, muss noch der am steifsten stilisierte Mensch zufälliger Eigenschaften voll sein. Resultanten von Kräften entgegengesetzter Richtung, müssen ^{so} Charakter und Handlung wieder nach entgegengesetzten Richtungen auseinanderstreben. Entgegengesetzt ist schon ihr Tempo: *die* Zeichnung des Charakters erfordert Verweilen; die Handlung gebietet Eile. Entgegengesetzt ist die Art ihrer Stilisierung: *freie* Detailliertheit heisst ^{ne} ~~die~~ bei dem

Charakter; grosse abstrakte Zusammenfassungen bei der Handlung. Entgegengesetzte Distanzen: ~~Diese~~^x ~~dieser~~ erfordert Nähe, Intimität, jene die dekorative Monumentalität des Schauens aus der Entfernung. Aber in ~~beiden~~ von beiden sind noch Elemente ~~mit~~ des anderen enthalten, in jedem herrscht nur eine Seite vor, unterdrückt nur die andere - aber nie in einem Grade, dass sie ^{ne} ganz verschwinden ^{machen} würde. Und beide sind nur von dem eigenen Standpunkte aus volle Gegensätze des anderen und nur in ihrer Entgegenstellung polare Gegensätze. Aber das Wesen der dramatischen Form ist auch in dieser Hinsicht sinnlich: ^a Aus der Paradoxie der Teile formt sie eine in ihrer spontanen Wirkung unzerlegbare, nur durch die nachträgliche Analyse wieder aufzulösende Einheit. Charakter und Handlung sind untrennbar: Die Handlung ist das Schicksal des Helden und der Held ist immer eins mit seinem Schicksale. Gerade durch sein Schicksal wird er zu dem, der er ist. Charakter und Handlung sind eins, gleichwie den Sinnen Kraft und Stoff eins sind, gleichwie dem primitiv Fühlenden der Täter^x und seine Tat eins sind, gleichwie für die Naturphilosophie ihre natura naturans und natura naturata eins ~~§§§§§~~ sind. Die Richtung der dramatischen Charakterstilierung und ob der dramatische Mensch auch wirklich gleichzeitig konkret und abstrakt, Leben und Symbol ist, bestimmt das folgende Verhältnis: Der dramatische Mensch ist ein Mensch, der mit seiner Tat identisch ist, in dem nicht geblieben ist, was seine Tat

aus ihm nicht ausgelöst hätte und nichts, was nicht seine Tat

aus ihm auslöste; ein Mensch, der der ganzen Oberfläche seines Wesens entlang mit seinem Schicksale sich berührt, in dem also - künstlerisch - nichts Unerlöstes ist, nichts was durch seine grosse Begegnung mit seinem Schicksale nicht zur Musik geworden wäre. Der dramatische Mensch ist die Abstraktion des Willens. *W*

Und dennoch ist es die Situation / also das Element der Handlung/, die der Notwendigkeit im Drama ^{den} stärksten Ausdruck gibt. Formell und technisch ist vielleicht das ganze Problem der Schicksalstragödie auf diese Frage zurückzuführen: In welchem Grade herrscht die Situation über das Geschehen im Drama? Der technische Aequivalent des Schicksals / der unerbittlichsten Notwendigkeit/ kann im Drama denn doch nur die Situation sein. Sagt man von einer Person, dass ihr Schicksal in ihrem Charakter läge, so ist das nur ein Spiel mit den *Worten*; das Wort Schicksal hat nur dann einen ^{Klaren} ~~kleinen~~ und bestimmten Sinn, wenn es als etwas von aussen ~~kommandes~~ ^{kommandes}, als etwas vom Wesen, vom dramatischen Wesen des Menschen grundsätzlich ^{verschiedenes} ~~fremdes~~ aufgefasst wird. Das Schicksal setzt natürlich einen bestimmten Charakter voraus, in dem es sich offenbaren und dem es zur Offenbarung verhelfen könne, aber dieser Charakter muss ursprünglich von ihm verschieden gewesen sein, muss ihm entgegenkommen und nur im mystischen Augenblicke ~~ihres~~ ^{der} grossen Begegnung mit ihm verschmelzen. Schon die Tatsache, dass Schicksal und Charakter eins werden, hat zur Voraussetzung, dass sie einmal verschieden gewesen waren. ~~Was~~ Das griechische Drama

symbolisierte eine Leidenschaft, die den Menschen von aussen be-
 fiel, durch die Gottheit: ^d Diese Folge des mythologischen Ur-
 sprunges des griechischen Dramas barg tiefen künstlerischen Wert,
 indem sie zu reinerem Stilisieren führte. ^(Was griechische Drama) ~~Es~~ gab auf diese Art
 dem Schicksalscharakter solcher Leidenschaften sinnlichen Aus-
 druck /vergl. Phaedra und Herakles bei Euripides; ^e ~~Es~~ ist lehr-
 reich, diese Gestalten mit der ähnlich gedachten, aber nur mehr
 psychologisch gestalteten ^{Myrrha} ~~Myrrha~~ zu vergleichen. Der menschliche
 Wille, der Mensch / wie gebunden wir ihn uns auch vorstellen
 mögen/ wird immer das Prinzip der Freiheit der von ihm selbst
 ausgehenden Handlung symbolisieren, dagegen alles, was ihm gegen-
 übersteht, alles, an dessen Widerstand oder Angriff seine Kraft
 scheitert, die über ihn triumphierenden Notwendigkeit, das Schick-
 sal. Das dramatische Schicksal kann demnach ganz scharf nur in
 negativer Weise umschrieben werden: Schicksal ist alles, was die
 Gestaltung des Lebens einer handelnden Person beeinflusst und ^{nicht} ~~nicht~~
 aus ihrem Charakter hervorgeht.

Hieraus ^{folgt} ~~geht~~ selbstverständlich auch die Relativität der
 Grösse des Begriffes ^{Schicksal:} ~~Schicksal hervor~~ ^d die psychischen Tatsachen,
 die psychologischen Motive des einen Menschen werden für den an-
 deren objektive Schicksale. Wenn die Situation schon die grösste
 Freiheit gewährt, die sie gewähren kann, vermag sie dem Menschen
 des Dramas dennoch nur die Wahl zwischen zwei Möglichkeiten zu
 geben. Das ^{heisst} ~~heisst~~, für einen bestimmten Charakter gibt es in scharf

geschlossener Situation überhaupt keine Wahl. Die Notwendigkeit des dramatischen Geschehens ist vollkommen. Wenn der Ausgang von dem Charakter genommen wird, so lässt sich / gleichsam in luftleerem Raume / eine unendliche Anzahl von Handlungsrichtungen und Handlungseventualitäten vorstellen. In einem Drama, das auf den Charakter komponiert wurde, bleiben also immer viele Lösungen offen, selbst wenn man die durch die Situationen ausgeschlossenen abrechnet: ^l In einem solchen Drama ist demnach die Suggestion der Notwendigkeit viel schwerer als im Situationsdrange^{na} zu erreichen.

Der Fall Antigones und Kreons ist vielleicht das klarste Beispiel dafür. In beiden Charakteren ist eine zum äussersten fähige Heftigkeit, weder Antigone noch Kreon sind die durch die Situation geforderten reinen Typen, weder von seinem, noch von ihrem Gesichtspunkte aus kann das Drama als rein auf die Situation gebaut ~~sees~~ angesehen werden. Aber für Antigone schafft Kreon eine fertige Situation, für sie ist der Charakter Kreons ein objektives Schicksal, und sie könnte, da sie nur zwischen zwei Möglichkeiten die Wahl hat, auch ohne die letzte Anspannung ihres Charakters nicht anders handeln, als sie handelt. Ihre Tragödie geht nicht aus ihren besonderen Charakterzügen hervor, und darum wirkt ^l sie auch mit der Kraft der Notwendigkeit. Dagegen führt Kreon, wie die obige Analyse bewies, durch seine Zügellos^{ig}keit selbst seine Lage herbei und die Komposition auf den Charakter hebt auch in Bezug auf ihn die Notwendigkeit des ihm Widerfahrenden auf. Eine je

grössere Rolle die Situation /die Handlung/, eine je kleinere, im Verhältnisse zur Situation, der Charakter in der Komposition eines Dramas spielt, umso notwendiger wird es wirken. Der augenscheinlichste und klarste Beweis für diese Behauptung ist die Wirkung der Dramen, in denen die Situation einfach alles ist, in denen zu Beginn des Stückes bereits alles geschehen ist und die Handlung nur aus einem Entfalten des Vergangenen besteht. Diese Dramen fesseln am stärksten mit der Kraft ihrer Notwendigkeit. Das Gefühl der Notwendigkeit ist hier so gewaltig, dass es noch zufällige Geschehnisse und augenblickliche Charakterzüge in ihren Folgen zu Schicksalsmächten machen kann. Es genügt auf die beiden berühmtesten Beispiele, auf den " König Oedipus " und auf Ibsens " Gespenter " zu verweisen.

Charakter und Handlung sind aber nur sekundäre Ausdrucksmittel des Dramas. Beinahe dürfte man die Behauptung wagen, dass wir von ihnen überhaupt nur mittelbare Kenntnis erhalten können; unmittelbar sehen und hören wir nur Dialoge. Und so wird die unmittelbare Erscheinungsart der Form wieder zum Symbol ihres dialektischen Wesens. Der dramatische Dialog ist Thema und Ausführung, Stoff und Form zugleich - ich bediene mich hier der Bestimmung Julius Babs - und aus dieser Paradoxie folgen alle formalen und materiellen Forderungen, die man ihm gegenüber geltend machen kann. Und Form und Stoff stehen wieder in einem für den Intellekt unlösbaren Gegensatze zu einander. Der Stoff ist das lebendige

Leben, die unmittelbare Offenbarung der menschlichen Seele; die Form ist die Offenbarung des tiefen Dualismus der Weltanschauung, der dramatischen Dialektik auf einem Punkte. Die obere Grenze der Stilisierung des Dialoges ist also durch seine materiellen Möglichkeiten bestimmt. Durch die maximalen Ausdrucksmöglichkeiten der betreffenden Person innerhalb der Grenzen der gegebenen Welt. Die formale Forderung bestimmt die untere Grenze, das *innerhalb* dieser Grenzen zu erreichende Maxim^{um} der Sinnbildlichkeit. Der Dialog muss das Wesen des handelnden Menschen, seinen dem Schicksale zugewendeten und mit ihm sich berührenden Teil in jedem Augenblicke mit der Ausschliesslichkeit geben, die die Lebens~~illusion~~ illusion eben noch zulässt. Diese Illusion wird selbstredend nicht durch „das * Leben“, sondern *darin* das Leben der in sich geschlossenen Welt des ~~best~~ betreffenden Dramas bestimmt ^(als) Pathos des Dramas steht zum Beispiel der Alltagssprache gegenüber, keine Steigerung dar, denn auch diese kann pathetisch sein, sondern es ist eine vollkommene Konzentration des Symbolischen im Dialoge, eine Stilisierung der Worte des Sprechenden, die den ganzen Menschen und sein ganzes Schicksal in ~~ihm~~ *ihre* Bilder fasst. Umgekehrt kann ~~der~~ *das* Pathos des Dramas nur den Menschen und sein Schicksal enthalten, das heisst ⁱⁿ ~~in~~ *in* immanenter Weise jeden hierher gehörigen ~~Typ~~ Typ. *Über* ~~Über~~ einer gewissen Höhe der Allgemeinheit werden die Kreise der Begriffe so weit, dass sie nichts wirkliches und bestimmtes mehr fassen; sie sind nur intellektuell, nicht mehr

sinnlich. Das ⁱst die formelle obere Grenze des Symbolischen im Dialog und diese Grenze fällt gewöhnlich, ohne dass dies begrifflich notwendig wäre, mit der durch den Stoff bedingten oberen Grenze zusammen. Vom dem Verlaufe dieser Grenzlinie ist die Möglichkeit der *Sentenz* im dramatischen Dialoge abhängig.

Das Drama besteht nur aus Dialogen, was es jedoch auszudrücken hat, liegt in letzter Analyse diesseits und jenseits der Ausdrucksmöglichkeiten des Dialoges. Das letzte und tiefste Paradoxon der dramatischen Technik ist also vielleicht dieses: Das Drama kann alles nur durch Psychologie ausdrücken, aber ~~dieser~~ nur psychologische Ausdruck ist, wie wir gesehen haben, zur Willkürlichkeit und Unzukänglichkeit verdammt. Dieselbe Frage von einer anderen Seite betrachtet: Das Wesen der dramatischen Form ist die Abgeschlossenheit, das In-sich-Vollendete, und dennoch liegt seine letzte Begründung ausserhalb des Kreises dieser geschlossenen Welt. In Hinsicht auf das Stoffliche des Geschehens: Das Drama vermag durch Darstellung von Geschehnissen soziologischen Charakters, Gefühle aus der Masse auszulösen, die an der Grenze mystischer Extasen stehen; aber diese Geschehnisse sind nur ^{Sünde} die Seelen der handelnden Personen auszudrücken, können nur als ihre seelischen Tatsachen versinnlicht werden. Die Verknüpfung der Dinge ist demnach scheinbar empirisch

/eine Tatsache folgt einfach der anderen/ und psychologisch, ihrem Wesen nach aber ist sie aprioristisch und über das Reinspsychologische hinausgehend. Der schärfste Fall der Störung der dramatischen Illusion: ~~Der~~ Zufall, ist nur auf diese Art zu erklären. Zufall ist alles was nur pragmatisch begründet ist, alles, das uns, wenn wir der Kette seiner Ursachen folgen, nicht auf das unsichtbare, immanente Zentrum führt, sondern uns bei einer einfachen Tatsache Halt machen lässt, ^{aus der} ~~an die~~ der als zufällig empfundene Fall folgt — und von der wir im Leben, ohne daran etwas Verletzendes zu finden, auch glauben würden, dass jener Zufall ^{aus} ~~an~~ ihr hervorgegangen war. Der Brief des Bruders Lorenz, dessen Verlorengehen durch die Pest, die unmittelbare Ursache des Verderbens von Romeo und Julie darstellt, ist ein augenfälliges Beispiel dafür. Daraus folgt das Undramatische der Intrigue, die in diesem Falle nichts anderes ist, als eine bewusst gestaltete Folge solcher rein pragmatischer Geschehnisse. Sie lässt, teils wegen ihrer rein pragmatischen Natur, teils weil sie das Geschehen eben durch ihre Bewusstheit übermäßig intellektualisiert, keine wirkliche dramatische Wirkung zustande kommen. Dass man aber rein aus dem Charakter heraus, nur mit Hilfe der Psychologie nicht motivieren kann, glauben wir in Obigem bereits zur Genüge bewiesen zu haben.

Alles in allem genommen, ist das Wesen der dramatischen Stylistik: ein Abenteuer aus dem Leben eines Menschen so darzustellen, dass es das ganze Leben dieses Menschen bedeute, dass dieses isolierte Ereignis in sich geschlossen und ein Ganzes, dass es das ganze Leben sei. Von hier ausgehend können wir nun — mit Hilfe

positiver u. negativer ~~Begrenzungen~~ ^{ff} - dem dramatischen Konflikt, dem dramatischen Charakter und der dramatischen Situation, deren Begriffe ^{fe}

bisher nur formell bestimmt und mehr oder weniger leer waren, ganz bestimmt ^{eu}/Inhalt geben.

Aus der Forderung der Abgeschlossenheit folgt die Unauflösbar ^{er} keit des Konfliktes, ~~der~~ ^{die} Tragödie, auf deren notwendiges Hervorgehen aus der innersten Form der Dramas wir bereits an mehreren Stellen hingewiesen haben. Es folgt die Tragödie einerseits darum, weil, wie wir bereits damals sagten, Abgeschlossenheit nur aus der vollständigen Ausschöpfung der maximalen Möglichkeiten zustande kommen kann. ¹ Und diese vollständige ^A Ausschöpfung - da von einem Konflikte zwischen Menschen die Rede ist - nur zur Tragödie führen kann. Weiterhin, weil ^{der} Begriff der Abgeschlossenheit auch ^{die} Möglichkeit, ^{sich} einen anderen Weg der Lösung vorzustellen, als den durch ^{das} Drama gebotenen, ausschliesst. Es ist die Forderung der Notwendigkeit, die ^{hier} in diese Richtung führt. Da aber die dramatische Form, die Dialektik der einander mit höchster Kraft wiederstrebenden Kräfte ist, so ist eine Lösung nur in dem einzigen Falle denkbar, wo der Kämpfer stürzt; denn der Sieg oder die Unentschiedenheit haben immer tausenderlei Möglichkeiten, wenn also die Form einen einzigen Weg fordert, so kann dies bloss der zur Tragödie führende Weg sein. Dieser Weg führt aber überdies auch noch darum zur Tragödie, weil für die Abgeschlossenheit - das heisst für die Eigenschaft des Dramas, dass mit seinem

Schlusse auch alles innerlich und äusserlich zu Ende ~~set~~ - kaum
 ein anderer sinnlicher Ausdruck denkbar ist, als der Tod, oder zu
 mindest eine starke Erschütterung, die dem ganzen Leben des be-
 treffenden Menschen ein Ende bereitet. Nur durch den Tod sind
 alle Türen des Dramas weit weit über den letzten Aktschluss für
 alle Zukunft geschlossen; nur durch ihn sind alle seine aus dem
 Leben herausgerissenen Fäden nach innen gerichtet, nur durch ihn
 wird das Drama zum Kreis, zu einer in ihren eigenen Schwanz beis-
 senden Schlange. Denn alle Fäden der Vergangenheit können eben
 mit Hilfe der Motivierung vollständig in den Kreis der Vorgänge
 innerhalb des Dramas einbezogen, vollständig in seine Welt ein-
^{verantwort}
~~geschmolzen~~ werden: für die Zukunft gibt es keine solchen Mittel.
 Nur die Tragödie kann die Zukunft endgiltig abschliessen. So füh-
 len wir die grossen Schlächtereien in den letzten Szenen der
 Shakespeare-Tragödien, wenn sie wirklich einem naiven Geiste
 entsprungen sind, als tief künstlerisch. Niemand entrinnt ihnen
 lebend, als der bloss~~e~~ Zuschauer des Dramas war, der an ihm
 bloss vorbeischlenderte, der eigentlich nicht darin lebte, sondern
 den Vorgängen bloss als Hintergrund diene. Das grosse Morden
 ist ein Symbol des Weltzusammenbruches, der eben den Gegenstand
 des Dramas darstellt; das Ende des Dramas bedeutet auch das Ende
 seiner Welt. So bleiben zu Ende des Hamlet nur Horatio und ~~Por-~~
^{Fortinbras}
~~ticabras~~ am Leben, zu Ende des Lear nur Kent und Edgar. Und
 wenn nach den nicht tragischen Abschlüssen der griechischen ~~Tragö-~~

Tragödien noch Worte der Götter ertönen, ^{vielleicht} so fühlen wir sie heute ~~noch~~ nicht mehr als ^a Abgeschlossen^f; gibt es doch heute keine göttlichen Erscheinungen mehr, deren Weisungen den tragischen Abschluss ersetzen könnten. Aber der letzte Zusammenhang zwischen Drama und Tragödie folgt doch aus den innersten Wesen des Dramas, als daraus, dass das seinen Gegenstand bildende Abenteuer **das** ganze Leben bedeutet, was nur bei dem tragischen Menschen und auch bei diesem nur in seiner tragischen Lebenslage möglich ist. Denn bei allen anderen Menschen ist erst das ganze ^g Leben ein Ganzes: jedes einzelne Ding - sei es für sich betrachtet noch so gross, noch so schön und von noch so starker Wirkung - hat nur insoweit Bedeutung, als es das ganze Leben fördert oder hemmt; für sich genommen ist es bloss Episode, Detail, erhält nur in seiner Beziehung zum Ganzen wirkliche Bedeutung. Das tragische Erlebnis ist das einzige, das, obwohl bloss Teil eines Ganzen, ^d doch dieses Ganze bedeutet; das einzige, das ein Symbol des ganzen Lebens sein kann. Der tragische Mensch ist die einzige Art Mensch, der durch ein Abenteuer seines Lebens symbolisch werden kann.

Die Form - wir sahen es - fordert den tragischen Menschen, als die für das Drama geeigneteste Materie; vielleicht können wir jetzt durch das Ausschliessen einiger wichtiger Typen/soweit dies begrifflich zu bewerkstelligen ist/das Wesen des dramatischen Menschen ganz genau umschreiben. Formal kann der noch in ~~...~~

Entwicklung begriffene Mensch, also der noch auf dem Wege irgend-
 wohin ist, /G^oethe/ nicht dramatisch sein; einfach darum, weil
 für ihn jedes einzelne Ereignis ^{mit} und Stadium und Episode sein kann.
 Gar nicht zu sprechen von der technischen Unausdrückbarkeit der
 Entwicklung, davon, dass ihre wichtigsten Teile als ausschliess-
 lich innere psychologische Verschiebungen im Drama nicht ausge-
 drückt werden können, - was meines ^{er} Erachtens aus der obigen a
 priori Unmöglichkeit hervorgeht. Und auch der Weise kann nicht
 dramatisch sein, für den alles in solchem Masse nur symptom^{at}isch
 ist, dass ~~die~~ Handlungen ihn zu nichts mehr verpflichten, dem
 - zwar aus anderen Gründen und aus anderer Persoektive- jedes
 einzelne Ereignis ebenfalls bloss eine Episode ist, und dem sich
 das Wesen des ganzen Lebens, wenn er es überhaupt als ausdrückbar
 fühlt, nicht in einer einzigen Handlung offenbaren kann. Ebenso
 ist der unentwegt religiöse Mensch aus dem Drama ausgeschlossen,
 denn ihn kann nur brutale äussere Gewalt niederschmettern, sein
 Leben ist also- /ebenso wie das des Weisen- mit dem Tode nicht zu
 Ende. Sein Tod ist nicht der Abschluss von irgend etwas, ist
 keine Tragödie. Hier liegt die Ursache der Unfruchtbarkeit der
 "Martyrertragödie. " Das christliche Drama " schreibt André Gide
 " ist schon aus dem Grunde unmöglich, weil sein letzter Akt
 notwendigerweise hinter den Kulissen, will sagen, im Jenseits
 spielt." Das Ende des Dramas verliert sich im Unendlichen. Aber
 dieses Unendliche ist hier / Faust, II. Teil / wenigstens ~~einiger~~

einigermassen als sinnliches Symbol auszudrücken; auch das Leben des Weisen finden^t mit seinem Tode sein Ende, was aber nachher folgt, ist mit den Sinnen nicht zu erfassen.

Das sind die oberen Grenzen des tragischen Menschen. Die untere Grenze ist viel leichter zu ziehen. Einesteils muss ~~der~~ ^{der} ~~SUM~~ Intellekt und ^{seine} ~~die~~ Ausdrucksfähigkeit auf einer solchen Stufe stehen, dass der Konflikt in Form eines Dialoges ausgedrückt werden könne. / Die Knabentragödie von C.F. Meyers Novelle zum Beispiele könnte nie dramatisch sein.) Andererseits bedarf es eines gewissen Grades von Ethik, ^{mü}ge sie auch ~~bloss~~ ^{bloss} subjektiv, ja sophistisch sein, vielleicht bloss die Sophistik einer grossen Leidenschaft - damit jemand durch seine Taten ausgedrückt sei; damit er sich als Täter seiner Tat fühle und nicht bloss als das Medium des Zufalles, mit dem sich die Geschehnisse in einer beliebigen Weise zutragen; dass er nicht einfach durch die hindurchspaziere, ohne dass er sie als für sich bindend, seine Person charakterisierend, fühlen würde. Aus ein paar Zeilen des hochbegabten Congreve fühle ich es am deutlichsten heraus, warum weder er, noch seine übrigen, ebenfalls sehr talentvollen Zeitgenossen Dramen schreiben konnten, warum das Zeitalter ~~XXXX~~ der Restauration trotz allen günstigen äusseren Umständen steril bleiben musste. Von einer Frau, die er liebt, schreibt er:

The likes herself, yet others hates

For that which in herself she prizes;

And while she laughs at them, forgets

The is the thing which she despizes.

Einen bestimmten Inhalt ^{erhält die} ~~gibt der~~ Situation ^{durch} die Vereinigung ihrer Unauflösbarkeit mit ihrer Symbolhaftigkeit. Das will so viel sagen, dass ~~das~~ Zustandekommen der vollständigen dramatischen Wirkung nicht nur eine Beschaffenheit der im gegebenen Falle vorhandenen konkreten Umstände fordert, die einen aus ihnen herausführenden Weg undenkbar erscheinen lässt, sondern diese Umstände müssen auch alle ähnlichen Umstände bedeuten. Es ist also notwendig, dass es für den — jetzt bereits abstrakt gedachten — ^K Konflikt keine andere denkbare Lösung ^{gibt} gibt. Ohne eine solche Fundierung wird in letzter Analyse alles die Wirkung des Zufälligen hervorrufen und doch ist sogar das Undramatische des Zufälligen aufzuheben^a, wenn dieses metaphysisch wird, ~~warum wenn~~ sich durch die ganze Welt ~~des~~ Dramas der Glaube zieht, dass die Welt vom solchen Zufälligen ^{heit} beherrscht werde, dass das Wesen des Lebens die Herrschaft solcher Zufälligkeiten über uns sei. Die so gefassten Forderungen, die wir an die Situation stellen, ^(undramatisch erscheinen lassen. Nicht nur, weil das Tendenzdrama) sind es, die jedes Tendenzdrama mit seinem Ende nicht abgeschlossen ist, ja eigentlich erst dann anfängt, sondern auch deshalb¹, weil der Fall, den das Tendenzdrama wählt, der Konflikt, in dem

es seine moralischen oder politischen Prinzipien zum Ausdruck bringt, vielleicht allgemein, nie aber endgültig gelöst, vollkommen abgeschlossen sein kann. Denn wenn der Konflikt vollständig unlösbar ist /Tragödie/ verliert die Absicht der Belehrung ihren Sinn und so bald auch nur ein Weg offen steht, so dass man sich eine andere Lösung vorstellen kann, ist die Möglichkeit der Abgeschlossenheit verloren gegangen. Die dramatische Lösung wird ganz willkürlich, denn wo es bereits zwei Lösungen gibt, dort ist die Zahl der Lösungen in beliebiger Menge zu vermehren.

3.

Aus den Fragen der dramatischen Form folgen die historischen Fragen: Die Soziologie des Drams. Das bedeutet nicht so viel, dass aus den wirtschaftlichen, sozialen ^{u. a.} ~~etc.~~ Umständen einer Epoche ihre ganze Literatur und Kunst - und damit auch ihre ganze Dramenliteratur - einfach abzuleiten wäre; als ob wir glauben würden, dass mit einer soziologischen Analyse seiner Epoche das Wesen der Persönlichkeit und der Kunst z.B. Shakespeares erklärt werden könnte. Diese Frage können wir hinsichtlich der ganzen Kunst und Literatur ^{schon schon} ~~schon~~ (wegen der durch den Rahmen dieser Arbeit gebotenen Oekonomie nicht aufwerfen. Wir fragen bloss, welche soziale Möglichkeiten das Drama ^{infolge} ~~seiner~~ formellen Eigentümlichkeiten, die wir oben rein aus seinem Begriffe, frei von

allen historischen und also soziologischen Beziehungen abgeleitet haben, besitzt? Unsere Frage ist daher in ihrem Wesen negativ: wir fragen, in welchen Zeiten und wie weit das Drama möglich sei? Oder um einigermaßen positiver zu fragen: Welche Zeitstimmungen sind es, die die dramatische Form, als ihre wirkliche adäquate, prägnante und starke Ausdrucksform fordern?

Ist aber diese ganze Fragestellung berechtigt? Können wir überhaupt von irgend einer sozialen Bestimmtheit des Dramas sprechen? Die Geschichte ^{(spricht für diese Annahme. Es wird schwerlich} als Zufall betrachten, ^{seiner} dass es bloss dramatische Zeitalter gibt und nicht in undramatischen Zeitaltern isoliert auftretende grosse Genies. Von jedem grossen dramatischen Schriftsteller wissen wir, dass er mitten in grossen dramatischen Blütezeiten lebte, dass er in starken Stilzusammenhang mit seinen Vorgängern stand und zahlreiche Nachfolger seine Arbeit fortsetzten, dass er bloss primus inter pares war in einer grossen, an Persönlichkeiten reichen Zeit. / Alfieri ist vielleicht die einzige Ausnahme /. Dieser Umstand würde uns vielleicht schon allein veranlassen, diese Begegnungen, denen meistens dramatisch unfruchtbare Jahrhunderte vorausgingen und folgten, nicht als Zufälle zu betrachten, sondern ihre tieferen, über individuelle ^{(ihre} ^{Ursachen} ~~Gründe: die soziologischen Gründe~~ ^{zu} ~~zu~~ ^{suchen.}

[Diese Frage ist natürlich jeder ~~solchen~~ Kunst gegenüber möglich, die sich in Epochen von der gleichen künstlerischen Eigenart ^{offenbart.} äussert. Das ist die Frage der soziologischen Lösung des ^{Mil} Problems: Die Frage, ob die sozialen Einrichtungen eines Zeitalters den Stil seiner Kunst bestimmen und wenn ja, in welcher Weise. Wir werden hier nur über das Drama sprechen und fragen: Weist die dramatische Form ein Element auf und wenn sie es aufweist, welches ist es, das gleichzeitig auch ein wesentlicher Bestandteil der Zeitstimmung ~~ist~~ und des allgemeinen Gefühles der Zeit ist? ~~StimmungenXXXXXXXXXXXX~~ Beziehungsweise jenes Teiles der Gefühle und Stimmungen der Zeit, deren soziologische Bestimmtheit über allen Zweifel steht? ^{Auf} Bei dieser Frage hat eigentlich bereits die obige Formanalyse die Antwort gegeben; wir wollen also bloss kurz ihre Ergebnisse zusammenfassen. Sozial sind vor allem die Umstände, unter denen das Drama wirkt. Die Menge ist immer sozialer, als der einzelne isolierte Mensch, die Massenstimmungen sind durch die historischen Umstände des Zeitalters immer viel stärker bestimmt, als die Denkungsweise der einzelnen Menschen, und der in der Menge befindliche Mensch kann sich, wenigstens für die Dauer seines Aufenthaltes innerhalb der Menge, ^{kaum} ~~kaum~~ der Wirkungen dieser Stimmungen entziehen. Sozial ist ferner der Stoff des Dramas: ein, wie wir sehen, ausschliesslich zwischen Menschen sich abspielendes soziologisches Geschehen, ^{dessen} ~~dem~~ soziologische ^{Eigenart} ~~Wesen~~ dadurch noch gesteigert wird, dass den Forderungen

der Form gemäss die betreffende Menge es als für sich typisches, ihr Schicksal symbolisierendes, ihr Leben bedeutendes Geschehen fühlen muss. Sozial ist schliesslich, aus demselben Grunde, das letzte, ordnende Element der dramatischen Stilisierung: ^d die Weltanschauung. Wir wissen, dass das Drama sich nur auf ^{ne} ihr aufbauen kann, dass sie alles im Drama Geschehende bewegt, dass nur durch sie und in ihr die letzte dramatische Wirkung zustandekommt. Es muss daher auch hier zwischen dem Drama und dem Publikum eine, wenn auch unbewusste und stillschweigende Gemeinsamkeit vorhanden sein. Es ist möglich, dass bloss das Drama dem einzelnen Menschen die Konflikte bewusst macht, aber wie könnte es das, wenn in dem Menschen nicht schon vorher die latenten Elemente dieser Konflikte vorhanden gewesen wären? Es ist ferner möglich, dass - wie in dem angeführten Oedipusfalle - die Weltanschauung inhaltlich veraltet, formell aber /ist der Konflikt lösbar oder nicht, ist die Dialektik

voluntaristisch ^{intellektuell?} oder *individuell?* muss sie die gleiche bleiben.

Diese letzte Möglichkeit ^{erklärt} ~~erklärt~~ übrigens bloss die Wirkung der Dramen in fernen Zeiten, ^{rührt} bewusst oder nicht das Problem ihrer Entstehung.

Wenn wir also jetzt fragen, in welchem Zeitalter das Drama möglich ist, so fragen wir eigentlich, was für ein Publikum es ist, dessen Gefühls- und Denkweise das Drama ~~unmöglich~~ ^{macht} oder vielleicht ^{so} ~~gar verhindert~~ ^{fordert?}. Diese Frage ist bereits durch-

(muss soziologisch)

Wann kann also ein Drama zustandekommen? Die sozialen Möglichkeiten sind vielleicht am einfachsten in zwei Gruppen zu teilen: ^{Die erste Frage lautet.} In eine äussere und ~~in~~ eine innere. Gibt es überhaupt eine Menge, auf die man mit den Mitteln des Dramas eine spontane Wirkung ausüben kann und wie ist sie beschaffen? Die Andere: Wie ist diese ^{von} der Form geforderte Weltanschauungsgemeinsamkeit zwischen Menge und Drama geartet und welche sind ihre sozialen Vorbedingungen?

Die erste Frage bedeutet eigentlich die Frage nach der Möglichkeit des Theaters in einem Zeitalter. Das Theater ist die primitivste aber auch unmöglich zu umgehende Voraussetzung ~~der Möglichkeit~~ des Dramas. Ohne Bühne kein Drama: ^{Das heisst} d.h. ohne sie muss aus dem Drama alles fehlen, was, um mit einem Worte auf das Vorhergehende hinzuweisen, von der Kategorie der spontanen Wirkung ^{gefordert} ~~gefordert~~ wird. Und jedes Drama, das nicht aus dem Geiste der Schaubühne hervorgewachsen ist, dessen abstrakte Dialektik sich nicht an eine Bühne von starker Kraft, von lebendiger, sinnlicher Kultur, oder zumindest an eine ähnliche Institution anlehnt, ja sich ihr gegebenenfalles aufdrängt, jedes solche Drama wird in irgend einer, der Stimmung des Zeitalters entsprechenden Richtung, übermässig intellektuell sein. Seine Dialektik wird allzu bewusst sein, [§] seinen Symbolen droht wegen des allzu mittelbaren Ausdruckes die Gefahr, dass sie zur Allegorie verdorben ^{wenken} ~~wird~~, seinem Faktor die ^{Pathos} ~~Ge-~~

Gefahr der Rhetorik; seiner Tradition die Erstarrung zur unfruchtbaren Konvention. Wann also ist ein Theater möglich?

Diese Frage ist so kompliziert und bezieht sich ausserdem, wie wir sehen werden, auf einem in solchem Grade ^{mit} negativ bestimmenden Faktor des Dramas, dass wir uns hier damit begnügen müssen, ihre Elemente ~~nur~~ ganz kurz aufzuzählen. Das Theater bedingt gewisse Freiheit der Sitten, Freiheit des politischen und religiösen Lebens; in einem asketisch religiösen und schroff gesitteten Zeitalter kann ein Theater ^(eine) oder dem Theater auch nur ähnliche Erscheinung nicht bestehen. Wenn dann in dieser Erscheinung etwas enthalten wäre, was ^{auf} auch eine Menge wirkt, so kann dies bloss eine didaktische, also eine rein intellektuelle Form haben, und wenn der Inhalt auch mystisch wäre; Sinnliches, nichts Vehementes, Lyrisches, Orgiastisches kommt in ihr gewiss nicht vor. Kein Element des Mimus darf ^{darin} enthalten sein. Die andere Vorbedingung ist eine gewisse sinnliche Kultur: ^d Die Kultur des Genusses der schönen und ausdrucksvollen Bewegungen des menschlichen Körpers und der Schönheit der menschlichen Stimme ^{sowie} und die Sehnsucht nach diesem Genusse, der vielleicht grob naive Wunsch die unmittelbare Versinnlichung von Ereignissen zu sehen und zu hören; die Liebe zum Prunk / Aufzug, Chor u.s.w./, Und was aus dieser Sehnsucht zumeist folgt, die Möglichkeit, innerhalb dieser Kultur, diese Wünsche zu befriedigen.

negative Vorbedingung des Drams^a, gewiss ist ohne Theater kein Drama möglich, andererseits gibt es aber auch auf jener Stufe der Kultur, wo von einem Drama die Rede sein kann, regelmässig ein Theater und es ist der seltenste Fall, eigentlich hat dies nur die grosse Verwirrtheit der Kulturzustände in den letzten zwei Jahrhunderten verschuldet, dass das ^eentstehende Drama keine solche für ihre Zwecke geeignete oder geeignet zu machende Schaubühne vorgefunden hat. Aber aus der Schaubühne allein kann kein Drama hervorzunehmen. Irgend etwas, ein ihr fremdes, ein neues Element ~~das~~ muss sich mit der Bühne kreuzen, damit aus der Vereinigung der beiden ein Drama entstehend könne. Was ist dieses neue Element? Wir sagten bereits: ^dDie Weltanschauung. Der Schaubühne entwächst dann ein Drama, wenn die Weltanschauung des Publikums und des Schriftstellers derart ist, dass sie die dramatische Form als Ausdruck ihres innersten Wesens fordert; wenn ihrer ~~Bed~~ der gemeinsames Erlebnis ein am besten im Drama auszudrückendes und nur ^{wirklich} ein Drama vollkommen ausdrückbares Erlebnis: wenn es das tragische Erlebnis ist.

Wann tritt dieser Zustand ein? Wenn ^{ist} die Gefühlswelt einer Menschengruppe so beschaffen ist, dass diese das Leben in der Form der Dialektik der einander in unerbittlicher Energie vernichtenden Kräfte sieht? Jede Dialektik ist ein Zeichen der Zersetzung; Die Dialektik ist ebenso das Symbol, wie das Ausdrucksmittel der inneren Zerfallenheit des zuinnerst ~~Publi-~~

Problematischgewordenseins. Schon der Umstand, dass etwas der Begründung bedarf, dass es sein aus ungebrochenen Gefühlen stammendes, mit der Kraft eines nicht zu bezweifelnden Dogmas wirkendes Wesen verloren hat, schon dieses allein ist ein Zeichen der inneren Unsicherheit und - da hier von Kultur die Rede ist - ein Zeichen der Zersetzung, der Beginn des Zerfalles. Wenn aber die dem ursprünglichen Lebensgeföhle gegenüberstehenden Gründe, als ~~gegenüberstehend~~ empfundene^m Tatsachen und in unvereinbaren Gegensatz zueinander gelangten anderen Geföhle so atark angewachsen sind, dass sie sich diesem Lebensgeföhle mit gleichwertiger Kraft entgegen^{stehen}kommen, dann ist der wirkliche Verfall eingetreten. Dann ist ein heroisches Zeitalter des Verfalles da, und die Tugenden können nicht mehr hedonistisch beurteilt, das Leben nicht mehr so gesehen werden, dass in ihm die Tugend belohnt und die Sünde bestraft wird; doch wird in den Tugenden die potentielle Energie der unendlichen Intensität des alten Lebens, die sich mit den veränderten Verhältnissen nicht abfinden kann und an ihnen zerbricht, noch vorhanden sein. Aber auch wenn sie eine Wahl hätte, sie würde lieber das heroische Zugrundegehen wählen, so stark ist in ihr noch die alte innere Notwendigkeit. Und - das muss aber notwendigerweise mit diesem Zersetzungsprozess zusammenfallen, neue Geföhle erheben inmitten der alten Menschen, inmitten der alten Einrichtungen das Haupt. Dann ~~es~~ zerreisst die unlösbare Dissonanz zwischen dem Alten und dem Neuen. ~~...~~

Entweder die Seelen der alten Menschen, ~~in/itten/der/alten/~~

oder die neuen Gefühle werden von den Kräften und von dem noch ^{selbsttätig} ~~selbständig~~ wirkenden Gewichte der alten Einrichtungen und

alten Menschen zerschmettert. Das sind die Zeiten, in denen das

Leben, infolge seines völligen ^{was} ~~Problematischwerdens~~ ^{geworden ist} (aufhören

muss, für den ethischen Menschen ein zentraler Lebenswert zu

sein. Und da es ^{nur} ~~nur~~ zu den wichtigsten Werten des Menschen

in Widerspruch geraten ist, so wird die Wertung sich zu Gun-

sten der schon oder noch zum Tode Verurteilten entscheiden:

die Ideologie des schönen Todes ^{wird} ~~ist~~ geboren.

Wann aber tritt dieser Zustand ein? Wir wissen, dass die Trümmer der einen Kultur meistens Bausteine der auf ihr sich aufbauenden neuen Kultur sind und in vielen Fällen können wir die eine Kultur von der anderen nur in ihren Extremen unterscheiden.* Aeussere Scheidungen sind bloss nachträgliche Abstraktionen, keinesfalles sind sie solcherart, dass aus ihnen Tragödien zeugende, tiefe ethische und Weltanschauungszusammenstösse hervorwachsen müssten. Andererseits wird das Zugrundegehen ^{so mancher} ~~vieles~~ Kulturen durch grobe äussere Gewalt hervorgerufen, ohne dass sie in sich selbst erschüttert wären und was an ihre Stelle tritt, ist so tief im Wesen ^{ihr} von ihnen verschieden, dass zwischen den beiden nur ein ^{hoher} ~~hoher~~ physischer Kampf denkbar ist, nicht aber die Dialektik der inneren Widersprüche. Jenen Zustand der Gefühlswelt und der Wertung, den wir hier skizziert haben und der die

Tragödie als Ausdruck fordert, kann nur das Innerlich~~e~~ ^{problematisch =} Gewordensein hervorrufen. Was ist das diesem ideologischen Zustande entsprechende Tatsächliche? Jede Kultur wird von einer bestimmten Klasse beherrscht, oder genauer: ^{die} die wirtschaftlichen, politischen Verhältnisse jener Klasse, die ^{ihre} Form, ^{ih} das Tempo, ^{ih} der Rhythmus ~~die~~, von ihrer gesamten Lebensweise hervorgebracht, ~~worden sind,~~ bestimmen die Aeusserungsformen jener Kultur. Durch das ~~Proble-~~ matischwerden der Grundlagen aber, auf denen die Herrschaft: der betreffenden Klasse ruhte, ~~also das was~~ ^{die Kultur} ihre Beherrschung der ~~Kultur~~ ~~bedingt hat,~~ müssen alle, im nicht problematischen Zeitalter für dessen nichtproblematische Verhältnisse geschaffenen Gefühle, Gedanken und Wertungen jener Klasse problematisch werden. Der Verfallsprozess äussert sich sogar eben im Problematischwerden der Wertungen. In erster Reihe für den einzelnen Menschen, der nur dieses, ^{ih} unmittelbar Berührende empfindet und dem dessen tiefere Gründe in den seltensten Fällen bewusst werden. Jene Paradoxie ⁱⁿ der Wertung des Dramas, die in einer mystischen oder metaphysischen Wirkung der soziologischen Vorgänge auf den aufnehmenden besteht, wird hier ^{zum} ~~der blosse~~ Einzelfall einer sehr allgemeinen Empfindungsweise. Das dramatische Zeitalter ist also — das Gesagte ganz kurz zusammenfassend, — das heroische Zeitalter des Klassenverfalles. Die Zeit, ^{da} wenn eine Klasse, ^{der auch} die das Publikum des Dramas dominierende Menge ^{angehört} ihren eigenen Fall als das typische Erlebnis ^{der} bei den ihre höchsten Fähigkeiten repräsentierenden Menschen, ihren heroischen ^{Typen} Tiefen, ~~den~~

~~den tragischen Fall des typischen Erlebnisses, des ihr ganzes~~
 Leben symbolisier^{fühlt, der}enden Ereignisses fühlt.

Eine im Aufsteigen begriffene Klasse, die aus dem Gesichtspunkte ihrer Ideologie das Leben noch nicht als problematisch ~~fühlt~~^{empfindet} die, wenn sie mit einer anderen Klasse um die Herrschaft kämpft, die Quelle aller Uebel~~stände~~^{stände} in den Institutionen dieser anderen Klasse, also in vorübergehenden, änderungsfähigen Momenten, sieht, eine solche aufsteigende Klasse kann kein Drama haben. Auch dann nicht, wenn das Leben ein Problem aufwürfe, dem später im Zersetzungsprozesse eine entscheidende Rolle zufallen würde; und selbst dann nicht, wenn das Auftauchen dieses Problemes gegebenenfalles von einem Schriftsteller bemerkt und erkannt würde.

Das Drama des Beaumarchais Les deux amis ist vielleicht das klarste Beispiel dafür, warum das Bürgertum des XVIII. Jahrhunderts kein wirkliches Dramas hatte, obwohl es eines haben wollte, obwohl es bewusst darum kämpfte und obwohl hochbegabte Menschen experimentierten, um eines zu schaffen. Der Ausgangspunkt dieses Stückes ist jener eigentlich tragische Gegensatz, dass die Ideologie der kaufmännischen Klasse dem in Konkurs geratenen Kaufmann notwendigerweise für ehrlos halten muss, obwohl infolge der stetig sich komplizierenden Verhältnisse / der Konjunktur / auch der ehrlichste Mensch in Konkurs geraten kann. Dies kann aber, wenn der Betreffende wirklich und tief ehrlich# und tief

überzeugt^y von dem Dehonestierenden des Konkurses ist, nur zur Tragödie führen. Beaumarchais fühlte anders. Er sah in dem Konkurse nur ein zufälliges Unglück, aus dem ein zufälliges Glück seinen Helden wieder erretten konnte. Man kann und darf bei dem technisch virtuosen Verfasser des " Figaro " nichts auf die Technik^h/schieben; Beaumarchais vermochte technisch alles zu lösen, was er wollte, aber er wollte die Tragödie nicht.

" D'ailleurs " schreibt er in seiner Schrift " Essai sur le genre dramatique sérieux " " les coups inévitables du destin n'offèrent aucun sens moral ^à l'esprit . Si l'on tirait une moralité d'un pareil genre du spectacle, elle serait affreuse et porterait au crime autant d'âmes, à qui la fatalité servirait d'excuse, qu'elle en découragerait de suivre le chemin de la vertu, dont tous les efforts dans ce système ne garantissent rien. " So fühlte Beaumarchais und so fühlte, wenn auch nicht bewusst, auch sein Publikum, das im Kampfe stehende, aber noch in sich ungebrochene Bürgertum des XVIII. Jahrhunderts, das damals in seinem stärksten Aufsteigen begriffen war. Darum konnte selbst aus seinen wirklich dramatischen Anschauungen kein Drama ^{entstehen} ~~werden~~, sehen wir doch, wenn wir das Problem ganz abstrakt behandeln, dass der von Beaumarchais aufgeworfene Fall ⁱⁿ ~~wesent-~~lich ^{so beschaffen} ~~der gleiche~~, / obwohl wahrscheinlich weniger fruchtbar / ist, wie der, der kaum dreiviertel Jahrhunderte später in der Maria Magdalene Hebbels sich zu der grössten Tragödie des Bürger-

Bürgertums auswuchs: ^{→ böses, Jan) und)} ~~Es~~ ist das (dynamisch ~~noch~~ Wirkende in den bürgerlichen Tugenden) zu einer Zeit, da die Menschen sich bereits ^{gegen sich selbst} ~~widereinander~~ kehren. sich selbst zugrunde richten, ^{und} je intensiver sie gefühlt haben, mit desto grösserer Sicherheit, ^{zugrunde gehen} Es kann kein Zufall sein, dass in England, wo das Bürgertum um diese Zeit am stärksten war, die Swift, Sterne, Goldsmith, Fielding, Smollett, von einigen isolierten Versuchen abgesehen, das, was sie zu sagen hatten in Romanen ausdrückten; ^{und} das Wesentlichere ausschliesslich in Romanen. Es ist auch kein Zufall, dass die Dramen des, um das bürgerliche Drama so heiss kämpfenden Diderot trocken, ^{und} kalt, dass seine Menschen leblos sind; Dabei konnte Diderot einen vom Leben erfüllten Menschen schaffen, sowie dieser typisch, undramatisch sein dürfte. / Le neveu de Rameau. Sogar der am meisten lebende Mensch Lessings / Nathan / ist einer, an dem das dramatische Schicksal vorübergeht; ^{die} seine tiefe Einsicht ^{Lessings} in das Wesen des Tragischen und auch der heisse Wunsch, eine Tragödie zu schaffen, konnte ihm die Tragödie nicht bringen. Dabei sind nicht nur in der "Emilia Galotti", nicht nur im "Philotas" die Elemente der ^{ersten} Tragödie vorhanden, auch aus der "Minna von Barnhelm" könnte eine Tragödie werden; sie hätte sogar ohne den glücklichen Zufall/dessen in der Weltanschauung begründeter Hintergrund das Vertrauen in den aufgeklärten Absolutismus: die bürgerliche Ideologie des XVIII. Jahrhunderts ist/ tragisch enden müssen. Und ich erwähne nur nebenbei, dass das XVIII.

Jahrhundert die Tragödien Shakespeares mit nicht tragischen
 Ab~~S~~chlüssen spielte, während für tragische Zeitalter gerade das
 charakteristisch ist, dass auch die in ihre Hände fallenden
^{ihnen zugespielt}
 nicht tragischen Stoffe tragisch werden. So ist das durch die
 Spanisch Tragedy des Kyd hindurch bis zum Hamlet sich läuternde
 Blutrach^ethema im Horestes des Pikerius ^{ng} /1564/ noch nicht tragisch,
 so wird das Antagonethema aus der ^SLage über Aischylos bis
 Sophokles tragisch und angeblich hat ^{io}Aischylos der nicht tragi-
 schen Oedipussage eine tragische Version gegeben. Noch augenfäl-
 liger als diese negative Beweisführung ist die positive. Zu
 Anfang der meisten grossen dramatischen Zeitalter sind die
 Elemente des Dramas beisammen, /das, was wir weiter oben unter
 dem Namen Schaubühne zusammengefasst haben/ — und plötzlich wird
 das Drama geboren. " Hier war ein Genius vonnöten " schreibt
 Wilamowitz von dem Auftreten des Aischylos, und Raleigh spricht
 in seiner Shakespearebiographie von " the accident of genius ",
 da er die Wirkung von Marlowe, Peele, Greene, Lodge ^{auf die das} bei der
 plötzlichen ^{Entschen} ~~Geburt~~ der englischen Tragödie nachweist. Der letzte
 Fall ist, vielleicht weil wir die Details besser zu kennen in
 der Lage sind, der auffälliger und seine^r Erklärung ist die
 weniger befriedigende. Die alles umstürzende Wirkung der un-
 erwarteten Genialität eines Menschen könnte man vielleicht noch
 irgendwie akzeptieren, die von vier Menschen /die noch dazu bloss
 vier Beispiele unter vielen sind/ kaum; besonders kann man es

nicht, wenn es sich um Menschen handelt, denen unzählige andere folgen werden, solange der hier skizzierte soziologische Zustand anhält und keine oder zumindest keine erfolgreichen mehr, sowie er aufhört. In allen grossen Staaten Europas, in Italien, Deutschland, Frankreich, England und Spanien machte die mittelalterliche Schaubühne und mit ihr die auch nur in ihrer äusseren Form dramatischen Spiele, die ^{Mysterien} Mysterien, die Moralischen Spiele u.s.w. in grossen und ~~ganzen~~ ^{ganzen} eine ähnliche Entwicklung durch. Zu Anfang der Neuzeit aber entstehen in jenen Ländern, wo in dem grossen, das Ganze Mittelalter hindurch während ~~den~~ Kampf zwischen Königtum und Feudalismus das Königtum den Adel nach blutigem Kampfe zerbricht und ein ^{zeitweiliges} ~~temporäres~~ Gleichgewicht schafft, indem es dem Adel ~~seinen~~ ^{ihnen} Prunk lässt und ihm nur die tatsächliche Macht nimmt - in allen diesen Ländern entstehen während der kurzen Zeit, bevor der Adel endgiltig zum höfischen Adel herabsinkt oder sich in seinen Lebens- einrichtungen der aufstrebenden bürgerlichen Klasse anschmiegt, kurze aber intensiv glänzende dramatische Epochen, die Epochen der grossen Tragödien. Die Zeit Shakespeares und seiner Zeitgenossen Calderon~~s~~ und ~~des~~ Lope de Vega, Corneilles und Racines. Und es entstand kein Drama in Deutschland, wo in dem Kampfe der Feudalismus siegte und keines in Italien, ^{wo} ~~wegen dessen~~ ^{infolge} ganz eigenartiger Verhältnisse der Uebergang zur bürgerlichen Kultur durch die Uebersiedlung des Adels in die Stadt und durch seine

Verwandlung in das Patriziertum erfolgte. Aber auch die grosse ~~II~~ Blütezeit des griechischen Dramas, fällt in Athen auf die Zeit eines gefährlichen Innehaltens auf dem Grat eines Abhanges, in eine leuchtende Phase mitten ~~in~~ ⁱⁿ ~~einem~~ ^{anem} Zerfallsprozesse. Dieses Leuchten ist die Begleiterscheinung des Verfalles der alten ortsansässigen Athener ~~der~~ ^{der} ~~Engnis~~ Klasse. Und Wilamowitz selbst stellt fest, dass derselbe Prozess, der das griechische Drama ins Leben rief — Wilamowitz formuliert seine Feststellung freilich anders — ebenfalls auch Schuld an seinem Zugrundegehen trägt; ^{Es} ist derselbe, ^{der} die Athenische Kultur ^{gemacht hat.} problematisch ~~machte~~. Und Murray meint in seiner griechischen Literaturgeschichte, dass in der Religionskritik Aischylos ein Vorläufer des Euripides ist, ^{welch} im griechischen Drama ersch~~ließt~~ ^{öffnet} fast jedes Problem in religiöser Gestalt, ja er hält ihn geradezu für einen ^{Altherrn} ~~Vorgänger~~ ^{Läufer} der zersetzenden, der sophistischen Bewegung, wie er Euripides für ihren Nachfolger hält.

Während aber die Soziologie einerseits Antwort auf die Frage erteilt, wann die Tragödie möglich sei, hilft sie andererseits die Erklärung der Paradoxie der tragischen Wirkung vertiefen. Die Schwierigkeit, das durch die Tragödie verursachte Lustgefühl zu erklären, bestand immer darin, dass dieses Lustgefühl dem Schauen von Leiden entspringt und nicht der schönen Darstellung des Leidens. ^{wie) bei der Betrachtung von Werken)} ~~(z.B. tragische Vorwürfe)~~ ^{Sein tragische Vorwürfe zu} ~~in~~ der bildenden Kunst ^{gründet liegt}

Das Paradoxon der tragischen Wirkung ist der Schmerz als Quelle

des Lustgeföhles. Jemand geht zugrunde, geht notwendigerweise zugrunde und noch dazu jemand, der uns bedeutet, dessen Zugrunde^{gehen}legen das Symbol unseres Lebens ist. Folgerichtig war ^{dieses mit} mit Hilfe des radikalen^{sten} Pessimismus zu erklären; damit aber die Erklärung des Tragischen nicht hierher führe, erfand man - mit ~~kein~~ ^{ein} ~~großartigen~~ ^{Minverändlichen} Hypothesen eines praktischen dramaturgischen Winkes ^{des} von Aristoteles - den Begriff der tragischen Schuld. Dass dieser auf das moderne Drama nicht anwendbar ist, darauf hinzuweisen, werden wir später Gelegenheit haben, ^{mit der aristotelischen Bemerkung} ~~hier damit~~ zu polemisieren, ist ^{mit} weder Zeit noch Gelegenheit. Wir wollen uns bloss darauf berufen, dass - wie Lipps sagt - die Begriffe der Schuld, der dichterischen Gerechtigkeit u. s. w., die ausserhalb des Dramas befindliche Welt in die Beurteilung des innerhalb des Dramas Geschehenden einbeziehen. Sie heben damit nicht nur die Geschlossenheit des Dramas, sondern auch jede Möglichkeit einer künstlerischen Wirkung, wie auch die völlige Verschiedenheit des Kunstwerkes vom Leben, seine Inkommensurabilität mit dem Leben auf. Hinzu kommt noch, dass diese Theorie selbst bei Shakespeare, auf den sie gewiss viel leichter anwendbar ist, als auf die Griechen, oder auf die Modernen, an mehr als einer Stelle völlig versagt. Wohin ihre konsequente Durchführung führt, zeigt folgender Ausspruch des hervorragenden Dichters und tiefen Kunstästhetikers Otto Ludwig über Shakespeare: " Schuld und Strafe proportioniert Shakespeare in jeder Person jedes Stückes. Wie

gelind ist die Strafe der Desdemona, der Cordelia für geringe Schuld /!/" Lipps sieht das Problem des Tragischen ganz klar: "

" Kein Leiden, wie es auch heissen mag, kann durch sein blosses Dasein erfreuen ", schreibt er und an anderer Stelle: " Sondern das macht hier wie überall den Genuss, dass in dem Leiden ein positiv Wertvolles der Persönlichkeit zutage kommt." Nachdem er das ^{einm} ~~den~~ wesentlichen Bestandteil des Tragischen bildende Mitleid aus dem Gefühle abgeleitet hat, dass der Wert eines Menschen sich bei seinem Zugrundegehen äussert, führt er aus: " Es ~~ist~~ mischt sich in unserem Gefühle des Bedauerns oder der Wehmut mit dem Schmerze um die Zerstörung ein erhöhtes Bewusstsein des Wertes, ein erhöhter und eben durch den Schmerz vertiefter Genuss." Aus dem Bisherigen wird es bereits klar sein und wir können es daher kurz zusammenfassen, was die von uns gekennzeichnete soziologische Lage der Tragödie und des Tragischen zu der Analyse Lipps hinzutut, ohne dass sie an dieser das Geringste ^{zu} ~~ändern würde.~~ ^{Das Gefühl} (Dass wir den Wert eines Menschen am intensivsten eben bei seinem Zugrundegehen ^{empfinden,} ~~fühlen,~~ ist möglicherweise so allgemein, wie Lipps meint; aber wenn dies auch den wesentlichsten Teil der Tragödie ausmacht, so ist es doch nicht alles. In ihr ist auch noch^z enthalten, dass der^z in der Zerstörung zum Ausdruck gelangende Persönlichkeitswert typisch ist,

Die Tragödie ist nicht die höchste Revelation der Schönheit einer schönen Sache, die so nur dazu ^{sein könnte} gut wäre, diesen Höhepunkt

66
herauszubringen. Es gäbe dann nur deshalb Leiden und Zerstörung,
weil diese uns am stärksten den Wert einer Sache fühlen lassen.

In der Tragödie ist nicht dies das Primäre, dies ist bloss Nebenwirkung, wenn auch vielleicht die wichtigste. Das Wesentliche ist, wie wir bereits öfter sagten, dass ein Leben in seiner

Zerstörung erst Ausdruck erlangt, dass die Zerstörung das typische Leben, ^{ist das} das Maximum des Lebens nur im Tode ~~zu~~ erreicht

^{werden kann}
~~ist.~~ Dieses Gefühl ist, wenigstens als Massengefühl, ein soziologischer bestimmtes Gefühl. In einem bestimmten, durch die

gesellschaftlichen Verhältnisse verursachten ideologischen

Zustand fühlen die Menschen so, müssen die Menschen so fühlen.

Wenn im Leben die höchsten Lebenswe^{rt}te auf kleinliche, hässliche

(Weise, ja vielleicht unter fortwährenden Schmerzen und)

~~che~~ Grausamkeiten zugrundegehen, dann muss daraus, dass ein

grossartiger Tod dargestellt ist, ein Gefühl der Lust hervorgehen.

Und Lustgefühl entsteht auch, wenn die in der unverständlichen, ~~sh~~

sich stets wiederholenden Empirie unruhig berührenden Lebensver-

sicherungen in der Tragödie eine erhabene, metaphysische Notwen-

digkeit erlangen. Die Tragödie macht die Lebensvorgänge be-

wusst; ihnen ins Antlitz zu schauen, ihre Notwendigkeit zu ver-

stehen, ist eine berauschende, intellektuelle Freude. Die Tragö-

die trägt daneben - das ist das Wesen ihrer Wirkung - vermöge

ihrer kondensierten Kraft einen im Leben nie sich äussernden

~~Reichtum~~ Reichtum, eine nie erreichte Intensität des Lebens in

das tragische Erlebnis; sie erhebt den Menschen des Lebens, der

dem Menschen der Tragödie entspricht - eben durch seinen Sturz-

weit über seine höchst