

zahlen hat. Auch hier ist der Zusammenhang zwischen den dramatischen Tatsachen des Lebens und der revolutionären Krisen der Gesellschaft offensichtlich. Denn insbesondere bei gesellschaftlichen Gruppen, z.B. bei Parteien, tritt ein solches Präsentieren der Rechnung zumeist in Zeiten der Krisen ein. Parteien haben sich von der wirklichen Vertretung jener Klasseninteressen, zu deren Durchsetzung sie berufen wurden, allmählich entfernt, haben in dieser Hinsicht Verfehlen auf Verfehlen gehäuft, ohne dass sich irgendwelche wirkliche Konsequenz eingestellt hätte. Da ist dann "plötzlich" eine gesellschaftliche Krise da, und eine gestern mächtige Partei steht plötzlich von Schande bedeckt ohne Gefolgschaft vor den Augen ihrer früheren Anhänger. Die Geschichte ist voll von solchen Tatsachen, selbstverständlich nicht nur in Bezug auf politische Parteien im engeren Sinne. ~~Man denke etwa an den Zusammenbruch des Regimes von Napoleon III., der Habsburger und Hohenzollern in 1918 usw.~~

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Solche Momente ~~haben~~ haben schon im Leben selbst einen feststimmten dramatischen Charakter. Es ist also kein Wunder, wenn die "präsentierte Rechnung" eines der Zentralprobleme der dramatischen Gestaltung bildet. Vom tragischen Vorbild der dramatischen Gestaltung für zwei Jahrtausende, von "Odipus" des Sophokles bis zu Büchners "Dantons Tod" können wir dieses Problem als ein Leitmotiv grosser Tragedien verfolgen. Und es ist für die dramatische Gestaltung besonders charakteristisch, dass sie nicht die langsame, allmähliche Anhäufung der Konsequenzen gestaltet, sondern zumeist eine verhältnismässig kurze, abschliessende Zeitspanne herausgreift - eben jenes dramatische Moment des Lebens selbst - in der die Zusammenballung der angehäuftten Konsequenzen sich in Handlungen vollzieht. Man pflegt, ausgehend vom formalen Beispiel des "Odipus", diese Art Drama einerseits mit der klassizistischen Konzentration des Geschehens, andererseits mit einer antiken "Schicksalsidee" in Zusammenhang zu bringen. Beides entspricht nicht den Tatsachen. Denn z.B. Büchners Meisterwerk ist durchaus im Sinne Shakespeares und nicht der Griechen ~~seiner Form nach~~ entworfen. Und doch beruht ~~die~~ ^{in ihr} die Tragik Dantons auf dieser Grundlage. Weder der gewaltige Taktiker des revolutionären Sieges, noch der schwankende

Gerade die grosse französische Revolution ist von solchen schon im Leben selbst dramatischen Katastrophen erfüllt. Vom "plötzlichen" Zusammenbruch des Absolutismus am Tage der Bastillenkür führt über den Sturz der Girondé, der Jantonalisten, den Thermidor eine Kette derartiger Zusammenbrüche bis zur Stürze des napoleonischen Kaiserreichs.

, sich von der Weiterführung der Revolution abwendende bürgerliche Politiker steht im Mittelpunkt der Gestaltung. All dies ist bei Büchner längst geschehen. Er gestaltet nur mit unvergleichlicher dramatischer Kraft, wie der grosse Revolutionär Danton, der sich vom Volk und seinem Schicksal entfremdet hat, für diese Wegwendung von der Geschichte "die Rechnung präsentiert" wird. X

Gehen wir weiter. Lenin spricht wiederholt davon, dass man in einer bestimmten Situation des Handelns aus der unendlichen Reihe der Möglichkeiten ein bestimmtes Kettenglied fest anpacken muss, und erst dadurch die ganze Kette wirklich in der Hand halten kann. Lenin hat damit nicht nur ein wichtiges Prinzip des politischen Handelns, insbesondere in perioden der notwendigen Wendungen, unvergleichlich charakterisiert, sondern hat damit zugleich eine allgemeine Charakteristik des menschlichen Handelns überhaupt gegeben. Besser gesagt: einer bestimmten Art des menschlichen Handelns, einer Art des menschlichen ^{Reagierens} Handelns auf bestimmten Wendepunkten des Lebens. Wir wollen nur in aller Kürze darauf hinweisen, dass das Wählen und Ergreifen eines Kettengliedes in einer inneren Beziehung zu dem von uns früher behandelten Problem des Scheideweges steht. ^{Aber} ~~Hier~~ wollen wir die Aufmerksamkeit auf den spezifischen Charakter dieser Lebensstatsache lenken. Und das Spezifische des Kettengliedproblems liegt vor allem in der Betonung, in dem in den Mittelpunktstellen des ergriffenen Kettengliedes. Dadurch wird im Leben selbst, für die Zwecke des Lebens selbst das Leben vereinfacht, verallgemeinert. Diese Vereinfachung und Verallgemeinerung gibt dem Leben selbst einen Schlag auf Schlag ^{la} arbeitenden, energische Kontraste herausarbeitenden, die Kontraste auf die Spitze [↑] treibenden Charakter. Das Ergreifen des Kettengliedes muss an sich nicht notwendigerweise mit einer Kollision verbunden sein, muss nicht notwendig aus einer Kollision herauswachsen, aber die Konzentrierung der Lebensprobleme auf ein solches Zentrum ~~führt~~ ^{den meisten} ruft in sehr vielen Fällen Kollisionen hervor. Denn Konzentrierung geschieht ja auch im Leben des einzelnen Menschen nicht im luft-

leeren Raum, sondern in lebendiger Wechselwirkung mit den Handlungen anderer Menschen. Und naturgemäss ruft die Konzentrierung des eigenen Handelns auf einem entscheidenden Punkt die Konzentrierung auch der entgegenwirkenden persönlich-menschlichen Kräfte auf diesen Punkt hervor. Freilich ist diese Wirkung des Kettengliedes besonders im politischen Leben sichtbar. Die oft amorphe Art der verschiedenen Tendenzen und Strömungen gewinnt dabei eine deutliche, ausgeprägte Physiognomie, wenn ein solches Kettengliedproblem aufgeworfen und in den Mittelpunkt des politischen Lebens gestellt wird. Man denke nur an die ausserordentlich starke Differenzierung der verschiedenen Standpunkte, die von Lenins grossen Reden bei der Einführung der NEP hervorgerufen wurde. Mutatis mutandis spielt dieses Problem im Leben der einzelnen eine verwandte Rolle.

Heben wir endlich ein mit dieser Frage eng verknüpftes anderes Problem hervor: das tiefe Verwachsensein eines Menschen mit seinem Werk. Schon im rein persönlichen Leben entstehen dadurch Kollisionen, dramatische Zusammenstöße und Verwicklungen. ^x Denn so sehr ein Lebenswerk das Zentrum aller Bestrebungen von einem Menschen bilden mag, gibt es doch keinen Menschen, in dem und für den nicht auch andere Lebensmächte von entscheidender Wichtigkeit wären. Je tiefer einerseits die ^{aber} ~~Einheit~~ ^{an} ~~sein~~ ~~Lebenswerk~~ ist, je echterer Mensch er andererseits ist, d.h. je mehr und je innigere Fäden ihn mit dem Leben, mit den verschiedenen Lebensströmungen verknüpfen, desto dramatischer wird diese Kollision.

Aber die Verbundenheit eines Menschen mit einem Lebenswerk ist nicht immer, sogar in den seltensten Fällen ^{klar} seine eigene Angelegenheit. Handelt es sich um ein Werk der Kunst oder der Wissenschaft, so kann oberflächlich und psychologisch ein solcher Anschein entstehen. Ist aber dieses Lebenswerk unmittelbar mit dem Leben der Gesellschaft verbunden, so entsteht ein Komplex von Verwicklungen, der seinem Wesen nach und direkt gesellschaftlichen Charakter trägt. Wir sind damit zu dem Problem zurückgekehrt, das wir bereits im ersten Teil behandelt haben, zum Problem der

"weltgeschichtlichen Individuen" Hegels. Damals sind wir von der Behandlung des Geschichtsprozesses selbst ausgegangen und haben die Rolle untersucht, die in seiner epischen Gestaltung diese "weltgeschichtlichen Individuen" spielen; ^{Wir} kamen zur Folgerung, dass gerade ihre geschichtliche Bedeutung ^{damit} (am besten episch) zum Ausdruck kommt, wenn sie kompositionell angesehen Nebenfiguren der Fabel bilden. Jetzt treten wir an das Problem von einer anderen Seite, vom inneren Leben des Individuums her. Wir sehen, wie die tiefe menschliche Verbundenheit mit der Gesellschaft und mit den Aufgaben des Menschen in ihr zu dem Typus des "weltgeschichtlichen Individuums" hinführt, in welchem sowohl die Verbundenheit des Menschen mit seiner gesellschaftlichen Aufgabe, sein Aufgehen in dieser Aufgabe, wie die extensive und intensive Bedeutung dieser Aufgabe auf dem Gipfelpunkt erscheint. Hegel sagt über diesen Zusammenhang: "Dies sind die grossen Menschen in der Geschichte, deren eigene partikuläre Zwecke das Substantielle enthalten, welches Wille des Weltgeistes ist. Dieser Gehalt ist ihre wahrhafte Macht..."

Wenn wir bereits in der vollständigen persönlichen Hingebetheit an ein Werk eine Dramatisierung des Lebens im Leben selbst erblicken mussten, so ist es klar, dass dieser höchste Fall einer solchen Verbundenheit α auch im dramatischen Sinne einen Gipfelpunkt vorstellt. Und zwar schon im Leben selbst und nicht nur in der Kunst. Auch im Leben selbst verschärft diese wesentliche persönliche Einheit zwischen Individuum, seinem Lebenswerk und dem gesellschaftlichen Inhalt dieses Lebenswerks die Konzentrierung jenes Lebenskreises, in welchem das "weltgeschichtliche Individuum" auftritt, auf die konzentrierten Kollisionen, die mit der Verwirklichung dieses Lebenswerkes sachlich verknüpft sind. Das "weltgeschichtliche Individuum" β hat einen dramatischen Charakter. Es ist vom Leben selbst zum Helden, zur Zentralfigur des Dramas γ bestimmt.

Denn die gesellschaftliche Kollision als Mittelpunkt des Dramas, um den alles α kreist, auf den alle Komponenten der "Totalität der Bewegungen" bezogen sind, fordert die Gestaltung von Menschen, die in ihren persönlichen Leidenschaften unmittelbar jene Kräfte repräsentie-

ren, deren Zusammenstoss den sachlichen Gehalt der Kollision ausmacht. Es ist klar, dass je mehr ein Mensch "weltgeschichtliches Individuum" im Sinne Hegels ist, das heisst je mehr seine persönlichen Leidenschaften sich auf den Inhalt der Kollision konzentrieren und darin aufgehen, er desto mehr geeignet ist, Hauptheld, Mittelpunktsgestalt des Dramas zu sein. Auch diese Wahrheit der dramatischen Form ist, wie wir gesehen haben, eine Wahrheit des Lebens, keine formalistische Klügelerei, und sie darf deshalb niemals in einem mechanisch überspannten Sinne ausgelegt werden. Etwas so wie viele Theoretiker der tragédie classique und ihre modernen neuklassizistischen Nachahmer gemeint haben, dass nur die grossen Gestalten der Geschichte (oder des Mythos) geeignet sind, Helden des Dramas abzugeben. Für das Leben und für sein künstlerisches Abbild, das Drama, handelt es sich nicht um eine formal-dekorative Repräsentation, sondern um eine sachlich-inhaltliche Kräftekonzentration, um ein wirkliches persönliches In-sich-Zusammenfassen einer kollidierenden gesellschaftlichen Kraft.

Hebbel vergleicht einmal geistreich und schön die Tragödie mit einer Weltuhr, deren Gang die aufeinanderfolge der grossen historischen Krisen anzeigt. Und er fügt dieses Gleichnis ausbauend hinzu: "Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, das heisst symbolische Handlung in sich in einer niederen oder gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet." Er schrieb diese Worte im Vorwort zu seiner bürgerlichen Tragödie "Marie Magdalene", in theoretischer Verteidigung derselben. Und Hebbel hat in dieser Verteidigung vollständig recht. Figuren wie der Bauer Pedro Crespo (in Calderons "Richter von Zalamea"), die bürgerlichen Gestalten in "Emilia Galotti", in "Kabale und Liebe" und auch in Hebbels Tragödie sind in diesem Sinne "welthistorische Individuen". Dass der konkrete individuelle Konflikt, der in diesen Dramen behandelt wird, keine extensive historische Grösse hat, das heisst nicht unmittelbar das Schicksal von Völkern oder Klassen entscheidet, ändert an dieser Tatsache nichts. Wichtig ist, dass die Kollision dieser Dramen ein geschichtlich-gesellschaftlich entscheidendes Ereignis ist, nämlich seinem inneren so-

zielen Gehalt nach; wichtig ist, dass die Helden solcher Dramen jene Verbundenheit der individuellen Leidenschaft und des gesellschaftlichen Gehalts der Kollision in sich haben, die die "weltgeschichtlich n Individuen" kennzeichnet. Das Fehlen dieser beiden dramatischen Momente des Lebens selbst macht die meisten bürgerlichen (und leider auch proletari-schen) Dramen so flach, langweilig und bedeutungslos. Die Bedeutungslosigkeit liegt im kleinlichen Blick des Schriftstellers auf das Leben, nicht in einer "Ungünstigkeit des Stoffes", wovon alte und neue reaktio-näre Aesthetik zu reden liebt.

Wir wiederholen: wir haben hier nur einige wenige prägnante Beispiele aus der grossen Reihe jener Tatsachen des Lebens hervorgehoben, deren konzentrierte, künstlerisch bewusst alle Möglichkeiten dieser Konzentration erschöpfende Widerspiegelung eben das Drama ist. Die Formgesetze des Dramas entspringen aus der Lebensmaterie, deren allgemeinste, künstlerisch verallgemeinertste Widerspiegelung eben seine Form ist. Darum schaffen die grossen Dichter verschiedener Perioden Dramen von ganz verschiedenen Typus. Aber eben darum herrscht in diesen sehr verschiedenen Kunstwerken doch eine gleiche innere Formgesetzmässigkeit: die Gesetzmässigkeit der Bewegung im Leben selbst, deren künstlerische Abbilder die Dramen sind; die Gesetze der künstlerischen Widerspiegelung, durch deren Anwendung und Inhalten sie wirkliche Kunstwerke sind.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Alle Theorien des Dramas, die nicht - wenn auch unbezusst - wie die idealistische Aesthetik früherer Perioden - von diesen Lebenstatsachen ausgehen, sondern von irgendwelchen Problemen der dramatischen "Stilisierung" ^{en} ~~nicht~~ ^{sehen} endigerweise auf formalistische Abwege geraten. Wenn sie ~~nicht~~ ^{sehen} nicht, dass die sogenannte "Lebensferne" der dramatischen Form nur ein erhöhter und konzentrierter Ausdruck bestimmter Tendenzen des Lebens selbst ist. Das Missverstehen dieses Tatbestandes, das Ausgehen von der formalen Entfernung des dramatischen Ausdrucks von dem allgemeinen und durchschnittlichen Aeusserungsformen des Alltagslebens führt nicht nur eine falsche Theorie, sondern auch eine falsche dramatische Praxis herbei, verzerrt nicht nur die Form des Dramas,

Die Ungünstigkeit des Stoffes besteht vor allem in der Schwermütigkeit, den weltgeschichtlichen Charakter des Konflikts, den des in ihm stehenden Helden ohne Stilisierung, ohne Hineintragen irgendwelcher Momente und doch dramatisch zu entwickeln. Das moderne Drama in der Periode des allgemeinen Niederganges des Realismus bewegt sich aber auf der Linie des geringsten Widerstandes. Das heisst es passt seine Gestaltungsmittel den feinsten Momenten des Stoffes, den prosaischesten Momenten des modernen Alltagslebens an. Dadurch wird ~~die~~ ^{die} graue Banalität zum ~~der~~ ^{der} Gestaltung; sie unterstreicht gerade die für das Drama ungeduldigsten Seiten des Stoffes. Es entstehen Lebensspiele, die gerade in dramatischer Hinsicht tiefer stehen als das von ihnen gestaltete Leben selbst.

sondern auch seinen gesellschaftlich-menschlichen Inhalt.

Von Saint Evremont bis Voltaire haben viele Kritiker der tragédie classique ein unheimliches ~~K~~ Gefühl selbst bei den bedeutendsten Dramen Corneilles und Racines gehabt. Sie fühlten eine Abstraktheit, eine Lebensferne, einen Mangel an "Natur". Aber trotz der sehr prinzipiellen und in vielen Fragen auf die wichtigsten Formprobleme eingehenden Kritik Lessings hat erst Manzoni den Finger auf die ~~K~~ wundeste Stelle der tragédie classique gelegt. Wir führen seine Kritik hier darum an, weil aus ihr am anschaulichsten hervorgeht, dass die Aufgabe der dramatischen Konzentration eine richtige Widerspiegelung wirklicher Lebens Tatsachen, Tendenzen des Lebens ist, weil die den menschlichen Gehalt des Dramas verzerrende Wirkung der formalen Konzentration aus ihnen am deutlichsten hervorgeht. Manzoni bekämpfte sein Lebenlang die formellen Forderungen der Einheit des Ortes und der Zeit, er sah in ihnen unüberwindbare Hindernisse für die Aufgabe seiner Zeit, für das historische Drama. Aber - ebenso wie sein grosser Zeitgenosse Puschkin - bekämpfte er sie nicht im Namen einer "Natürlichkeit", nicht im Namen der Wahrscheinlichkeit oder Unwahrscheinlichkeit. Er geht vielmehr davon aus, ~~d~~ wie die gestalteten Menschen und ihre Leidenschaften bei der Konzentration der Zeit der Handlung auf vierundzwanzig Stunden deformiert werden muss. "Man musste deshalb diesen Willen rascher ins Leben rufen, indem man die Leidenschaften übertrieb, indem man sie denaturierte. Damit ein Mensch innerhalb vierundzwanzig Stunden zu einem endgültigen Beschluss komme, muss bei ihm unbedingt ein ganz anderer Grad der Leidenschaft vorhanden sein, wie jene ist, gegen welche er einen Monat lang kämpfte." Alle Nuancen sind vertilgt. "Die tragischen Dichter sind darauf reduziert, nur eine kleine Zahl von ausgesprochenen und herrschenden Leidenschaften zu schildern.... Das Theater ist erfüllt von fiktiven Personen, die dort eher als abstrakte Typen bestimmter Leidenschaften agieren, wie als leidenschaftsgefüllte Menschen... Daher diese Übertreibung, dieser konventionelle Ton, dieser Uniformismus der tragischen Charaktere..." Die räumliche und zeitliche Konzentration zwingt diese Tragiker "den Ursachen

wo jeder Preis eine grössere Kraft zu geben, als es die wirklichen Ursachen gehabt hätten... Es sind brutale Shocks, fürchterliche Passionen, überhäufte Determinationen notwendig..." Und im weiteren führt Manoni überzeugend aus, wie das auch von anderen Kritikern bekämpfte übermässige Vorherrschen des Motiva der Liebe mit diesen Formproblemen, mit ihrer verzerrten Wirkung zusammenhängt. Selbstverständlich hat die Tendenz zur Verzerrung ihre unmittelbaren gesellschaftlich-geschichtlichen Ursachen. Aber die künstlerische Form ist nie ein einfaches, mechanisches Abbild des gesellschaftlichen Lebens. Sie entsteht zur Widerspiegelung ihrer Tendenzen, hat aber, innerhalb dieses Rahmens, eine eigene Dynamik, eine eigene Richtung zur Wahrheitsgemässheit oder zur Entfernung von derselben. Der grosse dramatische Dichter und tiefe Kritiker Manoni hat deshalb mit ~~Recht~~ Recht diese verzerrende Wirkung einer Formgebung kritisiert, gerade indem er die Probleme der dramatischen Form mit denen des historischen Lebens in einem engen Zusammenhang auffasst.

2. Die Besonderheit der dramatischen Menschenerhaltung

Man könnte hier freilich die Frage aufwerfen: zugegeben, dass alle diese Lebensstatsachen, als deren künstlerische Widerspiegelung wir die dramatische Form auffassen, wirkliche und wichtige Tatsachen des Lebens sind - sind sie aber nicht allgemeine Lebensstatsachen? Müssen sie deshalb nicht auch von der Epik widerspiegelt werden? Die Frage ist durchaus berechtigt. Sie ist sogar in dieser allgemeinen und darum zu abstrakten Form zu bejahen. Als allgemeine Lebensstatsachen müssen sie natürlich von jeder Dichtung, die das Leben widerspiegelt, gestaltet werden. Es fragt sich nur, welche Rolle und Bedeutung ihnen in den verschiedenen Formen der Literatur zukommt? [?] und hier muss die Frage konkretisiert werden. Wir haben diese Lebensstatsachen aus dem ganzen Komplex des Lebens darum herausgehoben, weil sie in dieser Herausgehobenheit eben die Zentralprobleme der dramatischen Gestaltung bilden; weil in der dramatischen Gestaltung alles um die Widerspiegelung ^{solcher} dieser krisenhaften und Krisen hervorrufenden Erhöhungen und Höhepunkte des Lebens kreist; weil im Drama von diesem Zentrum aus das Kräfteparallelogramm der "Totalität der Bewegung" entsteht; weil das Drama das Leben in dieser seiner realen Erhöhung widerspiegelt.

Alle diese Lebensstadien kommen selbstverständlich in der epischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ebenfalls vor. Der Unterschied ist "bloss", dass sie hier jene Stelle einnehmen, die ihnen ~~im~~ im gesamten Lebensprozess zukommt. Sie sind hier nicht das Zentrum, um das herum alles gruppiert wird. Und weiter: da die dramatische Darstellung diese ~~zentralen~~ erhöhten Lebensmomente gestaltet, verschwinden aus ihrer Darstellung alle jene Erscheinungen des Lebens, die mit diesen nicht in unmittelbarem Zusammenhang stehen. Die treibenden Kräfte des Lebens werden im Drama nur so weit dargestellt, als sie zu diesen zentralen Konflikten führen, als sie bewegende Kräfte dieser Kollisionen selbst sind. In der grossen Epik dagegen erscheint das Leben in seiner breitenülle. Die Höhepunkte ^{können vollkommen}, sie bilden aber Gipfel, zu denen nicht nur eine Bergkette gehört, sondern auch die Hügel und die ebene. Und eine solche Art der Widerspiegelung ergibt selbstverständlich neue Aspekte. Es ist ~~aber~~ klar, dass die "normalen" Proportionen des Lebens in der Epik viel strenger beibehalten werden, als in der Dramatik. So dass es nicht überraschend ist, dass die neuen und eigenartigen Formprobleme gerade beim Drama auftauchen. Diesen Zusammenhang hat bereits Aristoteles klar gesehen. Er sagt in der Fortsetzung der von uns bereits angeführten Stelle, in der er von der Gemeinschaft von Epos und Tragödie sprach: "Denn was zu dem Epos gehört, das ist auch in der Tragödie vorhanden, aber nicht alles, was zur Tragödie gehört, findet sich im Epos!"

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Dieser Unterschied in der Art der Widerspiegelung der Lebensstadien, der selbst wichtigen Momenten des Lebens selbst entspricht, äussert sich in allen Kompositionsproblemen als tiefgehender Unterschied zwischen Drama und grosser Epik. ^I Uns interessiert hier vor allem das Kompositionsproblem der Zentralfigur, um welche die Fabel komponiert wird. Wir haben bereits bei der Analyse Walter Scotts die Motive aus Leben und künstlerischer Gestaltung kennengelernt, die bestimmen, dass der Held des Romans, vor allem der des historischen Romans eine "mittlere Figur" sein soll. Unsere Analyse der Lebensstadien, die der dramatischen Form zugrundeliegen, haben ^{im} ~~im~~ Gegensatz dazu gezeigt, dass die dramatische Kol-

^I Diese Unterschiede erscheinen in einer qualitativ gestärkerten Art, wenn wir der Drama nicht die grosse Epik im Allgemeinen, sondern die spezifisch heroische Epik gegenüberstellen. Die heroische Welt des antiken Epos gibt nicht nur insofern den "normalen" Verlauf des gesamten Lebensprozesses als seinen Inhalt die extensive Totalität der gesellschaftlichen Welt des Menschen bildet. Im Roman muss man bereits bei der Beschreibung "normal" die anfechtungswürdigen weglassen, oder sie wenigstens in einem ganz anderen Sinne verstehen. Denn seine extensive Totalität ist schon als der sich entwickelnde oder die entfaltete bürgerlichen Gesellschaft, die Welt der Prosa des Menschenlebens. Dadurch rücken alle Probleme der Komposition, insbesondere die der Lebensstadien in eine ganz neue Beleuchtung.

Eine solche Isolierung gewisser Momente des Lebens wie im Drama muss selbst eine Erscheinungsform des Lebens sein, um als Grundlage zur Konstituierung einer literarischen Form dienen zu können. Denn die von uns oben aufgeworfene Frage hat noch einen anderen, sowohl historisch wie ästhetisch wichtigen Aspekt. Wie es nämlich klar ist, dass die von Drama widerspiegelten Lebens Tatsachen auch in der Epik gestaltet werden können und müssen, so scheint es auch selbstverständlich, dass diese Tatsachen im Leben ständig vorkommen; ^{das würde bei der} dass das Leben ununterbrochen die Möglichkeit zu einem wirklichen und grossen Drama bieten würde.

Dies widerspricht jedoch den Ergebnissen der historischen Entwicklung der Literatur. Die dramatische Form hat allerdings im Laufe der Geschichte keine derartige grundlegende Umwälzung erfahren, wie die Verwandlung des alten Epos in den modernen bürgerlichen Roman gesehen ist. Die dramatische Form hat einen stärker perennierenden Charakter, ihre wesentlichen Gesetzmässigkeiten bleiben in ihren verschiedensten Erscheinungsweisen aufbewahrt. Aber diese Kontinuität setzt sich in einer sehr diskontinuierlichen, sehr abgerissenen Entwicklung durch. Gerade für die Geschichte des Dramas ist es bezeichnend, dass es - verhältnismässig kurze - intensive Blüteszeiten gehabt hat, denen lange, jahrhundertlang dauernde Perioden vorangegangen und gefolgt sind, in denen es so gut wie überhaupt nichts des Drama auch nur Ähnliches gab. Und diese Tatsache ist uns auffallender als die äussere Voraussetzung der Darstellung des Dramas, die Bühne, die Schauspieler, eine Weitaus kontinuierlichere Entwicklung zeigt. Je inniger wir uns den Zusammenhang von Drama und Bühne (gerade von den innersten Gesetzmässigkeiten der dramatischen Form aus) denken, desto ernster muss die Frage nach den gesellschaftlich-geschichtlichen Gründen des diskontinuierlichen Auftretens des Dramas aufgeworfen werden.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

Schon die blosse Tatsache dieser Diskontinuität weist ~~MAK~~ darauf hin, dass die von uns aufgezählten Momente des Lebens zwar

sich zwar im Drama widerspiegeln, Grundlagen seiner spezifischen Formprobleme bilden, dass jedoch zu ihnen noch etwas hinzutreten muss, besser gesagt, dass sie vom Leben in einer bestimmten spezifischen Weise produziert sein müssen, damit ihre adäquate dichterische Gestaltung zur // wirklichen dramatischen Form führe. Und die Diskontinuität der Entwicklung des Lebens erklärt sich dann dahin, dass diese zusätzlichen spezifischen Momente, durch deren Hinzutreten erst das wirklich Dramatische entsteht, nur unter sehr besonderen gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen in Erscheinung treten können. Sie bringen also ~~ix~~ den untersuchten Lebensstatistiken gegenüber nicht prinzipiell Neues. Sie verhelfen aber dazu, dass der diesen stets innewohnende dramatische Charakter sich deutlich, sichtbar und adäquat herausstelle

Notwendigkeit wie Richtung und Art einer solchen Konkretisierung können an der Hand einiger bezeichnender, positiver wie negativer Beispiele leicht klar gemacht werden. Nehmen wir z.B. jenen Fall, den wir früher mit dem terminus der "präsentierten Rechnung" bezeichnet haben. Dieses Motiv taucht im Laufe der Literatur in den verschiedensten Formen auf, ohne überall wirklich dramatisch zu werden. So in den der küsseren Form nach dialogisch und szenisch aufgebauten mittelalterlichen Mysterienspielen. Es ist hier ein oft auftauchende Thema - das/ seine berühmteste Gestalt im englischen Mysterienspiel "Every^fman" erhielt - dass dem Menschen in seiner Sterbestunde der Tod die Rechnung seines Lebens präsentiert, dass hier zusammengefasst und konzentriert der Bankrott eines falsch geführten Lebens offenbar wird. Trotz der dialogischen und szenischen Gestaltungsweise dieses Mysterienspiels, trotz seines - abstrakt genommen - dramatischen Motivs entsteht hier doch für keinen Augenblick etwas Dramatisches. Warum? Weil die Folgen der "präsentierten Rechnung" unter solchen Bedingungen nur rein innerliche, nur psychologische und moralische sein können, und sich nicht in Handlung, in Kampf umsetzen lassen. Die Kollision spielt sich ausschliesslich in der Seele des Helden ab, als Furcht, Reue, als inneren Kampf mit sich selbst etc. Ihre Ausserungsweise kann deshalb nur lyrisch, oder

didaktisch-rhetorisch sein. Trotz der azenischen Objektivierung erhalten die entstehenden Kollisionen keine sichtbare, dramatische Gestalt; trotz der dialogischen Form entsteht kein dramatischer Kampf zweier gesellschaftlich-menschlicher Mächte. (Und es ist interessant zu beobachten, wie stark die innere Dramatik dieses Motivs zum Ausdruck kommt, wenn diese Art der präsentierten Rechnung - wie in Tolstojs Meister ^{novelle} ^{Der} "Tod des Ivan Iljitsch" - episch gestaltet wird.) Im Mysterienspiel, mit seiner ausgesprochen dramatischen Form ist die "präsentierte Rechnung" so allgemein, dass sie sich nicht in einem dramatisch individualisierten Fall äußern kann; die Individualität des Handlungsträgers steht zur Allgemeinheit des Problems wie ein - zufällig angeführtes, beliebig ersetzbares - Beispiel zu einem Gesetz, nicht wie die dramatische Verkörperung einer der kollidierenden Mächte.

Diese abstrakte "Allgemeinheit der kollidierenden Mächte" muss keineswegs notwendig eine solche starre Gegenüberstellung von Leben und Tod überhaupt, eine religiöse Beziehung zur Wirklichkeit sein. Im ~~xx~~ Gegenteil. Diese ^{spezielle} Art der psycho-dramatischen Gestaltung ist mit dem absterbenden Feudalismus verschwunden und fand - bezeichnenderweise - nur in der imperialistischen Dekadenz wieder vereinzelt Nachahmer. ^{eben} Jedoch im Laufe des neu erwachten Sinnes für die Geschichte lag es für viele Schriftsteller nahe, ihrer dichterischen Gestaltung eine derartige Breite des empirischen Details, der blossen Fakten zu geben, dass in ihrer Fülle die historische Notwendigkeit wieder nur abstrakt hervortreten konnte. Denn jede im Drama dargestellte historische Macht, historische Notwendigkeit ist im dichterischen Sinne abstrakt, wenn sie sich nicht in konkreten Menschen, in konkreten Menschen ^{schicksalen} ^{adäquat} und evident verkörpert. Dies wollte und konnte z.B. die von uns bereits behandelte progressive historische Richtung der Mérimée, Vitet und ihrer Freunde nicht tun. Sie wollten - nach der falsch verstandenen Vorbild der Shakespeareschen Historien - das Drama auf Grundlage der extensiv, breit und vollständig darge-

an; er will den Charakter zeichnen; wo kann er bessere Handlungen finden, als der Idee jenes Menschen, den er zu zeichnen zumeist versucht, besser entsprechen, als in denen, die dieser wirklich vollzogen hat?"

Was bleibt aber dann für den Dichter zu tun übrig? fragt Manzoni. "Was bleibt übrig die Poesie; ja die Poesie. Denn schließlich, was gibt uns die Geschichte? Begebenheiten, die uns ausserhalb nur von aussen bekannt werden; was die Menschen getan haben; aber was sie dachten, die Gefühle, die ihre Erwägungen und Pläne, ihre Erfolge und ihre Katastrophen begleiteten; die Worte, mit denen sie ihre Leidenschaften und ihren Willen gegenüber den Leidenschaften und dem Willen anderer zur Geltung zu bringen versuchten, mit denen sie ihre Wut ausgedrückt, ihre Trauer ausströmen liessen, mit denen sie, kurz gefasst: ihre Individualität offenbart haben; Über all dies geht die Geschichte fast schweigend hinweg; und gerade dies ist das Gebiet der Poesie."

Der Kampf der wirklichen historischen Dramatik mit den Hindernissen, die die dichterische, abstrakte Bewusstseinsform in der Geschichte verursacht, zeigt sowohl an positiven wie an negativen Beispielen sehr klar, dass gerade das Problem der Individualität des dramatischen Helden der entscheidende Punkt ist. Alle Lebensstaten, die ihre adäquate Widerspiegelung in der dramatischen Form finden, können sich nur dann ihren inneren Anforderungen entsprechend kristallisieren, wenn die kollidierenden Mächte, deren Zusammenstoss diese Lebensstaten hervorruft, so beschaffen sind, dass ihr Kampf sich in dem ausgeprägter, in ihrer individuellen wie gesellschaftlich-geschichtlichen Physiognomie gleicherweise evidenten, Personlichkeiten zu konzentrieren imstande ist.

Um die Richtigkeit dieser Konkretisierung unserer früheren Ausführungen ganz verständlich zu machen, müssen noch einige andere Fälle analysieren, bei denen das maximal Vorhandensein der an sich dramatischen Lebensstaten - aus entgegengesetzten Gründen - ebenfalls nicht zu einem wirklichen Drama führt. Erst dadurch können wir den konkreten Spielraum der spezifisch dramatischen Widerspiegelung des Lebens, der Entstehung der dramatischen Form aus der inneren Notwendigkeit des von ihr zur Gestaltung Ge-

brachten Lebensstoffes mit deutlichen Konturen untreuen.

Nehmen wir also jetzt das entgegengesetzte Extrem: die Kollisionen, die aus einer solchen Gefühlsgrundlage entstehen, welche ^{aber} obwohl in verschiedenen Individuen vorhanden ^{Körpert doch} - keine gesellschaftliche Allgemeinheit besitzt. Wenn die Liebe der Shakespeareschen Romeo und Julia mit den gesellschaftlichen Umständen des sich auflösenden Feudalismus in Konflikt gerät, entspringen solche ~~maximal~~ Situationen, seelische Wendungen etc., die jeder unmittelbar miterleben wird. Je individueller die Hauptfiguren gestaltet sind, desto mitreissender ist das Gefühl der Sympathie. Die Individualisierung der Haupthelden kann den allgemein gesellschaftlichen Charakter der Kollision nicht abschwächen, nur verstärken. Es ist ja gerade die individuelle Liebe, die hier die Schranken der feudalen Sippenkämpfe durchbricht. Der höchste Grad der Steigerung in den Leidenschaften, der notwendigerweise in der Richtung der Individualisierung der Liebe, dadurch in der des Unterstreichens der persönlichen, subjektiven Eigenart der Hauptfiguren geht, ist nötig, um der Kollision ihre tragische Höhe zu geben, um jedes Kompromiss, jede Zwischenlösung von vornherein unmöglich zu machen. Die dichterische Tiefe, die tragische Weisheit Shakespeares zeigt sich hier eben darin, dass die höchste Zuspitzung der individuellen Charakteristik, der Subjektivität der Leidenschaft mit der Allgemeinheit der Kollision unzertrennlich, organisch verbunden ist.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Das ist aber keineswegs bei jeder - subjektiv noch so unwiderstehlichen - Leidenschaft der Fall. Der sehr begabte jüngere Zeitgenosse Shakespeare's, John Ford, hat in seinem Drama "Els a pity she is a whore" (Schade, dass sie eine Hure ist) die blutschänderische Leidenschaft eines Geschwisterpaares zum tragischen Vorwurf genommen. Ford hat nicht nicht nur eine bedeutende dramatische Begabung, sondern auch eine besondere Fähigkeit, ~~sykx~~ extreme Leidenschaften mit Kraft und Lebenswahrheit zu gestalten. Einzelne Szenen auch dieses Stückes erreichen eine fast Shakespearesche Grossartigkeit durch die Einfachheit, Sinnfälligkeit und Schönheit, mit der diese fatalen Leidenschaften das Leben seiner Helden beherrschen. Aber der ~~max~~ dramatische Gesamteindruck bleibt doch ein sehr

problematischer, sehr zwiespältiger. Wir können mit der Leidenschaft seiner Helden unmöglich mitfühlen. Sie ist und bleibt uns menschlich fremd. Diese Fremdheit scheint auch dem Dichter nicht ganz unbewusst geblieben zu sein. Denn dramatisch, handlungsgemäss ist der blutschänderische Charakter der Libesleidenschaft bei ihm nur eine perverse Zutat. Die Kollision selbst entsteht aber im dramatischen Sinne bloss aus dem Zusammenstoss irgendeiner Libesleidenschaft mit den äusseren Umständen; die meisten, die wirklich dramatischen Szenen wären (fast unverändert) auch dann möglich, wenn es sich um ein einfaches Drama der - aus beliebigen Gründen - verbotenen und getrennten Liebe, um ein beliebiges Drama von Liebe, Ehe und Ehebruch handeln würde. Diese Liebe der Geschwister zueinander ist zu exzentrisch, zu subjektiv, um tragende Grundlagen einer dramatischen Handlung zu werden. Sie flüchtet sich in die Seele der Helden, und ihrer Leidenschaft steht dementsprechend dramatisch bloss ein Verbot überhaupt, ein Hindernis überhaupt, also etwas in Beziehung auf die Leidenschaft absolut Fremdes, Abstraktes gegenüber.

Zu jeder Handlung, zu jeder Austragung einer Kollision in Taten gehört ein bestimmter gemeinsamer Boden zwischen den Gegnern, auch wenn diese "Gemeinsamkeit" die der sozialen Todfeindschaft ist: Ausbeuter und Ausgebeuteter, Unterdrücker und Unterdrückter ^{haben} können einen solchen gemeinsamen Boden des Kampfes; die sexuelle Perversität steht in ihrer Kollision mit der Gesellschaft ausserhalb eines solchen Kampfbodens. Der Leidenschaft x fehlt auch die relative, die entweder in der Gesellschaftsordnung der Vergangenheit anzulandende oder die Zukunft vorwegnehmende subjektive Berechtigung. Der Kampf einander ab/üssender Systeme von ~~καίριαι~~ Liebe, Ehe, Familie etc. hat dementsprechend mit der Problematik dieses Dramas nichts zu tun. Alle - nach modernisierter Interpretation - "ähnlich" scheinenden Konflikte in der antiken Tragödie sind in Wirklichkeit Zusammenstösse zweier Gesellschaftsordnungen.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Wie xx wenig das Scheitern des dramatisch hochbegabten Ford an diesem Thema eine Zufälligkeit ist, kann man an einem anderen neueren Beispiel, an der "Myrrha" von Alfieri studieren. Alfieri ist ein theo-

retisch tief denkender Tragiker. Er verschmüht jeden Effekt, der sich nicht direkt aus der tragischen Wesen seines jeweiligen Stoffes ergibt. Wenn er nun hier ebenfalls zur Thera der Jerusalemischen Pervertit greift - der fetalen Leidenschaft der Tochter zu ihrem Vater - so geht er allen allgemeinen Wirkungen der verbotenen Liebe, die diese Hindernisse zu überwinden trachtet aus dem Wege. ^{Er} verzichtet auf alle jene Mittel, mit denen der spontan dramatische Instinkt Ford's seinem Stoff eine scheinbare Handlung, eine scheinbare Spannung verliehen hat. Alfieri will wirklich die seelische, die menschliche Kollision der perversen Leidenschaft, der blutschänderischen Liebe dramatisch gestalten. Seine Absichten sind auch hier reine und grosse; was ergibt sich aber in der Tragödie selbst? Kurz gesagt: Alfieri verwandelt das ganze Drama in einen unterdrückten Monolog. Er schildert - sehr richtig und dramatisch - seine Heldin als moralisch hochstehend und feinfühlig, als vor ihrer eigenen Leidenschaft schauernd, ihr aber doch, trotz heldenhaften Widerstrebens, mit unwiderstehlicher Macht unterworfen. Wir sehen während der ganzen Stücke, wie dieses edle Wesen gegen ein dunkles, unausgesprochenes Geschick in sich ankämpft, wie es einen einzelnen Beschluss nach dem anderen fasst, um die Leidenschaft, die wir nur dunkel ahnen, deren Inhalt nie verraten wird, unausgesprochen, allen Menschen unbekannt in sich begraben zu können. Die Myrtha endlich vor Fluch des geliebten Vaters befreit, sich ihr unwillkürlich doch verrät und mit einem gleich darauf folgenden Selbstmord ihrem Leiden ein Ende bereitet.

MTA FIL. INT.
Lukács Archív

insaforn

Alfieri steht dramatisch höher als Ford, ^{insofern} er die wirkliche, innere tragische Kollision der perversen Leidenschaft in ^{seinem} Mittelpunkt stellt und seine Handlung auf diese und nur auf diese aufbaut. Jedoch gerade dadurch enthüllt er den zu tiefst antisozialen Charakter eines jeden solchen Themas. Der einzige wirkliche dramatische Augenblick in seinem Drama kam ja nur das letzte Costume Myrthas zu sein, dessen szenische Fragkraft reicht aber - streng genommen - bloss zu einem halb gestammelten Geständnis der Heldin, zu einem entsetzten Ausruf ihres Vaters und dann zu ihrem Selbstmord aus. Alles andere ist nur Vorbereitung, nur hing verteilte Retardierung.

Der wirkliche dramatische Konflikt muss aber in sich eine ganze Kette von solchen Momenten enthalten, die einer ununterbrochenen Steigerung fähig sind, die ein reiches Auf und Ab auch im inneren Kampf der ~~Existenzen~~ kollidierenden gesellschaftlichen Kräfte ermöglichen. Diese Fruchtbarkeit des wirklich dramatischen Stoffes hängt aber gerade davon ab, wie tief die innere Verbindung der im Mittelpunkt des Dramas stehenden ^l Persönlichkeiten mit der konkreten & gestalteten Kollision der gesellschaftlich-schichtlichen Kräfte ist, d.h. davon, ob und in welcher Weise diese Menschen mit ihrer ganzen Persönlichkeit in den dargestellten Konflikten engagiert sind. Willt der zentrale Punkt ihrer tragischen Leidenschaft mit den entscheidenden gesellschaftlichen Moment der ~~Existenzhaft~~ ^{Kollision} zusammen, dann, aber nur dann kann ihre Persönlichkeit eine volle, entfaltete und reiche dramatische Plastik erhalten. Je loser, abstrakter, ^r peripherischer diese Beziehung ist, desto mehr muss der dramatische Held seine Entwicklung neben dem eigentlichen Drama erleben; also künstlerisch angesehen, lyrisch, episch, didaktisch, rhetorisch etc.

Die Größe der dramatischen Menschengestaltung, der dramatischen Verlebendigung des Menschen hängt also nicht nur davon ab, wie stark die menschenerschaffende Kraft eines ~~X~~ Dichters an und für sich ist, sondern - und sogar vor allem - davon, wie weit es ihm subjektiv und objektiv gegeben ist, in der Wirklichkeit solche Charaktere und Kollisionen zu entdecken, die diesen inneren Erfordernissen der dramatischen Form entsprechen.

Es ist klar, dass hier nicht nur eine Begabungsfrage, sondern zugleich ein gesellschaftliches Problem vorliegt. Denn auch der bedeutendste Dramatiker kann solche Fabeln (Fabel hier als Einheit von Charakter und Kollision verstanden) nicht frei, nach Belieben erfinden. Er muss sie ^e vielmehr - dies hebt besonders Maxonl mit grosser Nachdruck und richtig ^v hervor - in der Gesellschaft, in der Geschichte, in der objektiven Wirklichkeit finden, entdecken.

MTA FIL. INT.
Lukács Archí

Es ist aber evident, dass nicht nur der soziale Inhalt der Kollisionen einer Zeit das Produkt ihrer ökonomischen Entwicklung ist,

ist, sondern auch die Erscheinungsform^{en} dieser Kollisionen von denselben gesellschaftlich-geschichtlichen Kräften hervorgebracht^{en} werden. Freilich sind diese letzteren Beziehungen viel weniger direkt aus der ökonomischen Grundlage, aus den ökonomischen Entwicklungstendenzen der Zeit ableitbar. Das bedeutet aber für unsere Frage nur so viel, dass das entdeckende Genie der grossen Dramatiker hier einen ^{en} ~~en~~ ^{von} ~~en~~ Spielraum ~~aus~~ ^{aus} vorfindet, keineswegs, dass irgendeine Kollisionsgabe fähig sein könnte - ohne den realistischen Charakter des Dramas zu vernichten - gesellschaftlich nicht vorhandene Erscheinungsformen von Kollisionen auszuklügeln, ihre eventuell für das Drama ungünstige Eigenschaften durch ~~viel~~ ^{viel} ausgedachte günstige zu ersetzen. Das wirkliche dramatische Genie besteht "nur" darin, im komplizierten unübersichtlichen Gestrüpp der empirischen Erscheinungsformen jene aufzufinden, in denen der innere dramatische Gehalt der Zeit sich adäquat, den Anforderungen der dramatischen Form gemäss widerspiegeln kann.

Wenn wir hier Shakespeare und Ford einander gegenübergestellt haben, so war dabei im wesentlichen der Gegensatz der dramatischen Begabungen ^{to} bet. (Nur im wesentlichen, denn bei der raschen Umgruppierung der sozialen Kräfte in dieser Zeit bedeutet der Altersunterschied von ca. 30 Jahren zwischen beiden auch eine sozial veränderte Umwelt). Diese Frage im einzelnen auch nur skizzenhaft zu untersuchen, liegt ^t ausserhalb des Rahmens unserer Arbeit. Worauf es hier ankommt, ^{ist} anzudeuten, dass die Möglichkeit, die kollidierenden gesellschaftlichen Kräfte dramatisch adäquat, d.h. in vollentfalteten, vollindividualisierten ^{Personlichkeiten} zu gestalten, sich nicht ohne weiteres, nicht direkt aus einer beliebigen Kollision ergibt, sondern das Vorhandensein sehr komplizierter subjektiver und objektiver Bedingungen voraussetzt.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch!

Wir setzen ~~xxxxxxx~~ nun die weitere Konkretisation des Spielraums der dramatischen Verwirklichung jener Lebensfaktoren, die im Leben selbst gewissermassen aus ^{Drama} ~~-----~~ drängen, fort. In unseren bisherigen Darlegungen, in denen wir die Gefahren der Übergrossen Objektivität und der Überspannten Subjektivität der Kollisionen für die Entstehung