

*Wieder den missverstandenen Realismus*

Seite

(Seite 94, nach erstem Absatz, 4. Zeile von oben einfügen:

Je ausschliesslicher die Angst dominiert, desto stärker ist ihre nivellierende Wirkung. Wir haben diese Gleichmacherei in Bezug auf konkrete und abstrakte Möglichkeit in der menschlichen Seele bereits dargestellt. Sie wirkt sich zugleich als Verschwindenlassen der genuin-ethischen Probleme im Zusammenleben der Menschen aus: die Fragen nach der Echtheit oder Unechtheit eines Menschen zerflattern oder verlöschen in solchen Schriftwerken, da vor der "metaphysischen" Macht der Angst /und vor dem wachsenden Druck des Konformismus/ die Unterschiede der Reaktionen, wenigstens in der avantgardistischen Formung der Wirklichkeit, als nichtig hingestellt werden. Die Tatsache, dass es inmitten dieser "permanenten Revolution" von Weltanschauung und Literatur bedeutende Schriftsteller gab, die, ohne sich durch die ununterbrochene Umwertung aller Werte beirren zu lassen, an den überlieferten Formen auch des 19. Jahrhunderts festhielten, ist primär keine künstlerisch-stilistische Frage, sondern eine der ethischen Überzeugung: der unerschütterbaren Glaubens daran, dass die Aenderung der sozialen Welt das Urphänomen der Echtheit oder Unechtheit im Wesen des Menschen nur zu modifizieren, aber nicht aufzuheben berufen ist. Auch hier ist Roger Martin du Gard das grösste Beispiel. Nicht nur in seiner schriftstellerischen Bewusstheit, sondern auch in seinem gestalteten ethischen Weltbild: in der tragischen Echtheit von Jacques Thibaut im Gegensatz zur zerfallenden Unechtheit des jungen von Fontanin, dessen Schicksal die ethische Haltlosigkeit der Gideschen Moral exemplifiziert. Das grösste Beispiel, aber nicht das einzige. Eugene O'Neill hat sein dem Expressionismus viele Strömungen experimentierend mitgemacht, das Wesentliche und dauernd Bedeutende seiner Produktion ist jedoch eine originelle Rückwendung zum Drama des 19. Jahrhunderts, vor allem zu dem Ibsens. Die Aufnahme dieser Tradition ist bei ihm selbstverständlich kein einfacher ~~xxxxxxx~~ Anschluss an sie, weder in künstlerischer, noch in weltanschaulich-ethischer Hinsicht. Vor allem schaltet er den - so oft - romantisch stilisierenden Moralismus Ibsens völlig aus: die Tragikomödie von Ibsens idealen Forderungen liegt ausserhalb der O'Neillschen dramatischen Welt; das Tragikomische daran ist durch die Tschechowsche Weisheit hindurchgegangen, in der



Hbl  
nicht mehr der Gegensatz der idealen Forderung und ihres Scheiterns an der Unerfüllbarkeit ihres letzten Gehalts die Grundlage der ethisch-dramatischen Dialektik bildet, sondern das menschliche Handeln /oder Nichthandelnkönnen/ selbst, das menschliche Wesen selbst in der praktischen Untrennbarkeit von subjektiver Tragik und objektiver Komik. Freilich steht O'Neill auch zu Tschechow in freiem Verhältnis des grossen Angeregtseins nicht in dem der stilistischen Nachfolge. Er schildert sozial dasselbe Amerika, wie seine Zeitgenossen, wenn er auch - der dramatischen Distanz willen - zuweilen auf frühere Entwicklungsstapen zurückgreift. Sein Zentralproblem ist dabei nicht der im Namen der Freiheit gesellschaftlich manipulierte Durchschnittsbürger, sondern das Dilemma, ob in diesem Prozess etwas vom menschlichen Kern des Menschen bewahrt bleiben kann oder ob dieser sich in eine schlechte Unendlichkeit von übereinandergeschichteten Schalen ~~auflöst~~ aufgelöst wird, ob der Mensch - letzten Endes, aber nur letzten Endes - doch der Täter seiner eigenen Tat ist oder ein hilfloser Zuschauer dessen, was mit ihm und in ihm mit sozialer und psychologischer Notwendigkeit geschieht. O'Neill zeigt in der amerikanischen Elektra ein tragisch-stolzes Sichbekennen zur eigenen Tat, eine Rettung des ~~des~~ Persönlichkeitkerns, wenn auch auf Grundlage eines radikalen Lebensverzichts. Dies ist auch bei O'Neill ein Grenzfall. Echtes und Unechtes bleibt im allgemeinen bei seinen Menschen tief ineinander verwoben, und die generellen Tendenzen des Lebens verstärken stets das Gewicht des ~~E~~ Erscheinungshaft Unechten. O'Neills Originalität besteht darin, dass er bei konkreter Anerkennung dieser fundamentalen Situation ein tragikomisches Trotzallem als Bejahung des echten Kerns auszusprechen fähig ist. Das ist die düstere, aber dennoch die menschliche Echtheit bejahende Stimmung einiger seiner letzten Dramen, wie "A Moon for the Misbegotten" oder "A Touch of the Poet". Damit ist sein Rückgriff auf Ibsen und Tschechow zugleich ein Protest gegen die herrschende Modernität und - bei Festhalten aller Greuel der Gegenwart - ein Bekenntnis zur Zukunft der Menschlichkeit.

Stilistisch angesehen hat die italienische Dichterin, Elsa Morante mit dieser Fragestellung nichts gemein. Ihre Darstellungsweise wurzelt in der Gegenwart, mit der Kunst des 19. Jahrhunderts verknüpft sie so gut wie gar nichts. Umso auffallender



ist ihre Gemeinschaft in den letzten weltanschaulich-ethischen Grundlagen der Gestaltung, konzentriert im Motiv, Basis und Perspektive der äusseren und inneren Kämpfe des Lebens als ein Offenbarwerden des Echten, als eine Selbstauflösung, als ein Zunichtewerden des Unechten aufzufassen und darzustellen. Nicht umsonst nennt sich ihr bedeutendster Roman "Lüge und Zauberei". Seine innere Handlung ist in einer äusserst interessanten und individuellen Weise zugleich problembestimmt, blühend sinnfällig und geistig klar. Elsa Morante lässt das innere Anrennen einer verzauberten und durch Zauberei in Lügen verwickelten Seele gegen die Mächte des Verzerrtwerdens durch sie bereits in den einleitenden Kapiteln sich abspielen. Die "Recherche du temps perdu" ist also hier ein blosser Prolog, eine dichterische Intonation zur Erweckung der Vergangenheit, jedoch so, wie sie wirklich war, so wie sie von keinem der Beteiligten je erlebt wurde. Damit wird aber die eigentliche Fabel, das Reich der "temps retrouvé" kein Stimmungsbild, kein "état d'âme", sondern das Leben in seinem Ansichsein, in dem die von falschem Bewusstsein geleiteten Leidenschaften die treibenden Kräfte ergeben, der Leser jedoch - wie in dem alten grossen Epik - eine innere und äussere Totalität als Allwissender wahrnimmt, wobei jedoch das Echte vom Unechten durch keinerlei Autorkommentar von aussen abgesondert wird, ihre Widersprüchlichkeit entfaltet sich vielmehr rein aus der inneren Dialektik von konkreten Menschen und ihrer konkret individuellen Geschicke. So erweckt dieser Roman zu einer monumentalen Parabel über die Ethik des heutigen Menschen. Diese Parabelhaftigkeit ist wieder ein Punkt, der eine gewisse stilistische Annäherung an den Avantgardismus hervorbringt, z.B. ein relatives Verblässen des hic et nunc der Fabel, der historischen Zeit. Diese Annäherung ist aber eine höchst relative und bezieht sich mehr auf den allgemeinen Hintergrund als auf die menschlichen Einzelheiten. Denn die soziale Determinierung der einzelnen Gestalten verschwindet nie im Lichte einer Abstraktheit, wie aus der ~~xxx~~ Parabelhaftigkeit erwachsen könnte. Im Gegenteil. Das Verwurzelte sein jeder Figur in ihrem gesellschaftlichen Sein ist mit einer seltenen Gestaltungskraft versinnbildlicht, die einzigartig persönlichen und die klassenmässigen Züge der einzelnen Gestalten sind so innig und intim zur Einheit verschmolzen, wie nur bei wirklich bedeutenden Realisten. Damit hebt sich die Parabelhaftigkeit des



Ganzen in dreifachem Sinne des Hegelschen Terminus auf; die Aufhebung im engeren Sinne ist dabei am wenigsten entscheidend, auch nicht das gleichzeitige Aufbewahren, viel<sup>m</sup>ehr das Erheben auf ein höheres Niveau, auf dem der dialektischen Einheit von Leben und Sinn des Lebens.

Wenn wir in diesem Zusammenhang auf Thomas Wolfes Roman "You Can't Go Home Again" kurz hinweisen, so tun wir es deshalb, weil ~~wir~~ in ihm einen Wendepunkt in der Entwicklung des Autors sichtbar wird. Er spricht offen und richtig darüber, wie er als Nachfolger von Joyce seine literarische Laufbahn betrat. Allerdings hat das Vorherrschen des inneren Monologs, die Auflösung der gegliederten Fabel in ein <sup>we</sup>forstprengendes Fliesen einen ganz anderen Charakter, als beim Meister selbst; es ist nie der Strom des blossen Bewusstseins, der die objektive Wirklichkeit fast völlig verschwinden lässt. Auch beim jungen Wolfe ist der eigentliche Strom das Leben des modernen Amerikas und das Strömen der inneren Monologe bildet nur einen Teil der - freilich ungegliederten, formlosen Gesamtheit als objektiv gesuchter Wirklichkeit. Dieser im Banne von Joyce stehende, jedoch objektiv bereits über ihn hinausweisende Stil der Jugendromane hat seine weltanschauliche Grundlage darin, dass der junge Thomas Wolfe dieses Leben leidenschaftlich-distanzlos miterlebt, seine Begeisterungen und seine Ablehnungen bewegen sich auf der Ebene der reinen Affekte. Er folgt also Joyce stilistisch, indem er bloss einen gefühlsmässig-subjektiven Standpunkt <sup>zu</sup> im Leben, das ihn umgibt, das er vehement sich anzueignen bestrebt ist, beziehen kann; er geht - weitgehend unbewusst über Joyce hinaus, indem er nie blosser, unbeteiligter Zuschauer in der Welt ist, von dieser vielmehr - aus ebenfalls weitgehend unbewusst bleibenden sozialen und ethischen Motiven - gleich heftig angezogen und abgestossen wird. Diese Unbewusstheit hört im letzten Roman auf: die Erlebnisse der Wirtschaftskrise von 1929 und später der Hitler-Zeit in Deutschland zerstören sie und setzen an ihre Stelle eine Einsicht in das Wesen der Gesellschaft, in das ihrer inneren Kämpfe, in den sozialen Gegensatz von Oben und Unten, etc. Indem nun diese Einsicht die Affekte klärt und ordnet, entsteht, besonders in der ersten Hälfte des Romans ein grossartig gegliedertes und plastisch hinfälliges Bild Amerikas am Vorabend des grossen Börsenkrachs. In der zweiten



Halbte verrät es sich, dass Wolfe nur am Anfang seines Klärungsprozesses steht. Er ringt um ein neues Ideal des Schriftsteller-tums. Er versucht es in Darstellung und Analyse einer Sinclair Lewis nachgezeichneten Figur zu verwinbildlichen, eines bedeu-tenden Schriftstellers, dem die Erfüllung der Jugendsehnsucht von Wolfe, der Ruhm zuteil war, bei dem es jedoch sichtbar wird, dass der Ruhm ihn nicht ausfüllen kann, der aber das nunmehr Ge-suchte nicht zu finden vermochte. Wolfe findet es, aber, hier noch, in einer bloss abstrakten Weise: in der Erkenntnis, "dass man das Leben der Menschen bessern kann und bessern wird", dass man der Gegenwart gegenüber sich nicht auf die Weisheit des Predigers Salomo zurückziehen darf. Von dieser Einsicht aus entstehen gross-artige Episoden der "Condition humaine" im dritten Reich; die zweite Hälfte des Romans beginnt aber doch künstlerisch chaotisch und endet theoretisierend, nicht gestalterisch. Thomas Wolfe ist mit dem verheissungsvollen Versprechen eines grossartigen Realis-mus gestorben.

Auch bei Brecht ist der grosse Realismus ein Entwicklungsproblem. Hier kann natürlich nicht die ganze Frage aufgerollt werden; wir müssen in der Mitte beginnen, mit den Anfängen seiner kom-munistischen Periode, für welche Stücke wie "Die Massnahme" oder die Dramatisierung von Gorkis "Mutter" R beispielhaft sind. Überall verwandelt die politisch-soziale Padagogik, das Lehren des Richti-gen, das dichterisch allzu direkte gedankliche Wirkungswollen auf den Rezeptiven über Bühne und Zuschauerraum hinaus die Figuren der Dra-men in einfache Sprachrohre der verkündeten Doktrine. Brecht kehrt sich in bewusster Asketik von jeder Gefühlswirkung ab, richtet seinen ganzen Hass, seine tiefste Verachtung auf das "Kulinarische" des bürgerlichen Theaters. Die philosophisch-psychologische Theorie der schlechten Kunst unserer Zeit, die Theorie der sogenannten Einfügung wird zum Kristallisationspunkt dieser Ablehnung. Unmittel-bar hat Brecht darin, auch bei höchster Radikalität, ganz recht, er begeht nur den in unserer Zeit so häufigen Irrtum - den vor ihm der Kunsthistoriker Worringer eindrucksvoll und einflussreich for-muliert hat -, diese Einfühlung auch als Prinzip der grossen alten Kunst und ihrer Aesthetik aufzufassen. Brecht übersieht, dass ~~sich~~ sich zwar die Durchschnittstenotypistin in ihre Kollegin auf der Leinwand, die der Generaldirektor heiratet, "einfühlt", auch der Bourgeoisjüngling in Schnitzlers "Anatole" etc.etc., dass aber sich



nie jemand in Antigone oder König Lear "eingefühlt" hat. In einer unmittelbar, aber bloss unmittelbar gerechten Polemik gegen seine Zeit ist diese Theorie Brechts und seine soeben erwähnte Dramatik entstanden. Mit der Machtergreifung Hitlers, mit der langen Emigration hat sich jedoch der Dramatiker Brecht grundlegend gewandelt - freilich ohne seine Theorie ~~we~~ im wesentlichsten zu verändern. Da wir hier keinen Raum haben, alle diese Probleme eingehend zu analysieren, deuten wir die Atmosphäre der Wandlung bloss durch zwei Gedichte aus der Emigration an. Das erste lautet:

An meiner Wand hängt ein japanisches Holzwerk  
Maske eines bösen Damons, bemalt mit Goldlack.  
Mitfühlend seh~~e~~ ich  
Die geschwollenen Stirnadern, andeutend  
Wie anstrengend es ist, böse zu sein.

Als zweites Beispiel seien einige Zeilen aus dem wundervollen Gedicht "An die Nachgeborenen" angeführt:

Dabei wissen wir doch:  
Auch der Hass gegen die Niedrigkeit  
Verzerret die Züge.  
Auch der Zorn über das Unrecht  
Macht die Stimme heiser . Ach, wir  
Die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit  
Konnten selber nicht freundlich sein.

*Hinrichtung*  
Damit tritt das Motiv der Ethik, die innere Beschaffenheit, Handlungsweise und Substantialität des einzelnen Menschen in den Gesichtskreis von Brecht ein, selbstverständlich ohne die politisch-soziale Hauptlinie seines Interesses zu trüben, im Gegenteil, um diesem eine bisher nicht vorhandene Breite und Tiefe, eine wahrhaft intensive Unendlichkeit zu verleihen. Grosse Verehrer der theoretischen Hauptlinie Brechts sehen sich gezwungen, darauf hinzuweisen, dass einzelne Stücke dieser Periode, vor allem "Die Gewehre der Frau Carrar" und "Leben des Galilei" sich in wichtigen künstlerischen Momenten der alten, ~~der~~ abgelehnten Aristotelischen Dramaturgie stark annähern. Ohne auf die Bedeutung dieser Tatsache hier näher eingehen zu können, werfen wir einen Blick auf jene Dramen, in denen eine derartige Rückwendung zu früher verurteilten Überlieferungen nicht erfolgt, vor allem auf "Mutter Courage" und



ihre Kinder", auf den "Kaukasischen Kreidekreis", auf den "Guten Menschen von Sezuan". Diese sind fraglos Lehrstücke, episches Theater und sind künstlerisch-bewusst auf den "Anti-Aristotelismus", auf den "Verfremdungseffekt" angelegt. Stellt man sie jedoch neben Werke wie "Die Massnahme", so wird bereits ~~deutlich~~ beim ersten Anblick sichtbar, dass an die Stelle der eingelegigen sozialen Befreiung die vielschichtige Dialektik von Gut und Böse tritt. Das Soziale erscheint als allseitig-widersprüchliches Menschheitsproblem, dessen Bereich die inneren Gegensätze ~~weider~~ kämpfenden Lager umfasst. Damit erhalten die einst bloss richtigen und falsche Lehren verkündenden Figuren eine bewegte Vieldimensionalität lebender, mit ihrer Umwelt und mit sich ringender Menschen; die einst allegorische Bedeutsamkeit versinnlicht und versinnbildlicht sich zu einer bewegten dramatischen Typik. Damit erhebt sich auch der Verfremdungseffekt aus der Abstraktheit und Gekünsteltheit der reinen und doch ästhetisch intentionierten Pädagogik auf welt~~literarische~~ literarische Höhe: es ist ja das Wesen einer jeden grossen Dramatik, sich über das bloss erlebende Bewusstsein der handelnden Menschen zu erheben und führt das konkrete grosse Menschheitsproblem einen dichterisch verallgemeinernden Ausdruck zu finden. / Man denke an den Chor bei Aischylos und Sophokles, an einzelne Monologe von Hamlet, Othello, Lear etc. / Diese Seite tritt beim späten Brecht mit zwingender Notwendigkeit der ethisch-dialektischen Problemstellung, der ~~schaffenden~~ Schaffung von mehrdimensionalen, widersprüchlich-lebenden Typen immer stärker in den Vordergrund, und die bewusst festgehaltene Kontinuität der Erscheinungsform mit der früher festgelegten Theorie kann die prinzipielle Wendung nicht aus der Welt schaffen. So nähert sich auch die ~~epische~~ Szenerik des epischen Theaters innerlich immer mehr der Shakespearschen: der Bruch mit dem Milieutheater, mit der stimmungschaffenden Kulissenwelt ist ein Bruch mit der dem Naturalismus immer streifender Milieutheorie im Namen einer Dramatik, die bedeutsame sozial-ethische Typen in ihrer Widersprüchlichkeit, in ihrem Kampf mit den grossen Zeitmächten gestaltet. Der reife Brecht hat so die in ihrer Übersteigerung ins Falsche umschlagende Theorie dichterisch-praktisch hinter sich gelassen und ist der grösste realistische Dramatiker seiner Zeit geworden. Auch der ~~Einflussreichste~~ <sup>Lebens</sup> Einflussreichste. Und in der Wirkung zeigt sich wieder, wie irreführend es ist, solche Fragen bloss



aesthetisch zu formulieren, indem man von der aesthetischen Theorie ausgehend die Werke interpretiert und nicht umgekehrt von Ideengehalt und innerer Form der Werke die Theorie. Denn Theorie und Praxis von Brecht haben sowohl präzisionsvoll lehre Spielereien in der Art von Jonescu wie wichtige Anläufe zu einem zeitgemäss-realistischen Drama, wie "Besuch der alten Dame" von Dürrenmatt inspiriert. Eine solche Verworrenheit, entsprungen aus dem formalistisch primären Betonung des in diesem Zusammenhang abstrakt gewordenen Formmomentes der Literatur ist heute noch immer für Theorie und Praxis äusserst einflussreich. /Dass Brecht seiner Weltanschauung und Formgebung nach ein sozialistischer Dichter ist, ändert an diesen Betrachtungen nichts wesentliches, da sein hier geschilderter Einfluss auf dem Kampffeld von kritischem Realismus und avantgardistischem Antirealismus wirksam war und ist. /

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.