

Das moderne relativistische Lebensgefühl protestiert gegen die Objektivität solcher Wertmassstäbe, auch vom Standpunkt der Kompliziertheit des Lebens. Es wird gesagt, dass die Erscheinungen des Lebens so verwickelt und widerspruchsvoll seien, dass ihnen gegenüber die Anwendung eines jeden Massstabes grob, die wirklichen Feinheiten und Übergänge vergewaltigend, wirken müsse. Das leuchtet zunächst ein, ist aber doch von Grund aus falsch. Die grossen alten Schriftsteller haben die Kompliziertheit der Charaktere und Situationen, ihre Widersprüche, die verschlungenen Übergänge des wirklichen Lebens viel besser gekannt als die heutigen Relativisten. Don Quijote, Falstaff, Tobias Shandy sind komplizierte, widerspruchsvolle Charaktere, geraten in sehr komplizierte widerspruchsvolle Situationen, der Eindruck, den wir von ihnen empfangen, geht immer wieder aus dem Komischen ins Erhabene, ins Rührende über. Aber Cervantes, Shakespeare und auch Sterne wissen sehr genau, wann, wo und inwiefern ihre Helden lächerlich oder tragisch, liebens- oder bedauernswert sind. Und ganz im Gegensatz zur Auffassung der modernen Relativisten können diese Schriftsteller gerade darum die feinsten Übergänge plastisch ~~darstellen~~ und klar, mit allen Nuancen, die das Wesentliche beleuchten und bereichern, darstellen, weil sie eben die richtige Bedeutung eines jeden Gefühls, einer jeden Tat objektiv richtig sehen und bewerten.

Diese Sicherheit - und die mit ihr notwendig verbundene Schmiegsamkeit und Elastizität - in der Gestaltung geht durch die Dekadenz, durch ihren Subjektivismus und Relativismus verloren. Hier setzt gerade der tapfere, freilich nicht immer siegreiche Kampf der bedeutenden Realisten gegen die ideologische Ungunst der Verfallszeit ein. Dieser Kampf ist ein ausserordentlich komplizierter, aber gerade durch seine Analyse ist es möglich, zur richtigen, nicht schematischen Auffassung des Zusammenhangs von Weltanschauung und schriftstellerischer Produktion zu gelangen, die Möglichkeiten und Gefahren des "Sieg des Realismus" in der Verfallszeit der Literatur noch konkreter zu sehen, als wir es bisher herausgearbeitet haben.

Nehmen wir den Fall eines so bedeutenden Schriftstellers wie Henrik Ibsen. In seiner "Wildente", die er selbst als etwas ganz Neues in seiner Produktion empfand, ist er bis an die Schwelle einer grossartig typischen Komödie der Selbstauflösung der bürger-

lichen Ideale, der Entlarvung des Mechanismus der Heuchelei und des Selbstbetrugs in der niedergehenden kapitalistischen Gesellschaft gelangt. Gegen Ende des Stückes gibt es ein wichtiges Gespräch zwischen den Vertretern der beiden entgegengesetzten Standpunkte: zwischen ~~xxxx~~ Gregers Werle, dem Don Quijote der alten bürgerlichen Ideale, der "idealen Forderungen", und dem Zyniker Relling, der die Heuchelei und den Selbstbetrug der Menschen als für sie vital notwendig verteidigt. Relling beruft sich in diesem Gespräch darauf, dass er dem verkommenen Theologiekandidaten Molvik eingeredet habe, dass er "dämonisch" sei.

Gregers: Ist er denn nicht dämonisch?

Relling: Was zum Donnerwetter heisst denn dämonisch? Das ist doch bloss so ein Kohl, den ich erfunden habe, um den Mann am Leben zu erhalten. Hätt ich das nicht getan, so wäre das arme gute Schwein schon vor manchem lieben Jahr in Selbstverachtung und Verzweiflung zugrunde gegangen.

.
Relling: Eh ich's vergesse, Herr Werle junior, - gebrauchen Sie doch nicht das Fremdwort: Ideale. Wir haben ja das gute nationale Wort: Lügen.

Gregers: Meinen Sie, die beiden Dinge sind miteinander verwandt?

Relling: Ja, ungefähr wie Typhus und Faulfieber.

Gregers: Herr Doktor, ich ruhe nicht, bis ich Hjalmar aus Ihren Klauen gerettet habe.

Relling: Das wäre für ihn das grösste Unglück. Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, und Sie nehmen ihm zu gleicher Zeit das Glück.

Das ist eine tapfere und tiefe Entlarvung des kapitalistischen Spiessertums in seinen verschiedenen Nuancen. /Bei wie vielen dämonischtuenden modernen Schriftstellern fällt einem die zynische Wahrheit Rellings ein! / Wenn es für Ibsen möglich gewesen wäre, hier weltanschaulich und künstlerisch zu Ende zu gehen, so wäre er der grösste Komödiendichter seiner Zeit, ein würdiger Nachfolger der Klassiker des Lustspiels geworden. Wo ist die Grenze? Ibsen hat vor der "Wildente" die Heuchelei in der bürgerlichen Gesellschaft heftig gegeisselt und immer wieder darauf hingewiesen, dass die Ideale der bürgerlichen Klasse aus ihrer Aufschwungsperiode nunmehr zur heuchlerischen Lüge geworden sind, dass die

dass sie bei verkommenen Menschen zur Lüge und Heuchelei entarten, sondern es zeigt sich, dass die zynischen Grossbürger sie bereits für ihre brutal-egoistischen Zwecke verwerten können. In dieser Welt von Zynismus und Heuchelei geht der bürgerliche Idealismus ebenso tragikomisch unter wie die ritterlichen Ideale in den tragikomischen Abenteuern des traurigen Ritters. Ibsen war nahe daran, eine grosse Komödie seiner Zeit zu gestalten.

Aber er ist ihr nur nahegekommen, er hat sie nicht erreicht. Marx sagt über die historische Funktion der grossen Komödie: "Die letzte Phase einer weltgeschichtlichen Gestalt ist ihre Komödie. Die Götter Griechenlands, die schon einmal tragisch zu Tode verwundet waren, im gefesselten Prometheus des Aeschylus, mussten noch einmal komisch sterben in den Gesprächen Lucians. Warum dieser Gang dieser Geschichte? Damit die Menschheit heiter von ihrer Vergangenheit scheidet." Das war die historische Aufgabe der Komödien über Falstaff, der "Hochzeit des Figaro".

Dieses heitere Scheiden von der Vergangenheit ist Ibsen nicht gegeben. Daran krankt schon die "Wildente". Die Gestalt von Gregers Werle hat weder die hinreissende Komik noch die erschütternde Erhabenheit des Don Quijote. Warum? Weil Cervantes sich sowohl darüber, dass die Ideale seines Helden weltgeschichtlich überwunden, von der Geschichte auf den Misthaufen geworfen worden sind, wie über die menschliche Reinheit, subjektive Ehrlichkeit und Heldenhaftigkeit Don Quijotes völlig im klaren war. Er hat beides richtig erkannt und richtig bewertet. Ibsen dagegen hält trotz seiner eigenen tiefen und entlarvenden Kritik an den Inhalten der Verkündigung Gregers Werle krampfhaft fest. Er will nicht nur dessen subjektive Reinheit und Ehrlichkeit, sondern auch den Inhalt seines Strebens retten. Seine eigene Gestaltung bringt hier die furchtbarsten dialektischen Widersprüche, die grossartigsten komischen Situationen hervor. Er kann sie aber dichterisch nicht restlos nutzen, weil er seinen Helden unrichtig bewertet, ihn teils über-, teils unterschätzt, teils über Gebühr erhöht, teils ungerecht erniedrigt.

In der weiteren Folge seines Schaffens, nach der Götterdämmerung seiner Ideale, die die "Wildente" trotz dieser Fehler objektiv vorstellt, bemüht sich nun Ibsen, Helden zu schaffen,

die den Forderungen Gregers Werles entsprechen und doch nicht der Kritik Rellings verfallen. Er gerät damit in ein falsches Aristokratentum hinein. Er versucht, über den Durchschnitt hinausragende Menschen zu schaffen, er sucht den neuen, über die alten Widersprüche erhabenen Menschen, er ist aber - im engsten Zusammenhang mit seiner Unfähigkeit, den Inhalt und die wirkliche historische Stelle der Ideale von Gregers Werle zu kritisieren - dazu gezwungen, diesen neuen Menschen aus dem alten Stoff, nur mit künstlerischer Erhöhung und Übersteigerung, zu gestalten.

Ibsen ist ein viel zu realistischer, viel zu folgerichtiger und unerschrockener Schriftsteller, um das Niedrige, Widerwärtige, geradezu Lächerliche an seinen neuen Helden, an den Rosmer, Hedda Gabler, Solness nicht zu sehen und nicht mitzugestalten. Er zwingt sich aber trotzdem, sie als über den Durchschnitt hinausragende, tragische Helden darzustellen. Damit wird die Zwiespältigkeit der menschlichen Massstäbe aus der "Wildente" ununterbrochen gesteigert. Diese Gestalten werden vom Dichter noch stärker zugleich über- und unterschätzt. Dieses indifferenzierte, ungeklärte Nebeneinander von Bewertungen, die sich ausschliessen, zwingt Ibsen dazu, Gestalten zu schaffen, die sich ununterbrochen auf die Füssspitzen stellen, um höher zu scheinen, als sie wirklich sind, deren "tragische Erhabenheit" noch durch einen ganzen symbolistischen Apparat, durch eine symbolistische Stimmungsmache künstlich und unorganisch in die Höhe geschraubt wird, deren mühsam hergestellte und darum nie wirklich überzeugende Grösse jedoch vom Schriftsteller selbst ununterbrochen bitter verhöhnt wird.

Es ist kein Zufall, dass der ausgesprochene Symbolismus Ibsens gerade in der "Wildente" anfängt. Dieser Symbolismus ist das künstlerische Mittel, das Unvereinbare wenigstens scheinbar zu vereinen, den im Leben ungelösten, unverstandenen, verzerrt wahrgenommenen und noch verzerrter wiedergegebenen Widerspruch künstlich zu verdecken. Gerade bei einem so bedeutenden Realisten wie Ibsen kann man klar sehen, wie sehr der Symbolismus keine Überwindung der künstlerischen Widersprüche der realistischen Bestrebungen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts gewesen ist, sondern der schriftstellerische Ausdruck dessen, dass die Dichter mit diesen Widersprüchen menschlich, weltanschaulich und künstlerisch nicht fertig geworden sind; sie sind in den Symbolismus geflohen, sie sind in den Symbolismus gestürzt. Der Symbolismus ist durchaus keine Lösung der Wider-

sprüche dieses Realismus, bedeutet vielmehr im Gegenteil die Verewigung dieser Widersprüche auf einem künstlerisch niedrigeren, von der Erfassung der Wirklichkeit entfernteren Niveau.

Dieser tragische Übergang Ibsens von einem freilich immer mit naturalistischen Elementen gemischten Realismus zur widerspruchsvollen Hohlheit der Symbole ist für unsere Untersuchungen äusserordentlich lehrreich. Denn er zeigt, wie wenig diese Vorgänge ihrem Wesen nach rein künstlerischer Natur sind. Sie sind Weltanschauungskrisen der Schriftsteller. Und der schriftstellerische Ausdruck dieser Weltanschauungskrisen ist gerade der Verlust des gestalterischen Massstabs für die Menschen, für ihre Handlungen und Schicksale, dafür, was diese Menschen gesellschaftlich und moralisch vorstellen, was ihr Schicksal in der Wirklichkeit des gesellschaftlichen Lebens bedeutet, wie ihre Beziehungen zu den anderen Menschen real beschaffen sind.

Bei Ibsen sehen wir noch den tragischen Ernst dieser Weltanschauungskrise. Und zwar nicht nur wegen seiner grossen Begabung und schriftstellerischen Ehrlichkeit, sondern wegen der objektiven gesellschaftlich-geschichtlichen Bedeutung jener Probleme, mit denen er gerungen hat, mit denen er tragisch-krisenhaft nicht fertig zu werden vermochte. In der Weiterentwicklung der Literatur der Verfallszeit tritt immer klarer der wildgewordene Kleinbürger in den Vordergrund, der seine Spiesserhaftigkeit zu einem exzentrisch einsamen Heldentum, seine Kapitulation vor jedem modernen reaktionären Aberglauben zu einem "kosmischen" tragischen Schicksal aufbauscht.

Man glaube nicht, dass wir hier übertreiben. Es würde freilich den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, wollten wir die Entwicklung des Dramas nach Ibsen in dieser Richtung ausführlich analysieren. Es sei als bezeichnendes Beispiel nur eines herangezogen. Bekanntlich hat in den Jahrzehnten vor dem Krieg August Strindberg eine führende Rolle in der internationalen Dramatik gespielt und wurde vielfach weit über Ibsen gestellt. Seine späten Dramen waren sehr wichtig für die Entstehung und Ausbildung des dramatischen Symbolismus, sowie für die dessen Hinüberwachsen in den Expressionismus.

Ich will hier nur eine kleine Stelle aus einem der berühmtesten und "tiefsten" Dramen dieser Periode Strindbergs anführen.

Im ersten Teil der Trilogie "Nach Damaskus" treffen sich die Helden, der Unbekannte und die Dame, auf einer Strassenkreuzung. Sie verlieben sich sofort ineinander. Der Unbekannte sollte von der Post einen Brief abholen; er tut es aber nicht, weil darin nur etwas Schlechtes enthalten sein könne. Sie ziehen auf die Wanderung und erleben dabei Furchtbares. Hier beschränken wir uns auf ein Moment, nämlich darauf, dass die Geldlosigkeit des Unbekannten in der grossen Reihe der Erniedrigungen, die er und seine Geliebte durchmachen müssen, eine grosse, von Strindberg ununterbrochen hervorgehobene Rolle spielt. In der letzten Szene des ersten Teiles treffen sie sich nun nach vielen Abenteuern wieder an derselben Strassenecke. Und nun entspinnt sich der folgende Dialog, nachdem die Dame ihren Freund an den unabgeholten Brief erinnert hat:

Die Dame: Geh hinein und glaube, dass es ein guter Brief ist.

Der Unbekannte /ironisch/: Gut?

Die Dame: Glaube es, bilde es dir ein!

Der Unbekannte /geht in die Post/: Ich will es versuchen!

Die Dame wartet auf dem Trottoir.

Der Unbekannte kommt aus der Post mit einem Brief.

Die Dame: Nun?

Der Unbekannte: Ich schäme mich! - Es war das Gold!

Die Dame: Siehst du! - Und alle diese Leiden, und alle diese Tränen - umsonst...

In solchen Szenen sieht man ganz unverhüllt, was die falsche Tiefe der modernen Literatur, der Literatur der Dekadenz wirklich vorstellt. Die gepriesene Grösse des späten Strindberg soll ja gerade darin bestehen, dass er die "geheimnisvollen Mächte" des menschlichen Lebens ergreifend gestaltet habe. Der wirkliche Inhalt dieser "geheimnisvollen Mächte" ist aber, wie der Leser selbst sieht, nichts als eine aufgebauschte und darum verlogene "Objektivierung" des spiessbürgerlichen Aberglaubens.

Selbstverständlich hat auch dieser Aberglaube seine sozialen Wurzeln: die Unsicherheit des Lebens im Kapitalismus, auf die Lenin als auf die Quelle des Erhaltenbleibens und der Neuproduktion religiöser Ideologien im Kapitalismus wiederholt hingewiesen hat. Aber die anspruchsvolle, dem Wesen nach oft unrealistische Gestaltungsweise des späten Strindberg deckt diese wirkliche Quelle der von ihm gestalteten Erlebnisse nicht auf. Im Gegenteil, sie dient nur dazu, diesen unabgeleiteten, unerklärten und unge-

klärten Erlebnissen eine objektiv erlogene Weihe der Tiefe, des Geheimnisvollen zu geben. Strindberg tut nichts anderes, als die normale Vorstellungsweise des Spiessers, zu der er dem Wesen nach vollkommen unkritisch steht, in einer Weise schriftstellerisch zu objektivieren, zu vertiefen, dass der Schein entsteht, als entsprächen der abergläubischen Furcht des Spiessers wirkliche geheimnisvolle Mächte. Dadurch kommt er nun auf ein geistiges Niveau der Wirklichkeitserfassung, das objektiv noch tiefer ist als das des abergläubischen Spiessers, der im allgemeinen viel weniger an diese mystifizierte Objektivität seiner Vorstellungen glaubt, als der berühmte "avantgardistische" Schriftsteller.

Dabei steht Strindberg als Gesamtpersönlichkeit, als schriftstellerische Begabung noch immer hoch über den gleichzeitig mit ihm und nach ihm berühmt gewordenen Dramatikern ~~und~~ der Dekadenz, über den Wedekind, Kaiser, Hasenclever.

Das Beispiel Strindbergs zeigt ganz klar, wie sehr in der Dekadenz ein jedes Mass für das objektive Gewicht, für die objektiv soziale Bedeutung der Menschen und ihrer Schicksale verlorengegangen ist. Der allgemeine Zerfall aller literarischen Formen in dieser Periode ist kein immanent künstlerischer ~~Verfall~~ Vorgang, kein Kampf gegen die "Traditionen", wie die dekadenten Schriftsteller und Künstler sich einbilden, sondern die gesellschaftlich notwendige, objektive und unvermeidliche Folge dieser Kritiklosigkeit der Schriftsteller /als Schriftsteller/ zu den Oberflächenerscheinungen des Kapitalismus, ihres kritiklosen Kapitulierens vor dieser Oberfläche, ihres kritiklosen Identifizierens von Schein /verzerrtem Schein/ und Sein.

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.