Lukács György

DER HISTORISCHE ROMAN

(„A történelmi regény" német gépiratának többek által javított egyszerű példánya)

KÖNYVKÖTŐ SZÖVETKEZET
BUDAPEST VII., TANÁCS KRT. 9.

I-1083

GEORG LUKÁCS

DER HISTORISCHE ROMAN

GEORG LUKÁCS

DER HISTORISCHE ROMAN

Aufbau-Verlag Berlin
1955

Copyright 1955 by
Alle Rechte vorbehalten. Aufbau-Verlag GmbH, Berlin W8
Printed in Germany. Lizenz-Nr. 301. 120/108/55
Satz und Druck - - - - III/18/2.

6/9
(nicht kurzer)

Rechts

8. Vers.

~~Der historische Roman~~

VORBEMERKUNG ~~VORWORT~~ ZUR DEUTSCHEN AUSGABE

Dieses Buch entstand im Winter 1936/37 und erschien bald nach seiner Fertigstellung in russischer Sprache. Wenn ich es ~~nun~~ heute dem deutschen Leser in unveränderter Form in die Hand gebe, so erfordert dieser Entschluss eine gewisse Begründung. Denn es ist klar, dass die verflossenen sechzehn Jahre den Stoff des letzten Kapitels beträchtlich vermehrt haben. Um mich nur auf ein Beispiel zu berufen: ~~Die~~ (Eine) Analyse des ~~Heinrich Manns~~ seither erschienenen abschliessenden zweiten Teils von Heinrich Manns ~~seines~~ "Henri Quatre", ausführlich würde ~~dessen ausführliche Analyse~~ die Konkretheit und Aktualität des letzten Kapitels zweifellos erhöhen. Dasselbe gilt für die neueren Romane Lion Feuchtwangers. ~~würde.~~ Doch noch wichtiger als dies, ist der Umstand, dass das Zeitbild, die in ihm zum Ausdruck gelangende Perspektive vor sechzehn Jahren gegeben wurde. Dies hat den Nachteil, dass gewisse Erwartungen ~~xxxxxxxxxx~~ sich als zu optimistisch erwiesen haben, dass sie durch die historischen Ereignisse nicht bestätigt wurden. So knüpft das Buch übertriebene, ja falsche Hoffnungen an die selbständige Befreiungsbewegung des deutschen Volkes, an die spanische Revolution usw.

Wenn ich diese Lücken nicht ausfülle, die Irrtümer nicht korrigiere, sondern das Buch in der Form herausgebe, in der ~~wie~~ es vor mehr als ~~16~~ sechzehn Jahren geschrieben wurde, so liegt ~~ist~~ der Grund hierfür vor allem darin, ~~gelegen,~~ dass ich unter meinen gegebenen Arbeitsverhältnissen kaum imstande wäre, das einmal ~~mein Buch~~ Geschriebene noch wesentlich umzugestalten; so stand ich vor der Wahl, es in unveränder Form herauszugeben, oder überhaupt nicht.

Diese Begründung wäre indessen in wissenschaftlicher Hinsicht nicht ausreichend, wenn die Literatur der beiden letzten Jahrzehnte die ~~wissenschaftliche~~ Lösbarkeit der hier behandelten Fragen, ~~und~~ den Wert und die Bedeutung der erreichten ~~wissenschaftlichen~~ Resultate ~~in den hier behandelten Fragen~~ entscheidend beeinflussen könnte. Das träfe zweifellos zu, wenn die Fragestellung meines Buches eine rein literaturhistorische wäre, wenn die Entwicklung des historischen ~~Dramas~~ Romans (oder des historischen Dramas) oder ~~wenn~~ auch bloss ~~nur~~ die Entfaltung des historischen Geistes, sein Niedergang und sein ~~Neuaufl~~ Neuaufleben, den eigentlichen Gegenstand und Inhalt dieses Buches ~~wären.~~ bildeten.

Wie ~~jedoch~~ jedoch der Leser sehen wird, ~~war nicht dies meine Absicht.~~ ist dies nicht der Fall. Die Ziele, die ich mir gesteckt habe, sind theoretischer Natur. Was ich vor Augen hatte, war ~~die~~ eine Untersuchung der ~~Wechselwirkung des~~ zwischen dem geschichtlichen Geist~~es~~ der und jener grossen Literatur~~x~~, ~~zu untersuchen,~~ die die Totalität der Geschichte darstellt, ~~Jedoch~~ und dies nur in Bezug auf die bürgerliche Literatur; ~~jene~~ die Wendung, die der sozialistische Realismus hervorbringt, geht über den Rahmen ~~unserer~~ meiner Studie hinaus. Bei einer solchen Fragestellung ist natürlich ~~erweise~~ schon die innere, theoretischste, abstrakteste Dialektik des Problems geschichtlichen Charakters. Die Zielsetzung meiner Studie beschränkt sich indessen nur auf die Ausarbeitung der Hauptlinien dieser historischen Dialektik. Das heisst: sie analysiert und untersucht bloss die für diese geschichtliche Entwicklung typischen Strömungen, Abzweigungen und Knotenpunkte, die, ~~vom~~ unter dem Gesichtspunkt der Theorie ~~aus~~ gesehen, charakteristisch und unentbehrlich sind. Deshalb ist ihr Bestreben auch nicht auf historische Vollständigkeit gerichtet. Der Leser erwarte hier kein Lehrbuch der Entwicklung des ~~geschichtlichen~~ historischen Dramas oder des ~~geschichtlichen~~ historischen Romans; er findet ~~bloss die~~ eine Behandlung nur jener Schriftsteller, Werke und Richtungen, die ~~aus~~ unter diesem theoretischen Gesichtspunkt repräsentative Bedeutung haben. Deshalb konnten und mussten rein literarisch weniger bedeutende Schriftsteller eingehend behandelt werden, während ~~wir~~ ich in anderen Fällen dichterisch viel bedeutendere Werke ausser acht lassen mussten.

~~Aus~~ Unter diesem Gesichtspunkt konnte auch der alte Abschluss, das Einmünden der Entwicklung in die damalige Gegenwart, in die deutsche antifaschistische Literatur von 1937, unverändert bleiben. Dies konnte meiner Meinung nach deshalb geschehen, weil die theoretisch wichtigen Fragen, in erster ~~Reihe~~ Linie die Kraft und die temporäre Schwäche, sowohl in ~~xxxxx~~ weltanschaulicher und politischer, wie in aesthetischer Hinsicht gerade in dieser Literatur klar zum Ausdruck gelangen~~x~~. Die Tatsache, dass meine damalige politische Perspektive sich als zu optimistisch erwies, ändert nichts an der Bedeutung ~~und der Lösungsrichtung~~ der aufgeworfenen theoretischen Fragen, und an der Richtung, in der ihre Lösung zu suchen ist.

Diese Zielsetzung bestimmt die methodologischen Probleme meines Buches. Erstens, wie schon oben erwähnt, die Wahl des Stoffes. Dieses Buch zeigt nicht im engen Sinne des Wortes eine historische Entwicklung auf, es sucht aber trotzdem die Hauptlinien der historischen Entwicklung, die in ihr auftauchenden wichtigsten Fragen sichtbar zu machen. Das Ideal bestünde natürlich darin, die vollkommene Ausarbeitung der theoretischen Gesichtspunkte mit der erschöpfenden Behandlung der Totalität der geschichtlichen Entwicklung zu verbinden. Nur in diesem Falle könnte die wirkliche Kraft der marxistischen Dialektik für jeden greifbar gemacht werden: könnte jedem verständlich werden, dass sie ihrem Wesen nach nicht in erster Linie gedanklicher Natur, sondern die gedankliche Widerspiegelung des tatsächlichen historischen Prozesses ist. Dieses Ideal machte ich mir bei der Abfassung meiner Arbeit nicht zum Ziel; ich betrachte mein Buch daher bloss als einen Versuch, die Hauptgesichtspunkte prinzipiell zu fixieren, in der Hoffnung, dass vollkommenere, umfassendere Werke folgen werden.

Der zweite entscheidende methodologische Gesichtspunkt ist die Untersuchung der Wechselwirkung zwischen der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung und der aus ihr herauswachsenden Weltanschauung und künstlerischen Form. Hier tauchte eine ganze Reihe neuer, bisher wenig analysierter Probleme auf: die gesellschaftliche Basis des Sich-Absonderns der Genres, ihre Annäherung zueinander, das Entstehen und Absterben der neuen Formelemente in diesem komplizierten Prozess der Wechselwirkung. Auch in dieser Hinsicht halte ich mein Buch für fragmentarisch, betrachte ich es rein als einen Anfang, einen Versuch. Im Laufe der Konkretisierung der marxistischen Aesthetik ist diese Frage bisher kaum aufgetaucht. Eine ernsthafte marxistische Genretheorie ist jedoch unmöglich, solange wir nicht bestrebt sind, die Widerspiegelungstheorie der materialistischen Dialektik auf das Problem der Differenzierung der Genres anzuwenden. Im Zusammenhang mit der Analyse der Hegelschen Logik weist Lenin darauf hin, dass die abstraktesten Schlussformen (Syllogismen) ebenfalls abstrakte Fälle der Widerspiegelung der Wirklichkeit sind. Diese Gedanken ver-

suchte ich in meinem Buch auf Epik und Dramatik anzuwenden. Aber auch hier musste ich - geradeso wie bei der historischen Behandlung - bei der methodologischen Aufzeigung des Lösungsversuches stehen bleiben. Dieses Buch tritt also ~~auf theoretischem Gebiet geradeso~~ ebenso wenig mit dem Anspruch auf, eine vollständige Theorie der dramatischen und epischen Formen zu geben, wie es auf dem Gebiet der Geschichte dem Leser eine vollkommene Darstellung der ~~Geschichte~~ Entwicklungsgeschichte des historischen Romans und Dramas vorzulegen will.

~~Dieses~~ Das Buch ist also, trotz seines Umfangs, ~~blos~~ nur ein Versuch, ein Essay: gleichermassen eine Vorarbeit zur marxistischen Aesthetik, wie zur materialistischen Behandlung der modernen Literaturgeschichte. Ich kann dabei ~~da~~ nicht genug betonen, dass ich ~~alldies~~ es, alles in allem, nur für einen ersten ~~Versuch~~ Ansatz halte, den hoffentlich ~~bald~~ bald andere weiterführen ~~entwickeln~~ werden, nötigenfalls mit ~~der~~ einer Korrektur der von mir erreichten Resultate. ~~xxxx~~ Ich glaube jedoch, dass auf diesem noch kaum aufgepflügten ~~Gebiet~~ Boden auch solch ~~einer~~ erster Versuch ~~Beginnen~~ seine Berechtigung hat.

Budapest, März 1954

Erstes Vorwort aus dem Jahre 1937

Rechts

V

~~Der historische Roman.~~

Vorwort

Diese Monographie erhebt nicht den Anspruch darauf, eine ausführliche und vollständige Geschichte des historischen Romans zu geben. Abgesehen davon, daß es ~~von dem Fehlen~~ an wirklichen Vorarbeiten (daran fehlt) lag dies gar nicht in meiner Absicht. Ich wollte nur die wichtigsten prinzipiellen, theoretischen Fragen behandeln. Bei der ausserordentlich grossen Rolle, die der historische Roman sowohl in der Literatur der UDSSR, wie in der (der) antifascistischen Volksfront spielt, (Er) scheint mir eine solche prinzipielle Untersuchung (als) ebenso unerlässlich wie aktuell. Umsomehr, als der historische Roman unserer Tage, bei aller grossen Begabung seiner besten Vertreter, noch vielfach an den Überresten des nicht völlig überwundenen schädlichen Erbes der bürgerlichen Dekadenz (krankt) ~~leidet~~. Will man nun diese Mängel wirklich aufdekken, so muss die Aufmerksamkeit des Kritikers auf die prinzipiellen Fragen nicht nur des historischen Romans, sondern der Literatur überhaupt gerichtet sein.

Aber die theoretische Untersuchung erfolgt hier auf historischer Grundlage. Der prinzipielle Unterschied zwischen dem historischen Roman der Klassiker und dem der Dekadenz u.s.w. hat (seine) ~~ihre~~ historischen Ursachen. Und es soll in dieser Arbeit gerade ~~es~~ gezeigt werden, wie Entstehung und Entwicklung, Aufstieg und Niedergang des historischen Romans als notwendige Folgen der grossen gesellschaftlichen Umwälzungen der Neuzeit in Erscheinung treten, es soll nachgewiesen werden, dass seine verschiedenen Formprobleme künstlerische Widerspiegelungen gerade dieser gesellschaftlich-geschichtlichen Umwälzungen sind. Der Geist dieser Arbeit ist also ein historischer. Es wird aber ~~Sie wird~~ in ihr keine historische Vollständigkeit erstrebt. Es werden in ihr nur ~~jene~~ (diejenigen) Schriftsteller behandelt, deren Werke in einer bestimmten (Hinsicht) ~~Weise~~ repräsentativ sind, die typische Knotenpunkte auf dem Wege der Entwicklung des historischen Romans bedeuten. Dasselbe Prinzip der Auswahl ist (bei der) ~~in der~~ Anführung der älteren Kritiker (und) Aesthetiker, (und der) sich

Absatz!

theoretisch mit Literatur beschäftigender Dichter ~~leitend~~ maßgebend gewesen. Ich habe mich auf beiden Gebieten bemüht zu zeigen, dass es auch in Bezug auf den historischen Roman nicht darauf ankommt, etwas angeblich "radikal Neues" auszuklügeln, sondern - wie uns Lenin gelehrt hat - darauf, sich alles Wertvolle der vorangegangenen Entwicklung anzueignen und es kritisch zu verarbeiten. Die Aktualität und Vorbildlichkeit der Klassiker ist auch für den zeitgenössischen historischen Roman ein zentrales Problem.

Es ist nicht meine Sache, zu beurteilen, wie oder wie wenig meine Absichten verwirklicht wurden. Es kam mir hier nur darauf an, dem Leser diese Absichten klar mitzuteilen, damit er von Anfang an weiss, was er vom diesem Buch zu erwarten hat und was nicht.

Jedoch auf einen - aus meiner persönlichen Entwicklung folgenden - Mangel muss ich den Leser gleich eingangs aufmerksam machen: den russischen historischen Roman konnte ich nur soweit behandeln, als er in fremden Sprachen übersetzt vorliegt. Das ergibt für die Geschichte ernste und schmerzliche Lücken. Aber in der älteren Literatur war es immerhin möglich, die weltliterarisch entscheidenden Werke der russischen Literatur zu behandeln. Aus der Sowjetliteratur liegen jedoch nur zufällige Übersetzungen vor, ein so dürftiges und lückenhaftes Material, dass es meinem wissenschaftlichen Gewissen nicht gestattet, von einer solchen Grundlage aus irgendwelche Schlussfolgerungen zu ziehen. Darum musste ich auf die Behandlung des historischen Romans der Sowjetliteratur verzichten. Ich hoffe aber, dass meine Ausführungen trotzdem für den Sowjetleser einiges zur Klärung dieser wichtigen Probleme beitragen werden und hoffe insbesonders, dass diese Lücken meiner Arbeit möglichst bald von anderen ausgefüllt werden.

Moskau, September 1937.

Rechts (1)

Erstes Kapitel

Die klassische Form des historischen Romans

I

1. Die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen der Entstehung des historischen Romans

Der historische Roman ist am Anfang des 19. Jahrhunderts, ungefähr zur Zeit des Sturzes von Napoleon entstanden. Der "Wawerley" Walter Scotts ist 1814 erschienen. Selbstverständlich gibt es historische Romane schon im 17. und 18. Jahrhundert, ja wer Lust hat, mag sogar die Bearbeitung antiker Geschichte oder Mythen im Mittelalter als " Vorläufer " des historischen Romans betrachten und weiter bis nach China oder Indien zurückgehen. Er wird aber auf diesem Wege nichts finden, das das Phänomen des historischen Romans irgendwie wesentlich beleuchten würde. Die sogenannten historischen Romane des 17. Jahrhunderts (Scudéry, Calprenède u.s.w.) sind nur nach ihrer rein äusserlichen Thematik, nur ihrem Kostüm nach historisch. Nicht nur die Psychologie der Gestalten, sondern auch die geschilderten Sitten sind vollständig die der Gegenwart der Schriftsteller. Und der berühmteste " historische Roman " des 18. Jahrhunderts, Walpoles "Castle of Otranto " behandelt die Geschichte ebenfalls nur als Kostüm, es kommt hier allein auf die Kuriosität und Exzentrizität des geschilderten Milieus an, nicht auf die künstlerisch getreue Abbildung eines konkreten historischen Zeitalters.

Es fehlt dem sogenannten historischem Roman vor Walter Scott gerade das spezifisch Historische : die Ableitung der Besonderheit der handelnden Menschen aus der historischen Eigenart ihrer Zeit.Der grosse Kritiker Boileau, der die historischen Romane seiner Zeitgenossen sehr skeptisch beurteilte,legt nur auf die soziale und phsycholohische Wahrheit der Gestalten ~~ein~~ Gewicht,er verlangt, dass ein Herrscher anders lieben soll, ~~wie~~ als ein Hirt u.s.w.Die Frage der historischen Wahrheit in der dichterischen Abbildung der Wirklichkeit liegt noch ausserhalb seines Horizonts.

Aber auch der grosse realistische Gesellschaftsroman des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts, der in der Gestaltung der Sitten und der Psychologie seiner Gegenwart einen für die Weltgeschichte der Literatur bahnbrechenden Durchbruch zur Wirklichkeit vollzog, ~~stellt die Frage der~~ macht die konkreten Zeitbestimmtheit der gestalteten Menschen nicht ~~als~~ zum Problem auf.Die Gegenwart wird mit ausserordentlicher Plastik und Lebensechtheit gestaltet,aber sie wird naiv als ein Seiendes hingenommen : woraus und wie sie sich entwickelt hat,taucht für die Gestaltung der Schriftsteller noch nicht als Frage auf.Diese Abstraktheit in der Gestaltung der historischen Zeit hat auch ihre Folgen für die Gestaltung des historischen Ortes.Le Sage kann noch ohne weiteres seine ~~sehr~~ höchst wahrheitsgetreuen Schilderungen des Frankreich seiner Gegenwart, ~~ohne sich viel zu genieren~~ ungeniert, nach Spanien verlegen.Swift,Voltaire, und selbst noch Diderot lassen ihre satirischen Romane ~~Nie~~ in einem und Nirgendwo spielen, das freilich die wesentlichen Züge des damaligen Englands und Frankreichs wahrheitsgetreu wiederspiegelt.Diese Schriftsteller erfassen also die wesentlichen Züge ihrer Gegenwart mit einem kühnen und tiefschürfenden Realismus. Sie sehen aber das Spezifische ihrer eigenen Zeit nicht historisch an.

An dieser Grundeinstellung ändert sich nichts Wesentliches dadurch,dass das immer stärkere Vordringen des Realismus die spezifischen Züge der Gegenwart mit grosser schriftstellerischer Kraft zur Erscheinung bringt.Man denke an Romane wie

" Moll Flanders"," Tom Jones " u.s.w.In dieser grosszügig realistischen Gegenwartsdarstellung tauchen mitunter sogar bedeutende Ereignisse der zeitgenössischen Geschichte auf,und werden mit den Schicksalen der gestalteten Menschen handlungsgemäss verknüpft.Damit werden,insbesondere bei Smollett und Fielding, Ort und Zeit des Geschehens viel energischer konkretisiert, als dies in der früheren Periode des Gesellschaftsromans und auch noch bei den zeitgenössischen Franzosen im Allgemeinen üblich gewesen ist.Fielding verfügt sogar über eine gewisse Bewusstheit über dieser Praxis, über dieser Konkretisierung des Romans in der Richtung des Erfassens der historischen Besonderheit der gestalteten Menschen und Ereignisse.Er nennt sich selbst als Schriftsteller einen Historiker der bürgerlichen Gesellschaft.

Überhaupt muss bei einer Analyse dieser Vorgeschichte des historischen Romans mit der romantisch-reaktionären Legende gebrochen werden, dass die Periode der Aufklärung eines jeden Sinnes und Verständnisses für die Geschichte bar gewesen wäre, und erst Gegner der Französischen Revolution, die Burke, De Maistre usw., den historischen Sinn für Geschichte erfunden hätten. Man braucht nur an die ausserordentlichen historischen Leistungen von Montesquieu, Voltaire, Gibbon usw. zu denken, um diese Legende niedriger zu hängen.

Für uns kommt es aber darauf an, den besonderen Charakter dieses Sinnes für Geschichte vor und nach der Periode der Französischen Revolution zu konkretisieren, um klar zu sehen, auf welchem gesellschaftlichen und ideologischen Boden der historische Roman entstehen konnte. Und hier muss hervorgehoben werden, dass die Geschichtsschreibung der Aufklärung in ihrer wesentlichen Linie eine ideologische Vorbereitung der Französischen Revolution gewesen ist.
Die mitunter grossartige und viele neue Tatsachen und Zusammenhänge aufdeckende Konstruktion der Geschichte dient dazu, um die Notwendigkeit der Umwälzung der "unvernünftigen" feudal-absolutistischen Gesellschaft nachzuweisen, um aus den Erfahrungen der Geschichte jene Prinzipien abzuleiten, mit deren Hilfe eine "vernünftige" Gesellschaft, ein "vernünftiger" Staat geschaffen werden kann.

Darum steht die Antike im Mittelpunkt der Geschichtstheorie und Praxis der Aufklärung.Die Ergründung der Ursachen der Grösse und des Niederganges der antiken Staaten ist eine der wichtigsten theoretischen Vorarbeiten für die künftige Umgestaltung der Gesellschaft.

Dies bezieht sich vor allem auf Frankreich,auf das geistig führende Land der Periode der militanten Aufklärung.Etwas anders steht es nun die Lage in England.Das England des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts ~~steht~~ befindet sich zwar ökonomisch mitten im grössten Umwälzungsprozess,in der Periode, ~~der Schaffung, der~~ in der die ökonomisch-sozialen Vorbedingungen der industriellen Revolution,es ist aber in politischer Hinsicht bereits ein nachrevolutionäres Land.In der theoretischen Bewältigung und Kritik der bürgerlichen Gesellschaft,in der Herausarbeitung der Prinzipien der politischen Ökonomie spielen also Momente der konkreten Erfassung der Geschichte als Geschichte eine grössere Rolle als in Frankreich.Aber die Bewusstheit und Konsequenz in der Durchführung solcher spezifisch historischen Gesichtspunkte bleibt doch für die Gesamtentwicklung episodisch.Der wirklich herrschende ökonomische Theoretiker des Endes ~~vom XVIII.~~ des 18. Jahrhunderts ist Adam Smith, James Steuart,der das Problem der kapitalistischen Ökonomie viel historischer stellt,der sich mit der Erforschung des Entstehungsprozesses des Kapitals beschäftigt,gerät sehr bald in Vergessenheit. Marx charakterisiert den Unterschied dieser beiden bedeutenden Ökonomen folgendermassen : Steuarts " Verdienst um die Auffassung des Kapitals beruht auf der Nachweisung,wie der Scheidungsprozess zwischen den Produktionsbedingungen,als dem Eigentum bestimmter Klassen,und der Arbeitskraft vorgeht.Mit diesem Entstehungsprozess des Kapitals - ohne ihn noch direkt als solchen aufzufassen (von mir gesperrt G.L.),obgleich er ihn als Bedingung der grossen Industrie auffasst - ist er viel beschäftigt,er betrachtet den Prozess namentlich in der Agrikultur: und erst durch diesen Scheidungsprozess in der Agrikultur entsteht richtig bei ihm die Manufakturindustrie als solche.Dieser Scheidugsprozess ist bei Adam Smith

schon als fertig vorausgesetzt." Diese Unbewusstheit über die Tragweite des praktisch vorhandenen historischen Sinnes,über die Möglichkeit der Verallgemeinerung der instinktiv richtig beobachteten historischen Eigenart der unmittelbaren Gegenwart charakterisiert die Stelle,die der grosse Gesellschaftsroman Englands in der Entwicklung unseres Problems einnimmt.Er hat das Auge der Schriftsteller auf die konkrete (d.h.historische) Bedeutung des Ortes und der Zeit,der sozialen Bedingungen u.s.w.hingelenkt,er hat die realistischen schriftstellerischen Ausdrucksmittel für die Gestaltung dieser örtlich-zeitlichen (d.h.historischen) Eigenart der Menschen und Verhältnisse geschaffen.Aber dies ist,ebenso wie in der Ökonomie Stewarts ,aus realistischem Instinkt gesehen und hat sich nicht zu einer Klarheit über die Geschichte als Prozess,über die Geschichte als konkreter Vorbedingung der Gegenwart erhoben.

Erst in der letzten Periode der Aufklärung taucht das Problem der künstlerischen Wiederspiegelung vergangener Zeiten als ein zentrales Problem der Literatur auf.Dies geschieht in Deutschland.Allerdings bewegt sich die Ideologie der deutschen Aufklärung vorerst auf den Bahnen der französischen und englischen,die grossen Leistungen Winkelmanns und Lessings verlassen im Wesentlichen nicht die allgemeine Entwicklungslinie der Aufklärung.Lessing,über dessen wichtige Beiträge zur Klärung des Problems des historischen Dramas wir später ausführlich sprechen werden,bestimmt noch das Verhältnis des Dichters zur Geschichte durchaus im Sinne der Philosophie der Aufklärung.Er meint,dass die Geschichte für den grossen Dramatiker nicht mehr wäre,als ein " Repertorium"von Namen.

Aber bald nach Lessing taucht im "Sturm und Drang"das Problem der dichterischen Bewältigung der Geschichte bereits als bewusstes Problem auf.Goethes "Götz von Berlichingen " leitet nicht nur eine neue Blütezeit des historischen Dramas ein,sondern hat auch auf die Entstehung des historischen Romans bei Walter Scott einen unmittelbaren und starken Einfluss.Diese bewusste Steigerung des Historismus,die ihren ersten theoretischen Ausdruck in den Schriften Herders erhält,hat

seine Wurzel in der besonderen Lage Deutschlands, in der Diskrepanz zwischen der ökonomisch-politischen Zurückgebliebenheit Deutschlands und der Ideologie der deutschen Aufklärer, die, auf den Schultern ihrer englischen und französischen Vorgänger stehend, die Ideen der Aufklärung höher entwickelt haben. Dadurch treten nicht nur die allgemeinen Widersprüche, die dieser ganzen Ideologie der Aufklärung zugrunde liegen, schärfer hervor, als in Frankreich, sondern es wird auch der spezifische Gegensatz zwischen diesen Ideen und der deutschen Wirklichkeit energisch in den Vordergrund gerückt.

In England und Frankreich ist die ökonomische, politische und ideologische Vorbereitung und Vollendung der bürgerlichen Revolution und die Konstituierung des nationalen Staates ein und derselbe Prozess. Der bürgerlich-revolutionäre Patriotismus mag noch so stark sein, und noch so wichtige Werke hervorbringen (die "Henriade" von Voltaire) in seiner Zurückwendung auf die Vergangenheit muss doch die aufklärerische Kritik des "Unvernünftigen" überwiegen. Ganz anders in Deutschland. Der revolutionäre Patriotismus stösst hier auf die Schranken der nationalen Zerissenheit, und zwar einer politischen und ökonomischen Zerstückeltheit des Landes, denn kultureller und ideologischer Ausdruck eine Importware aus Frankreich ist. Denn alles, was an den kleinen deutschen Höfen an Kultur, vor allem an Pseudokultur produziert wurde, war nichts, als eine sklavische Nachahmung des französischen Hofes. Die kleinen Höfe sind also nicht nur ein politisches Hindernis der deutschen Einheit, sondern hemmen auch ideologisch die Entwicklung einer aus dem Bedürfnis des deutschen bürgerlichen Lebens stammenden Kultur. Die deutsche Form der Aufklärung muss notwendigerweise in scharfer Polemik gegen diese französische Kultur stehen, und sie behält eine solche Note des revolutionären Patriotismus auch dort, wo der wesentliche Inhalt des ideologischen Kampfes der Widerstreit verschiedener Entwicklungsstufen der Aufklärung ist, (Lessings Kampf gegen Voltaire).

Aus dieser Lage resultiert notwendig eine Rückwendung zur deutschen Geschichte. Die Hoffnung auf die nationale Renaissance schöpft ihre Kräfte teilweise aus der Wiedererweckung der vergangenen nationalen Grösse. Der Kampf um diese nationale Grösse erfordert, dass die geschichtlichen Ursachen des Niedergangs, des Zerfalls von Deutschland erforscht und künstlerisch dargestellt werden. In Deutschland, das im Laufe der vorhergegangenen Jahrhunderte nur ein Objekt der geschichtlichen Umwandlungen gewesen ist, tritt damit die Histori-

sierung der Kunst früher und radikaler auf, als ~~sie~~ in den ökonomisch wie politisch entwickelteren Ländern des Westens.

Erst die französische Revolution, die Revolutionskriege, Napoleons Aufstieg und Sturz haben die Geschichte zum Massenerlebnis gemacht, und zwar in europäischem Massstabe. Während der Jahrzehnte zwischen 1789 und 1814 hat jedes Volk Europas mehr Umwälzungen erlebt als sonst in Jahrhunderten. Und der rasche Wechsel gibt diesen Umwälzungen einen qualitativ besonderen Charakter, ~~nimmt~~ löscht für die Massen den Eindruck des "Naturereignisses" aus, macht den geschichtlichen Charakter der Umwälzungen weit sichtbarer, als dies in isolierten Einzelfällen der Fall zu sein pflegt. Man lese - um nur ein Beispiel anzuführen - die Jugenderinnerungen Heines im "Buch Le Grand" nach, wo sehr anschaulich geschildert wird, wie der rapide Wechsel der Regierungen auf ~~das Kind~~ Heine als Knaben gewirkt hat. Wenn nun ~~diese~~ solche Erlebnisse sich mit der Erkenntnis, ~~dessen~~, dass ~~solche~~ dergleichen Umwälzungen sich überall in der ganzen Welt ~~vollzogen werden~~ verbinden, verbindet sich, muss das ~~Erlebnis, dessen~~ Gefühl, dass es eine Geschichte gibt, dass diese Geschichte ein ununterbrochener Prozess der Veränderungen ist, und dass endlich diese Geschichte unmittelbar ins Leben eines jeden einzelnen eingreift, ausserordentlich erstarken.

Diese ins Qualitative ~~über~~um schlagende quantitative Steigerung erscheint auch im Unterschied dieser Kriege von allen anderen, die vorangegangenen sind. Die Kriege der absoluten Staaten der vorrevolutionären Zeit wurden von kleinen Berufsheeren geführt. Die Kriegsführung ging darauf aus, die Armee von der Zivilbevölkerung so scharf wie möglich zu isolieren. (Verpflegung aus Depots, Angst vor Desertion u.s.w.) Nicht umsonst hat Friedrich ~~der Zweite~~ II. von Preussen den Gedanken ausgedrückt sprechen, dass der Krieg so geführt werden müsse, dass die Zivilbevölkerung ihn überhaupt nicht bemerke. "Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", war die Devise der Kriege des Absolutismus.

Dies ändert sich mit einem Schlage durch die Französische Revolution. In ~~Verteidigung~~ ihrem Verteidigungskampf gegen die Koalition der absoluten Monarchien war die französische Republik gezwungen, Massenheere zu schaffen. Der Unterschied zwischen Söldnerheer und Massenheer ist aber ein qualitativer gerade ~~in Bezug auf die~~ hinsichtlich der Beziehung

zu den Massen der Bevölkerung. Werden nicht kleine Kontingente von Deklassierten fürs Berufsheer geworben, oder in es gepresst, sondern soll ein Massenheer entstehen, so muss Inhalt und Ziel des Krieges den Massen propagandistisch klar gelegt werden. Dies geschieht nicht nur in Frankreich selbst zur Zeit der Verteidigung der Revolution, und der späteren Angriffskriege, sondern auch die anderen Staaten, wenn sie zur Schaffung von Massenheer übergehen, sind gezwungen, zu diesem Mittel zu greifen. (Man denke an die Rolle der deutschen Literatur und Philosophie in dieser Propaganda nach der Zeit der Schlacht von Jena.) Diese Propaganda kann sich aber unmöglich auf den einzelnen isolierten Krieg beschränken. Sie muss den sozialen Inhalt, die historischen Voraussetzungen und Umstände aufdecken, den Krieg in Zusammenhang mit dem ganzen Leben der Nation, mit den Entwicklungsmöglichkeiten der Nation, bringen. Es genügt, wenn wir auf die Bedeutung der Verteidigung der Errungenschaften der Revolution in Frankreich, auf die Verknüpfung der Schaffung des Massenheeres mit politischen und sozialen Reformen in Deutschland und in andern Ländern hinweisen.

Das innere Leben des Volkes ist mit dem Massenheer in ganz anderer Weise verknüpft, als dies in der früheren Periode der Fall war. In Frankreich fällt die ständische Scheidewand zwischen adligen Offizieren und Mannschaft : der Aufstieg zu den höchsten Stellen der Armee steht jedem offen, und es ist eine allgemein verbreitete Kenntnis, dass diese Schranke gerade durch die Revolution gefallen ist. Und selbst in den gegen die Revolution kämpfenden Ländern ist es unvermeidlich, dass in die ständischen Schranken wenigstens gewisse Breschen geschlagen werden. Man muss nur die Schriften von Gneisenau lesen, um zu sehen, wie klar hier dieser Zusammenhang dieser Reformen mit der durch die französische Revolution geschaffenen neuen historischen Lage zusammenhängt. Dazu kommt, dass auch während des Krieges die früheren Trennungswände zwischen Armee und Volk zerstört werden müssen. Für die Massenheere ist eine Depotverpflegung unmöglich. Da sie sich durch Requisition verpflegen, ist es unvermeidlich, dass sie mit dem Volk des Landes, in welchem der Krieg geführt wird,

in eine unmittelbare und ununterbrochene Verbindung geraten. Freilich besteht diese Verbindung sehr oft aus Raub und Plünderung. Aber doch nicht immer. Und es darf nicht vergessen werden, dass die Kriege der Revolution und teilweise auch die Napoleons bewusst als Propagandakriege geführt worden sind.

Endlich spielt auch die ungeheure quantitative Ausdehnung der Kriege auch eine qualitativ neue Rolle, bringt eine ausserordentliche Erweiterung des Horizontes mit sich. Während die Kriege der Söldnerheere des Absolutismus zumeist aus kleinlichen Manövern um Festungen u.s.w. bestanden, wird jetzt ganz Europa zum Kriegsschauplatz. Französische Bauern kämpfen zuerst in Aegypten, dann in Italien, dann in Russland, deutsche und italienische Hilfstruppen nehmen am Feldzug gegen Russland teil, deutsche und russische Truppen ziehen nach Napoleons Niederlage in Paris ein, u.s.w. Was früher nur vereinzelte, zumeist abenteuerlich gesinnte Individuen erlebt haben, nämlich eine Kennenlernen ~~Kenntnis~~ Europas oder wenigstens bestimmter Teile Europas, wird in dieser Periode zum Massenerlebnis von Hunderttausenden, von Millionen.

So entstehen die konkreten Möglichkeiten dazu, dass die Menschen ihre eigene Existenz als etwas geschichtlich Bedingtes ~~bedingtes~~ erfassen, dass sie in der Geschichte etwas sehen, was tief in ihr Alltagsdasein eingreift, was sie unmittelbar angeht. Es erübrigt sich, dabei von den sozialen Umwälzungen in Frankreich selbst zu sprechen. Es ist ohne weiteres evident, wie sehr die grossen und rasch aufeinanderfolgenden Wendungen dieser Periode das ökonomische und kulturelle Leben des ganzen Volkes umgestülpt ~~umgewälzt~~ haben. Es muss aber darauf hingewiesen werden, dass die Heere der Revolution und auch später die Napoleons an sehr vielen Orten, wo sie Eroberungen machten, die Überreste des Feudalismus ganz oder teilweise liquidiert haben. So z.B. am Rhein und in Norditalien. Der soziale und kulturelle Gegensatz des Rheinlandes zum übrigen Deutschland, der noch in der Achtundvierziger ~~84er~~ Revolution stark fühlbar ist, ist ein Erbstück aus der Napoleonischen Periode. Und der Zusammenhang dieser sozialen Umwälzungen mit der französischen Revolution ist breiten Massen bewusst. Wieder sei hier auf einige literarische Reflexe hingewiesen. Neben Heines Jugenderinnerungen ist es sehr lehrreich,

die ersten Kapitel von Stendhals"Chartreuse de Parme"zu lesen,um zu sehen,welchen einen unauslöschlichen Eindruck die französische Herrschaft in Norditalien hervorgerufen hat.

Es gehört zum Wesen der bürgerlichen Revolution,wenn sie ernsthaft,bis ans Ende durchgeführt wird,dass der nationale Gedanke zum Eigentum breitester Massen wird. Erst in Folge der Revolution und der Napoleonischen Herrschaft ist in Frankreich das Nationalgefühl zum Erlebnis und zum Besitz der Bauernschaft,der unteren Schichten des Kleinbürgertums u.s.w.geworden,Erst dieses Frankreich haben sie als ihr eigenes Land,als ihr selbst geschaffenes Vaterland erlebt.

Aber das Erwecken des nationalen Gefühls Empfindens und damit des Gefühls und des Verständnisses für nationale Geschichte entsteht nicht nur in Frankreich selbst.Die Napoleonischen Kriege rufen überall eine Welle des nationalen Gefühls Nationalgefühls,des nationalen Widerstandes gegen die Napoleonischen Eroberungen,ein Erlebnis der Begeisterung für die nationale Selbständigkeit hervor.Diese Bewegungen sind freilich zumeist,wie Marx sagt,ein Gemisch von "Regeneration und Reaktion ".So in Spanien,in Deutschland,in Russland,u.s.w.Der Kampf um die Selbständigkeit Polens,das Aufflammen des polnischen Nationalgefühls ist dagegen in seiner Haupttendenz ein progressiver.Wie immer aber es um die Mischung von " Regeneration und Reaktion " in den einzelnen nationalen Bewegungen auch bestellt sein mag, es sei,so ist es klar,dass diese Bewegungen,die wirkliche Massenbewegungen gewesen sind,gerade den Sinn für Geschichte,das Erlebnis der Geschichte in breite Massen hineintragen mussten.Der Appell auf nationale Selbständigkeit und Eigenart ist notwendigerweise mit einer Wiedererweckung der nationalen Geschichte verknüpft, mit Erinnerungen an die Vergangenheit,an die vergangene Grösse,an die Momente der nationalen Schmach, einerlei ob dies in progressiven oder reaktionären Ideologien ausläuft.

So verknüpft sich in diesem Massenerlebnis der Geschichte einerseits das nationale Element mit den Problemen der gesellschaftlichen Umgestaltung,andererseits wird die Verknüpfung der nationalen Geschichte mit der Weltgeschichte in immer weiteren Kreisen

bewusst.Diese steigende Bewusstheit über den historischen Charakter der Entwicklung beginnt auch in die Beurteilung der ökonomischen Zustände und der Klassenkämpfe hineinzuspielen.Im XVIII.Jahrhundert haben nur vereinzelte,geistreich paradoxe Kritiker des beginnenden Kapitalismus die Ausbeutung des Arbeiters durch das Kapital mit Ausbeutungsformen früherer Perioden verglichen,um den Kapitalismus als die unmenschlichere Form zu entlarven(Linguet).Im ideologischen Kampf gegen die französische Revolution wird ein solcher,freilich ökonomisch flacher,reaktionär-tendentiöser Vergleich zwischen der Gesellschaft vor und nach der Revolution,im weiteren Ausmasse zwischen Kapitalismus und Feudalismus,zum Kriegsruf der legitimistischen Romantik.Die Unmenschlichkeit des Kapitalismus,das Chaos der Konkurrenz, die Vernichtung der Kleinen durch die Grossen,die Erniedrigung der Kultur durch das zur-Ware-Werden aller Dinge u.s.w.wird zumeist reaktionär tendentiös mit dem sozialen Idyll des Mittelalters,als der Periode der friedlichen Zusammenarbeit aller Klassen,als Zeitalter des organischen Wachstums der Kultur,kontrastiert.Aber wenn in diesen polemischen Schriften zumeist die reaktionäre Tendenz überwiegt,so darf doch nicht vergessen werden,dass erst in dieser Periode die erste Vorstellung vom Kapitalismus als einer historisch bestimmten Periode der Menschheitsentwicklung auftaucht,u.zw.nicht bei den grossen Theoretikern des Kapitalismus,sondern bei seinen Gegnern.Es genügt,wenn man sich dabei auf Sismondi beruft,der bei aller theoretischen Verworrenheit seiner prinzipiellen Fragestellungen einzelne historische Probleme der ökonomischen Entwicklung mit grosser Klarheit aufgeworfen hat.Man denke nur an seine Bestimmung,dass im Altertum das Proletariat auf Kosten der Gesellschaft gelebt hat,während in der Neuzeit die Gesellschaft auf Kosten des Proletariats lebt.

Es ist schon aus diesen Bemerkungen klar,dass die Tendenzen zum Bewusstmachen des Historismus in der Periode nach dem Sturz Napoleons,in der Restauration,in der Zeit der Heiligen Allianz ihren Gipfelpunkt erreichen.Freilich ist der zuerst

herrschende und offiziell werdende Geist des Historismus reaktionär und seinem Wesen nach pseudohistorisch.Die Geschichtsauffassung,die Publizistik und Belletristik des Legitimismus entwickelt dem historischen Geist in schroffem Gegensatz zur Aufklärung,zu den Ideen der französischen Revolution.Das Ideal des Legitimismus ist die Rückkehr der Zustände vor der französischen Revolution,also ein Ausstreichen des grössten historischen Ereignisses der Epoche aus der Geschichte.

Geschichte ist nach dieser Auffassung ein stilles,unmerkliches,naturhaftes, "organisches"Wachstum.Das heisst eine Entwicklung der Gesellschaft,die im Grunde genommen ein Stillstand ist,die an den altehrwürdigen,legitimen Institutionen der Gesellschaft nichts verändert und vor allem nichts bewusst verändert.Die Aktivität des Menschen in der Geschichte soll vollständig ausgeschaltet werden.Die deutsche historische Rechtsschule spricht sogar den Völkern das Recht ab,sich neue Gesetze zu geben,sie will die alten,buntscheckigen feudalen Gewohnheitsrechte ihrem " organischem Wachstum " überlassen.

Auf diesem Boden entsteht also unter der Flagge des Historismus,der Bekämpfung des"abstrakten","unhistorischen" Geistes der Aufklärung ein Pseudohistorismus, eine Ideologie der Unbeweglichkeit,der Rückkehr zum Mittelalter.Die geschichtliche Entwicklung wird im Interesse dieser reaktionären politischen Ziele rücksichtslos zurechtgebogen,wobei die innere Verlegenheit der reaktionären Ideologie noch dadurch gesteigert wird,dass die Restauration in Frankreich ökonomisch gezwungen ist, mit dem inzwischen emporgewachsenen Kapitalismus sich gesellschaftlich abzufinden , ja sich ökonomisch wie politisch teilweise auf ihn zu stützen./Aehnlich ist die Lage der reaktionären Regierungen in Preussen,Österreich u.s.w.Auf dieser Grundlage soll nun die Geschichte neu geschrieben werden.Chateaubriand bemüht sich,die antike Geschichte zu revidieren und dadurch das alte revolutionäre Vorbild der jakobinischen und der napoleonischen Periode historisch herabzusetzen,er und andere Pseudohistoriker der Reaktion geben ein verlogen idyllisches Bild von der unübertroffen harmonischen Gellschaft des Mittelalters.Diese historische Auffassung

des Mittelalters wird ausschlaggebend für die Gestaltung des Mittelalters im romantischen Roman der Restaurationsperiode.

Trotz dieser ideellen Minderwertigkeit des legitimistischen Pseudohistorismus geht von ihm eine ausserordentlich starke Wirkung aus. Ist er doch ein verzerrter und verlogener Ausdruck, aber doch ein historisch notwendiger Ausdruck der grossen Umwälzungsperiode, die mit der französischen Revolution einsetzt. Und die neue Stufe der Entwicklung, die gerade mit der Restauration beginnt, zwingt die Verteidiger des menschlichen Fortschritts, dazu ihre ideologische Rüstung neu zu schaffen. Wir haben gesehen, dass die Aufklärung mit rücksichtsloser Energie gegen die historische Legitimität und Kontinuität der feudalen Überreste gekämpft hat. Wir haben ebenfalls gesehen, dass der nachrevolutionäre Legitimismus gerade ihre Konservierung als Inhalt der Geschichte angesehen hat. Die Verteidigung des Fortschritts nach der französischen Revolution musste notwendigerweise zu einer Konzeption geraten, die die historische Notwendigkeit der französischen Revolution nachwies, die Beweise dafür brachte, dass diese ein Gipfelpunkt einer langen und allmählichen historischen Entwicklung gewesen ist, keine plötzliche Verfinsterung des Bewusstseins der Menschheit, keine "Naturkatastrophe" in der Menschheitsgeschichte, die auf dieser historischen Grundlage Beweise dafür bringt, dass die zukünftige Entwicklung der Menschheit sich nur in diesen Bahnen bewegen kann.

Damit ist aber eine grosse weltanschauliche Wendung in der Auffassung des menschlichen Fortschritts im Vergleich zur Aufklärung geschehen. Der Fortschritt ist nicht mehr ein im Wesen unhistorischer Kampf der humanistischen Vernunft mit der feudal-absolutistischen Unvernunft. Die Vernünftigkeit des menschlichen Progresses wird nach der neuen Auffassung immer stärker aus dem inneren Widerstreit der gesellschaftlichen Kräfte in der Geschichte selbst entwickelt, die Geschichte selbst soll nach dieser Auffassung der Träger und Verwirklicher des menschlichen Fortschrittes sein. Dabei ist die steigende historische Bewusstheit über die entscheidende Rolle, die der Kampf der Klassen in der Geschichte, für den historischen

Progress der Menschheit bedeutet, das Wichtigste. Der neue Geist der Geschichtsschreibung, der bei den bedeutenden französischen Historikern der Restaurationsperiode am deutlichsten sichtbar ist, konzentriert sich gerade auf diese Frage : um den historischen Nachweis dessen, dass die moderne bürgerliche Gesellschaft aus Klassenkämpfen zwischen Adel und Bürgertum entstanden ist, aus Klassenkämpfen, die das ganze "idyllische Mittelalter " durchtobt und gewesen ist haben, deren letzte entscheidende Etappe die grosse französische Revolution gebildet hat. Aus diesem Gedankenkreis taucht zum erstenmal der Versuch einer rationellen Periodisierung der Geschichte auf, als Versuch, die historische Eigenart der Gegenwart und ihrer Entstehung vernünftig und wissenschaftlich zu begreifen. Den ersten grossangelegten Versuch einer solchen Periodisierung unternimmt bereits mitten in der französischen Revolution das geschichtsphilosophischen Hauptwerk von Condorcet. Diese Gedanken werden in der Restaurationsperiode weiter entwickelt und wissenschftlich ausgebaut. La in den Werken der grossen Utopisten führt bereits die Periodisierung der Geschichte über den Horizont der bürgerlichen Gesellschaft hinaus. Und wenn dieser Übergang, der Schritt über den Kapitalismus hinaus noch auf phantastischen Wegen erfolgt, so ist doch seine kritisch-historische wissenschaftliche Grundlegung, insbesondere bei Fourier, mit einer vernichtenden Kritik der Widersprüche der bürgerlichen Gesellschaft verknüpft. Es ist bei Fourier, trotz aller Phantastik der Vorstellungen über den Sozialismus, über die Wege zum Sozialismus, das Bild des Kapitalismus so überwältigend klar in seiner Widersprüchlichkeit gezeigt, dass der Gedanke des historischen Übergangcharakters dieser Gesellschaft bereits handgreiflich und plastisch vor uns steht.

Diese neue Etappe der gedanklichen Verteidigung des menschlichen Fortschritts hat in der Hegelschen Philosophie ihren philosophischen Ausdruck gefunden. Die historische Zentralfrage war, wie wir gesehen haben, der Nachweis der Notwendigkeit der französischen Revolution, der Nachweis dessen, dass Revolution und historische Entwicklung keinen Gegensatz bilden, wie es die Apologeten des feudalen Legitimismus

behaupteten.Die Hegelsche Philosophie ~~gebt~~ gibt für diese historische Auffasung die philosophische Grundlegung;das von Hegel entdeckte Weltgesetz des Umschlagens von Quantität in Qualität ist,historisch angesehen,eine philosophische Methodenlehre für die Auffassung,dass die Revolutionen notwendige,organische Bestandteile der Evolution bilden,dass eine wirkliche Evolution ohne eine solche "Knotenlinie der Massverhältnisse " in der Wirklichkeit unmöglich und philosophisch undenkbar ist.

Auf dieser Grundlage erfolgt eine philosophische Aufhebung der Menschenauffassung der Aufklärung.Das grösste Hindernis für das Verständnis der Geschichte lag nämlich darin,dass die Aufklärung das Wesen des Menschen als unwandelbar aufgefasst hatte,so dass die Veränderung im Laufe der Geschichte in extremen Fällen nur eine Aenderung des Kostüms und im allgemeinen nur ein moralisches Auf und Nieder desselben Menschen bedeutet hatte.Die Hegelsche Philosophie zieht alle Konsequenzen des neuentstandenen progressiven Historismus.Sie sieht den Menschen als Produkt seiner selbst,seiner eigenen Tätigkeit in der Geschichte.Und wenn dieser Geschichtsprozess auch idealistisch auf den Kopf gestellt erscheint,wenn sein Träger auch zu einem "Weltgeist" mystifiziert wird,so ~~trägt~~ faßt Hegel auch ~~in~~ durch diesen Weltgeist als Verkörperung die Dialektik der historischen Entwicklung hinein."So ist der Geist in ihm (in der Geschichte G.L.) selbst sich entgegen,er hat sich selbst als das Wahrhafte feindselige Hindernis seines Zweckes zu überwinden : die Entwicklung...ist im Geiste...ein harter unendlicher Kampf gegen sich selbst.Was der Geist will,ist,seinen eigenen Begriff erreichen,aber selbst verdeckt sich denselben,ist stolz und voll Selbstgenuss in dieser Entfremdung seiner selbst... Mit der geistigen Gestalt ist es anders (als in der Natur G.L.) hier geht die Veränderung nicht blos an der Oberfläche,sondern im Begriffe vor.Der Begriff selber ist es der berichtigt wird."Hegel gibt hier,freilich idealistisch und abstrakt,eine treffende Charakteristik der ideologischen Wendung,die in seiner Zeit erfolgt ist.Das Denken der früheren Zeit schwankte innerhalb der Antinomie zwischen einer fatalistisch-gesetzmässigen Auffassung alles gesellschaftlichen Geschehens und ~~zwischen~~ einer Überschätzung der Möglichkeiten des bewussten eingreifens in die Entwicklung der Gesellschaft.Für beide Seiten der Antinomie dachte man sich aber die Prinzipien als " übergeschichtlich," als aus dem "ewigen" Wesen "der Vernunft" stammend.Hegel sieht dagegen in der Geschichte einen Prozess,der einerseits von den inneren bewegenden Kräften der Geschichte getrieben wird,dessen Wirkung anderseits sich auf alle Erscheinungen des menschlichen Lebens,auch auf das Denken,erstreckt.Er sieht das gesamte Leben der Menschheit als einen grossen geschichtlichen Prozess an.

Damit ist sowohl konkret historisch wie philosophisch ein neuer Humanismus,ein neuer Begriff des Fortschritts entstanden.Ein Humanismus,der die Errungenschaften der französi-

schen Revolution als unverlierbare Grundlage der kommenden menschlichen Entwicklung aufbewahren will, der die französische Revolution (und die Revolutionen in der Geschichte überhaupt) als unerlässliche Bestandteile des menschlichen Fortschritts auffasst. Freilich ist dieser neue, historische Humanismus ebenfalls ein Kind seiner Zeit und kann deren Horizont ~~dieser Zeit~~ nicht überschreiten -, höchstens in phantastischer Form, wie es die grossen Utopisten getan haben. Die bedeutenden bürgerlichen Humanisten dieser Periode befinden sich in der paradoxen Lage, dass sie zwar die Notwendigkeit der Revolutionen in der Vergangenheit begreifen und in ihnen die Grundlage alles Vernünftigen und Bejahten in der Gegenwart erblicken, die zukünftige Entwicklung jedoch nunmehr als eine ruhige Evolution auf der Grundlage dieser Errungenschaften auffassen. Sie suchen - wie das M. Lifschitz in seinem Artikel über die Hegelsche Aesthetik sehr richtig ausführt - das Positive in dem durch die französische Revolution geschaffenen neuen Weltzustand und glauben, dass zur endgültigen Verwirklichung dieses Positiven keine neue Revolution vonnöten sei.

Diese Auffassung der letzten gedanklich wie dichterisch grossen Periode des bürgerlichen Humanismus hat mit der später (und teilweise gleichzeitig) einsetzenden öden und flachen Apologetik des Kapitalismus nichts zu tun. Sie baut auf einer rücksichtslos wahrhaftigen Erforschung und Aufdeckung aller Widersprüche des Progresses auf. Sie scheut vor keiner Kritik der Gegenwart zurück. Und wenn sie auch bewusst den geistigen Horizont ihrer Zeit nicht zu überschreiten vermag, so wirft doch das ständig lastende Erlebnis der Widersprüchlichkeit der eigenen historischen Lage einen tiefen Schatten auf die ganze Geschichtskonzeption. Dieses Gefühl, dass man - entgegen der bewusst philosophisch-historischen Auffassung, die einen unendlichen ruhigen Progress verkündet - ~~dass man~~ eine letzte kurze, unwiederbringliche gedankliche Blüte der Menschheit erlebt, äussert sich bei den bedeutendsten Vertretern dieser Periode, seinem unbewussten Charakter entsprechend, in sehr verschiedener Weise. Dabei ist, aus demselben Grund, der Gefühlsakzent ein sehr verwandter. Man denke an die Theorie der "Entsagung"

des alten Goethe, an die "Eule der Minerva" Hegels, die nur bei einbrechender Dämmerung ihren Flug beginnt, an die Weltuntergangsstimmungen Balzacs u.s.w. Erst die achtundvierziger 48er Revolution hat die überlebenden Vertreter dieser Epoche vor die Wahl gestellt, entweder die Perspektive der neuen Entwicklungsperiode der Menschheit zu erkennen und sie, wenn auch mit tragischer Spaltung des Gemüts, wie Heine, zu bejahen, oder zu einem Apologeten des niedergehenden Kapitalismus herabzusinken, wie dies Marx unmittelbar nach der achtundvierziger 48er Revolution bei so bedeutenden Menschen, wie Guizot und Carlyle kritisch nachgewiesen hat.

2. Walter Scott.

Auf dieser geschichtlichen Grundlage ist in der Produktion Walter Scotts der historische Roman entstanden. Diesen Zusammenhang darf man aber keinen Augenblick im Sinne der imperialistischen "Geistesgeschichte" auffassen. Diese würde scharfsinnige Hypothesen darüber aufstellen, auf welchen Umwegen etwa Hegelsche Gedanken zu Scott gelangt sind, oder wo, bei welchem vergessenen Schriftsteller, die gemeinsamen Quellen des Historismus von Scott und Hegel zu finden sind. Walter Scott hat die Hegelsche Philosophie sicher zuverlässig nicht gekannt und wenn er sie in die Hand bekommen hätte, hätte er wahrscheinlich kein Wort aus ihr davon verstanden. Die neue Geschichtsauffassung der grossen Historiker der Restaurationsperiode tritt sogar später ans Tageslicht als seine Werke und ist in bestimmten hinsichtlich Problemstellungen von diesen seinen Werken beeinflusst. Das modische philosophisch-philologische Schnüffeln nach einzelnen "Einflüssen" ist für die Geschichtsschreibung ebenso unfruchtbar, wie das alte philologische Schnüffeln nach Einwirkungen einzelner Schriftsteller auf einander. Besonders bei Scott war es Mode, eine lange Reihe zweit- und drittrangiger Klassiker Schriftsteller anzuführen (Ratcliffe u.s.w.), die angeblich wichtige literarische Vorläufer Scotts gewesen sind. All dies führt uns dem Verständnis des Neuen in der Kunst Scotts, im historischen Roman um keinen Schritt näher weiter.

Wir haben versucht, den allgemeinen Rahmen jener ökonomisch-politischen Umwälzungen zu umreissen, der infolge der Französischen Revolution in ganz Europa entstanden ist; wir haben und deren ideologische Nachwirkungen wir in den vorangehenden Betrachtungen kurz skizziert haben. Diese Ereignisse, diese Umwälzung des Seins und

des Bewusstseins der Menschen in ganz Europa bilden die ökonomischen und ideologische Grundlage für die Entstehung des historischen Romans von Walter Scott. Der biographische Nachweis der einzelnen Anlässe, aus denen diese Strömungen für Scott selbst bewusst geworden sind, bietet für die wirkliche Entstehungsgeschichte des historischen Romans nichts von Bedeutung. Und dies umsomehr, weniger als Scott in die Reihe jener grossen Schriftsteller gehört, deren Tiefe vorwiegend in ihren Gestaltungen zum Ausdruck kommt, eine Tiefe, die sie oft selbst nicht verstehen, weil sie im Widerstreit mit ihren persönlichen Anschauungen und Vorurteilen aus der wirklich realistischen Bewältigung des Stoffes entsprungen ist.

Der Scottsche historische Roman ist die geradlinige Fortsetzung des grossen realistischen Gesellschaftsromans des 18. Jahrhunderts. Scotts, thematisch im allgemeinen nicht sehr tiefschürfende Studien über diese Schriftsteller zeigen eine sehr intensive Kenntnis, ein sehr eingehendes Studium dieser Literatur. Aber sein Schaffen bedeutet ihnen gegenüber doch etwas vollständig Neues. Seine grossen Zeitgenossen haben dieses Neue klar erkannt. Puschkin schreibt über ihn: "...Der Einfluss von Walter Scott ist auf allen Gebieten der Literatur seiner Epoche fühlbar. Die neue Schule der französischen Historiker hat sich unter dem Einfluss des Scottischen Romanschriftstellers gebildet. Er hat ihnen vollkommen neue Quellen aufgezeigt, die bis dahin unbekannt waren trotz der Existenz des von Shakespeare und Goethe geschaffenen historischen Dramas..." Und Balzac hebt in seiner Kritik an Stendhals "La Chartreuse du Parme" die neuen künstlerischen Züge auf, die der Roman Walter Scotts in die epische Literatur eingeführt hat : die breite Schilderung der Sitten und der Umstände des Geschehens, den dramatischen Charakter der Handlung und, im engen Zusammenhang damit, die neue bedeutende Rolle des Dialogs im Roman.

Es ist kein Zufall, dass dieser neue Typus des Romans gerade in England entstanden ist. Wir haben bereits bei Behandlung der Literatur des 18. Jahrhunderts auf wichtige realistische Züge des englischen Romans dieser Zeit hingewiesen und sie als notwendige Folgen des nachrevolutionären Charakters der damaligen Entwicklung Englands im Gegensatz zu Frankreich und Deutschland charakterisiert.

Jetzt,in einer Zeit,in der ganz Europa,auch seine progressiven Klassen und ihre Ideologen - vorübergehend - von einer nachrevolutionären Ideologie beherrscht werden,müssen diese Züge in England ganz besonders scharf hervortreten.Denn England ist jetzt für die meisten kontinentalen Ideologen wieder das Musterland der Entwicklung geworden,freilich in einem anderen Sinne als im XVIII.Jahrhundert.Damals wirkte die vorhandene Verwirklichung der bürgerlichen Freiheiten vorbildlich auf die kontinentalen Aufklärer.Jetzt erscheint in den Augen der historischen Ideologen des Fortschritts England als das klassische Beispiel der geschichtlichen Entwicklung in ihrem Sinne.Die Tatsache,dass England im XVII.Jahrhundert seine bürgerliche Revolution ausgefochten hatte und seitdem auf der Grundlage der Errungenschaften der bürgerlichen Revolution eine jahrhundertlange friedliche,aufwärts weisende Entwicklung vollzog,zeigte es das praktische Musterbeispiel für den neuen Stil der historischen Auffassung.Die " glorreiche Revolution " von 1688 musste den bürgerlichen Ideologen,die im Namen des Progresses die Restauration bekämpften,ebenfalls als Ideal vorschweben.

Auf der anderen Seite wussten aber die ehrlichen,die Tatsachen der gesellschaftlichen Entwicklung scharfäugig beobachtenden Schriftsteller,wie Walter Scott, klar sehen,dass diese friedliche Entwicklung nur als Ideal einer Geschichtskonzeption,nur aus der Vogelperspektive einer Geschichtsphilosophie eine friedliche gewesen ist.Der organische Charakter der englischen Entwicklung ist nur eine Resultante,die sich aus den Komponenten von ununterbrochenen Klassenkämpfen und ihren blutigen Austragungen im kleineren und grösseren,gelungenen oder gescheiterten Aufständen zusammenstellt.Die ungeheuren politischen und sozialen Umwälzungen der vorangegangenen Jahrzehnte haben auch in England das Gefühl für die Geschichte, die Bewusstheit über die historische Entwicklung erweckt.

Die verhältnismässige Stabilität der englischen Entwicklung in dieser Sturmzeit im Vergleich zu der des Kontinents hat es möglich gemacht,dass das neu erwachte historische Gefühl sich in einer grosszügigen,objektiven epischen Gestaltung

zusammenfassen konnte.Diese Objektivität wird noch durch den Konservativismus Walter Scotts gesteigert.Er ist durch diese seine Weltanschauung sehr stark mit jenen Schichten der Gesellschaft verbunden,die durch die industrielle Revolution,die rapide Entwicklung des Kapitalismus ins Verderben geschleudert worden sind.Scott gehört weder zu den begeisterten Verehrern dieser Entwicklung,noch zu ihren leidenschaftlich pathetischen Anklägern.Er versucht durch historische Ergründung der ganzen englischen Entwicklung selbst einen Weg der "Mitte " zwischen den kämfenden Extremen zu finden.Er findet in der englischen Geschichte den Trost,dass das stets die heftigsten Hin-und Herschwankungen der Klassenkämpfe letzten Endes sich in einer ruhmreichen " Mitte " beruhigt hat.So ist aus dem Kampf der Sachsen und Normannen das englische Volk,das weder sächsisch noch normannisch ist, entstanden,so folgte auf den blutigen Krieg der weissen und der roten Rose das glorreiche Regime der Tudor-Dynastie,insbesondere das der Königin Elisabeth,so haben sich auch jene Klassenkämpfe, die in der Cromwell-Revolution zum Ausdruck gekommen sind,nach langen Schwankungen und vielen Bürgerkriegen,~~auch nach~~ schließlich im Ergebnis der "glorreichen Revolution"im heutigen England ausgeglichen.

Die Auffassung der englischen Geschichte in den Romanen Walter Scotts gibt also eine - direkt nicht ausgesprochene - Perspektive für die Zukunftsentwicklung im Sinne ihres Dichters.Und es ist nicht schwer zu sehen,dass diese Perspektive mit jener resignierten " Positivität " die wir bei den grossen Denkern,Gelehrten und Dichtern dieser Periode auf dem Kontiment beobachtet haben,sehr viel Verwandtschaft zeigt.Walter Scott gehört in die Reihe jener ehrlichen Torys des damaligen England,die an der Entwicklung des Kapitalismus nichts beschönigen,die die unendliche Misere des Volkes, die der Zusammenbruch des alten England mit sich bringt,nicht nur klar sehen,sondern auch tief mitfühlen,die aber,gerade infolge dieses ihres Konservativismus, keine heftige Opposition gegen die von ihnen abgelehnten Züge der neuen Entwicklung entfalten.Walter Scott kommt auf die Gegenwart sehr selten zu sprechen.Er wirft die sozialen Fragen seiner englischen Gegen-

wart,die beginnende scharfe Zuspitzung des Klassenkampfes zwischen Bourgoisie und Prpletariat in seinen Romanen nicht auf.Soweit er diese Fragen für sich selbst zu beantworten vermag,beantwortet er sie auf dem Umweg der dichterischen Gestaltung der wichtigsten Etappen der gesamten Geschichte Englands.

Die Grösse Scotts ist paradoxer Weise mit seinem,oft bornierten Konservativismus eng verbunden.Er sucht den "mitlleren Weg" zwischen den Extremen,er ist bestrebt,die historische Realität dieses Weges an der Hand der Gestaltung der grossen Krisen der englischen Geschichte dichterisch nachzuweisen.Diese Grundtendenz seiner Gestaltung drückt sich sofort in der Art seiner Erfindung der Fabel,in der Art seiner Auswahl der zentralen Figur aus.Der "Held " der Scottschen Romane ist stets ein mehr oder weniger mittelmässiger,durchschnittlicher englischer Gentleman.Dieser besitzt im allgemeinen eine gewisse,nie überragende praktische Klugheit,eine gewisse moralische Festigkeit und Anständigkeit,die sogar bis zur Fähigkeit der Selbstaufopferung reicht,die aber niemals bis zu einer menschlich hinreissenden Leidenschaft erwächst,nie bis zu einer begeisterten Hingabe an eine grosse Sache.Nicht nur die Waverley,Morton,Oldbaldiston u.s.w.sind solche korrekt anständige Durchschnittsvertreter des englischen Kleinadels,sondern auch der "romantische " Ritter des Mittelalters Ivanhoe.

Diese Wahl des Helden ist von der späteren Kritik,z.B.von Taine, scharf kritisiert worden;sie erblickte hierin ein Symptom der Mittelmässigkeit Walter Scotts selbst als Dichter.Gerade das Gegenteil ist die Wahrheit.In dieser Konstruktion seiner Romane um einen " mittleren ",blos korrekten und niemals heldenhaften " Helden " kommt die ausserordentliche,epochemachende epische Begabung Walter Scotts am deutlichsten zum Ausdruck,obwohl psychologisch-biographisch höchstwahrscheinlich seine eigenen,persönlichen,kleinadelig-konservativen Vorurteile eine grosse Rolle bei der Auswahl dieser Helden spielen.

Vor allem drückt sich darin eine Absage an die Romantik, eine Überwindung der Romantik, eine zeitgemässe Höherentwicklung der literarischen Traditionen des Realismus der Aufklärungsperiode aus. In Opposition zur erniedrigenden Prosa des heraufsteigenden Kapitalismus ist auch bei politisch und ideologisch progressiven Romantikern der " dämonische Held " entstanden. Dieser Heldentypus, wie er sich insbesondere ind der Dichtung Byrons zeigt, ist der schriftstellerische Ausdruck für die gesellschaftliche Exzentrizität und Überflüssigkeit der besten und ehrlichsten menschlichen Fähigkeiten in dieser Periode der Prosa, ein lyrischer Protest gegen die Herrschaft dieser Prosa. Aber die Anerkennung der gesellschaftlichen Wurzeln, ja der historischen Notwendigkeit und Berechtigung dieses Protestes bedeutet keineswegs, dass seine lyrisch-subjetivistische Verabsolutierung einen Weg zur grossen objektiven dichterischen Gestaltung bedeuten könnte. Die grossen realistischen Gestalter einer etwas späteren Periode, die, wie Puschkin oder Stendhal, an die Gestaltung dieses Typus herangingen, haben den Byronismus in einer anderen, höheren Weise überwunden als Walter Scott. Sie haben die Frage der Exzentrizität dieses Typus gesellschaftlich-historisch, objektiv-episch aufgefasst und gestaltet : sie erheben sich zu einer Auffassung der historischen Lage der Gegenwart, in welcher die Tragödie (oder die Tragikomödie) dieses Protestes in dem ganzen Reichtum seiner gesellschaftlichen Bestimmungen sichtbar geworden ist. Scotts Kritik und Ablehnung dieses Typus gegenüber geht nicht bis in solche Tiefen. Seine Erkenntnis oder besser sein Gefühl der Exzentrizität dieses Typus, führt ihn dahin, ihn aus dem Bereich der historischen Gestaltung zu eliminieren. Er ist bestrebt, die Kämpfe und die Gegensätze der Geschichte durch Menschen zu gestalten, die in ihrer Psychologie und in ihrem Schicksal stets Repräsentanten gesellschaftlicher Strömungen und historischer Mächte bleiben. Diese Betrachtungsweise dehnt Scott auch auf die Prozesse der Deklassierung aus, er betrachtet die Deklassierung immer gesellschaftlich und nicht individuell. Sein Verständnis für die Probleme der Gegenwart ist

nicht tief genug,um diese Frage für die Deklassierungsprozesse der Gegenwart zu lösen.Er geht deshalb dieser Thematik aus dem Weg und bewahrt in seiner Gestaltung die grosse historische Objektivität des echten Epikers.

Es ist also schon aus diesem Grunde vollständig falsch,in Walter Scott einen romantischen Schriftsteller zu sehen,wenn man nicht den Begriff der Romantik so ausdehnen will,dass er die ganze grosse Literatur des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts umfasst.Dann aber verwischt sich die Physiognomie der Romantik im eigentlichen,engeren Sinne.Und dies ist für das Verständnis Walter Scotts von grosser Bedeutung.Denn die historische Thematik seiner Romane berührt sich sehr eng mit der der eigentlichen Romantiker.Wir werden aber in späteren Ausführungen eingehend zeigen,dass es sich um eine vollkommen entgegengesetzte Auffassung dieser Thematik bei Scott und den Romantikern handelt und dementsprechend um eine vollkommen entgegengesetzte Art der Gestaltung.Dieser Gegensatz erhält seinen ersten,unmittelbaren Ausdruck in der Komposition seiner Romane, mit dem mittelmässigen, prosaischen Helden, als zentraler Figur.

Selbstverständlich kommt hier auch die konservative Philisterhaftigkeit Walter Scotts zum Ausdruck.Schon sein grosser Verehrer und Fortsetzer Balzac hat an dieser englischen Philisterhaftigkeit Anstoss genommen.Er sagt z.B.,dass,mit ganz wenigen Ausnahmen,sämtliche Heldinnen Walter Scotts denselben Typus der philisterhaft korrekten,normalen englischen Frau darstellen,dass für die interessanten und komplizierten Tragödien und Komödien der Liebe und der Ehe in diesen Romanen kein Raum ist.In dieser Kritik hat Balzac recht,und die Richtigkeit seiner Kritik geht über das von ihm hervorgehobene Gebiet der Erotik weit hinaus.Scott besitzt nicht die grossartige,tiefschürfende psychologische Dialektik der Charaktere,die den Roman der letzten grossen Periode der bürgerlichen Entwicklung bezeichnen.Ja er

erreicht auch nicht jene Höhe, die der bürgerliche Roman ~~am Ende des XVIII.~~ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Rousseau, Choderlos de Laclos und mit Goethes Werther erklommen hat. Seine grössten Nachfolger im historischen Roman, Puschkin und Manzoni, haben ihn ~~auch~~ in dieser Hinsicht, ~~in der~~ an Tiefe und Poesie der individuellen Menschengestaltung, auch weit übertroffen. Aber die Wendung, die Walter Scott in der Geschichte der Weltliteratur vollzieht, ist von dieser Begrenztheit seines menschlich-dichterischen Horizontes unabhängig. Scotts Grösse ist die menschliche Verlebendigung historisch-sozialer Typen. Die typisch menschlichen Züge, in denen sich grosse historische Strömungen sinnfällig äussern, wurde vor Scott niemals mit dieser Grossartigkeit, Eindeutigkeit und Prägnanz gestaltet worden. Und vor allem ist noch nie vor ihm diese Tendenz der Gestaltung bewusst in den Mittelpunkt der Darstellung der Wirklichkeit gerückt worden.

Das bezieht sich auch auf seine mittelmässigen Helden. Ganz zu schweigen davon, dass sie sowohl die menschlich anständigen und anziehenden, wie die beschränkten Züge der englischen " Mittelklasse " unübertrefflich real zum Ausdruck bringen, erreicht seine Darstellung der historischen Totalität bestimmter krisenhafter Übergangsstufen der Geschichte gerade durch die Wahl ~~dieser~~ solcher Zenralfigur eine nicht mehr übertroffene Vollendung. Der grosse russische Kritiker Bjelinski hat diesen Zusammenhang am klarsten erkannt. Er analysiert verschiedene Romane Walter Scotts gerade in Bezug auf das Problem, dass die Mehrzahl der Nebenfiguren menschlich interessanter und bedeutender ist, als der mittelmässige Hauptheld. Er tritt aber zugleich den Vorwürfen, die deshalb gegen Scott erhoben werden, scharf entgegen. "Dies muss auch so sein in einem Werk rein epischen Charakters, wo die Hauptperson bloss als äusseres Zentrum für die sich entwickelnden Ereignisse dient und wo sie sich bloss durch allgemein menschliche Züge auszeichnen kann, die unser menschliches Mitgefühl verdienen, denn der Held der Epopöe ist das Leben selbst und nicht der Mensch. In der Epopöe wird der Mensch sozusagen dem Ereignis unterworfen, überschattet das Ereignis durch seine Grösse und Wichtigkeit die menschliche Persönlich

keit,lenkt es unsere Aufmerksamkeit von ihm ab durch die eigene Interessantheit, Vielfältigkeit und Vielheit seiner Bilder."

Bjelinski hat vollständig recht,wenn er den rein epischen Charakter der Romane Walter Scotts betont.In der ganzen Geschichte des Romans gibt es kaum Werke, vielleicht mit Ausnahme der von Cooper und Tolstoi -, die dem Charakter des alten Epos so nahe kommen.Dies hängt,wie wir sehen werden, mit der historischen Thematik Scotts aufs engste zusammen.Und zwar nicht mit einer Wendung zur Geschichte überhaupt, sondern mit der spezifischen Art seiner geschichtlichen Thematik,mit seiner Auswahl jener Perioden,jener Schichten der Gesellschaft,in denen die alt-epische Selbsttätigkeit der Menschen,die alt-epische unmittelbare Gesellschaftlichkeit und spontane Öffentlichkeit des Lebens gestaltet wird.Damit wird Walter Scott zu einem grossen epischen Gestalter des "Heroenzeitalters",des Zeitalters, in welchem,aus welchem die wirkliche Epik - im Sinne von Vico und Hegel - erwächst.Dieser echt epische Charakter der Thematik und der Gestaltungsweise Walter Scotts ist,wie wir später ausführlich zeigen werden,mit der Volkstümlichkeit seiner Kunst aufs engste verbunden.

Trotzdem sind die Werke Scotts keinegswegs moderne Versuche,die alte Epik künstlich zu neuem Leben zu galvanisieren,sondern wirkliche und echte Romane.Wenn seine Thematik auch sehr oft in das " Zeitalter der Heroen " zurückgreift,in die Kindheitsperiode der Menschheit,so ist der Geist der Gestaltung doch bereits der des Mannesalters,der siegreich heranziehenden Prosaisierung des menschlichen Lebens.Dieser Unterschied muss schon darum betont werden,weil er mit der Komposition der Scottschen Romane,mit der Konzeption ihres " Helden "innig zusammenhängt. Der Scottsche Held des Romans ist in seiner Art für dieses Genre ebenso typisch,wie Achilleus und Odysseus typische Helden der wirklichen Epopöe waren.Der Unterschied der beiden Heldentypen beleuchtet sehr scharf den grundlegenden Unterschied zwischen Epos und Roman.Gerade in einem Fall,in welchem der Roman seine

grösste Eposnähe erreicht.Die Helden des Epos sind,wie Hegel sagt,"totale Individuen,welche glänzend das in sich zusammenfassen,was sonst im Nationalcharakter zerstreut auseinanderliegt und darin grosse,freie,menschlich schöne Charaktere bleiben."Dadurch"erhalten diese Hauptgestalten das Recht an die Spitze gestellt zu sein,und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu sehen." Auch die Hauptfiguren der Walter Scottschen Romane sind national typische Charaktere,aber nicht im Sinne des zusammenfassenden Höhepunktes,sondern in dem der tüchtigen Durchschnittlichkeit.Jene sind die nationalen Helden der poetischen Auffassung des Lebens,diese der prosaischen.

Es ist leicht einzusehen,wie diese entgegengesetzten Heldenkonzeptionen aus den grundlegenden Erfordernissen von Epos und Roman entspringen.Achilleus ist nicht nur kompositionell die Zentralfigur des Epos,sondern er überragt auch um Hauptteslänge alle seine Mitspieler,er ist wirklich die Somne,um die die Planeten kreisen. Die Scottschen Helden haben als Zentralgestalten des Romans eine vollständig entgegengesetzte Funktion.Ihre Aufgabe ist es,die Extreme,deren Kampf den Roman erfüllt, durch deren Aufeinanderstossen eine grosse Krise der Gesellschaft dichterisch zum Ausdruck gebracht wird,miteinander zu vermitteln.Durch die Fabel,deren handlungsmässiger Mittelpunkt dieser Held ist,wird ein neutraler Boden gesucht und gefunden,auf welchem die einander extrem gegenüberstehenden gesellschaftlichen Kräfte in eine menschliche Beziehung zueinander gebracht werden können.

Die hier offenbar werdende schlichte und doch unerschöpflich grossartige Erfindungsgabe Walter Scotts wird im allgemeinen,besonders heute,zu wenig gewürdigt.Obwohl Goethe,Balzac und Puschkin diese seine Grösse klar erkannt haben. Walter Scott stellte in seinen Romanen grosse Krisen des geschichtlichen Lebens dar.Dem entspricht,dass überall feindliche,einander vernichten wollende gesellschaftliche Mächte aufeinander stossen.Da die Vertreter dieser kämpfenden Mächte durchwegs leidenschaftliche Vertreter ihrer Richtungen sind,entsteht die Gefahr,dass ihr Kampf nur ein äusserliches gegenseitiges Vernichten wird,dass nicht imstandeist

im Leser menschliches Mitgefühl,menschliche Mitgerissenheit zu erwecken.Hier setzt die kompositionelle Bedeutung des mittelmässigen Helden ein.Scott wählt stets solche Hauptfiguren,die infolge ihres Charakters und ihres Schicksals mit beiden Lagern in eine menschliche Verbindung geraten.Das angemessene Schicksal eines solchen mittelmässigen Helden,der in der grossen Krise seiner Zeit sich nicht leidenschaftlich einem der kämpfenden Lager anschliesst,kann kompositionell ungezwungen ein solches Vermittlungsglied abgeben.Nehmen wir das bekannteste Beispiel.Waverley ist ein englischer Landedelmann,aus einer Familie,die ~~mit den~~ für die Stuarts ist ~~Sympathisiert~~,ohne darin weiter als bis zu einem stillen und politisch unwirksamen Sympathisieren zu gehen.Bei seinem Aufenthalt in Schottland,als englischer Offizier,gerät Waverley infolge persönlicher Freundschaften und Liebesverirrungen in das Lager der aufständischen Stuartanhänger.Infolge seiner alten Familienbeziehungen,infolge seiner Unentschiedenheit in der ~~Teilnahme~~ Beteiligung am Aufstand,die zu einer tapferen militärischen Teilnahme ausreicht,aber nicht zu einer fanatischen Parteinahme erwächst,bleiben seine Beziehungen ~~mit~~ zu der hannoverischen Partei aufrecht erhalten. So ist das Schicksal Waverleys sehr geeignet,eine Fabel zu ergeben,deren Abwicklung nicht nur den Kampf der beiden Parteien pragmatisch darstellt,sondern die bedeutenden Vertreter beider Parteien uns menschlich nahe bringt.

Diese Kompositionsweise ist nicht das Ergebnis eines "Formsuchens",einer ausgeklügelten "Meisterschaft",sie entstammt vielmehr ~~aus~~ den grossartigen, wie auch bornierten Seiten der schriftstellerischen Persönlichkeit Walter Scotts.Erstens ist die Scottsche Konzeption der englischen Geschichte,wie wir gesehen haben,die einer sich durch den Kampf der Extreme durchsetzenden "mittleren Linie". Die Zentralfiguren vom Typus Waverleys repräsentieren in den Augen Scotts diese säkulare Beständigkeit der englischen Entwicklung inmitten der fürchterlichsten Krisen.Zweitens aber sieht der grosse Realist Scott klar,dass es niemals in der Geschichte einen ~~so erbitterten~~ Bürgerkrieg gegeben hat, der so erbittert gewesen wäre, dass er die ganze Bevölkerung ohne Ausnahme zu

fanatischen Teilnehmern eines der kämpfenden Lager gemacht hätte. Grosse Teile des Volkes haben in der geschichtlichen Wirklichkeit immer zwischen den beiden Lagern mit beständigen oder schwankenden Sympathien für den einen oder den anderen Teil gestanden. Und gerade diese Sympathien und Schwankungen haben oft eine ausschlaggebende Rolle für den realen Ausgang der Krise gespielt. Dazu kommt noch als ein weiterer Zug der geschichtlichen Wirklichkeit, dass inmitten des fürchterlichsten Bürgerkrieges, das Alltagsleben der Nation dennoch weiter geht. Es muss schon im ökonomischen Sinne weitergehen, denn sonst müsste ja das Volk zugrundegehen, müsste verhungern. Es geht aber auch in jeder anderen Hinsicht weiter, und gerade dieses Weiterbestehen des Alltagslebens ist eine wichtige reale Grundlage der Kontinuität der kulturellen Entwicklung. Freilich bedeutet das Weitergehen des Alltagslebens keineswegs so viel, dass das Leben, das Denken und das Erleben dieser am Bürgerkrieg nicht oder nicht leidenschaftlich teilnehmenden Volksmassen von der geschichtlichen Krise unberührt bliebe. Die Kontinuität ist stets zugleich ein Wachsen, eine Weiterentwicklung. Die "mittleren Helden" Walter Scotts repräsentieren auch diese Seite des Volkslebens, der historischen Entwicklung.

Aber die künstlerische Bedeutung dieser Kompositionsweise hat noch weitere sehr wichtige Folgen. Es mag im ersten Moment, für den Leser, der in den gegenwärtigen Traditionen des historischen Romans befangen ist, etwas paradox klingen, es ist aber doch so, dass Walter Scott gerade durch diese Seite seiner Komposition zu einem unvergleichlichen Gestalter der grossen Figuren der Geschichte geworden ist. Im Lebenswerk Scotts treffen wir die bedeutendsten Persönlichkeiten der englischen, ja auch der französischen Geschichte, Richard Löwenherz, Ludwig XI., Elisabeth, Maria Stuart, Cromwell u.s.w. Alle diese Gestalten erscheinen bei Scott in ihrer realen historischen Grösse. Niemals jedoch gestaltet Scott aus dem Gefühl einer romantisch dekorativen Heldenverehrung à la Carlyle. Für Scott ist die grosse historische Persönlichkeit eben der Repräsentant einer wichtigen, bedeutenden, grosse Teile des Volkes erfassenden Strömung. Sie ist darum gross, weil ihre per-

sönliche Leidenschaft,ihre persönliche Zielsetzng mit dieser grossen historischen Strömung zusammenfällt,weil sie die positiven und negativen Seiten einer solchen Strömung in sich zusammenfasst,weil sie der deutlichste Ausdruck,das weithinleuchtende Banner solcher Volksbestrebungen,im Guten wie im Bösen ist.

Darum zeigt Scott nie,wie eine solche historisch bedeutsame Persönlichkeit entsteht.Er führt sie uns vielmehr stets fertig vor.Fertig,aber nicht ohne die sorgfältigste Vorbereitung.Diese Vorbereitung ist jedoch nicht eine persönlich psychologische,sondern eine objektive,eine gesellschaftlich-geschichtliche.Das heisst: Walter Scott zeichnet an der Hand der Aufdeckung der realen Lebensbedingungen,der real heranwachsenden Lebenskrise des Volkes alle Probleme des Volkslebens,die zu der von ihm dargestellten historischen Krise führen.Und nachdem er uns zum Mitfühlenden und verstehenden Teilnehmer dieser Krise gemacht hat, nachdem wir genau verstehen,aus welchen Gründen die Krise entstanden ist,aus welchen Gründen sich die Nation in zwei Lager gespalten hat,nachdem wir gesehen haben, wie sich die verschiedenen Schichten der Bevölkerung zu dieser Krise verhalten, -erst nach alledem betritt der grosse historische Held die Szene des Romans.Er mag also im psychologischen Sinne fertig sein,~~als er~~ wie er da vor uns erscheint, und er muss sogar fertig sein,denn er erscheint,um seine historische Mission in der Krise zu erfüllen.Der Leser erhält aber niemals den Eindruck von etwas starr Fertigem, denn die breit geschilderten gesellschaftlichen Kämpfe,die dem Erscheinen des Helden vorangehen,zeigen gerade ihm,wie in einer solchen Zeit,zur Lösung gerade solcher Probleme ein gerade solcher Held erstehen musste.

Diese Gestaltungsweise wendet Scott selbstverständlich~~er Weise~~ nicht nur auf die historisch-beglaubigten,allgemein ~~historisch~~ bekannten grossen repräsentativen Figuren an.Im Gegenteil.Gerade in den bedeutendsten Romanen Scotts spielen historisch unbekannte,nur halb oder ganz und gar nicht historische Personen eine solche führende Rolle.Man denke an Vich Jan Vohr in Wawerley,an Burley in

"Old Mortality" an Cedric und Robin Hood in "Ivanhoe", an Rob Roy u.s.w. Auch diese sind monumentale historische Figuren und sind mit denselben künstlerischen Prinzipien gestaltet, wie die bekannten grossen Figuren aus der Geschichte. Ja die Volkstümlichkeit der historischen Kunst Walter Scotts zeigt sich gerade darin, dass diese mit dem Leben des Volkes unmittelbar verwachsenen Führergestalten gestalterisch zumeist eine noch stärkere historische Grösse erhalten, als die bekannten Zentralfiguren der Geschichte.

Wie aber hängt dieser Erfolg Scotts in der Gestaltung der historischen Grösse einer geschichtlich bedeutsamen Figur damit zusammen, dass sie kompositionell nur eine Nebenfigur ist ? Balzac hat dieses Geheimnis der Kompositionsweise Walter Scotts klar erkannt und dahin ausgesprochen, dass der Gang der Romane Scotts in derselben Weise auf die grossen Helden hinmarschiert, wie seinerzeit die Geschichte selbst ihr Erscheinen gefordert hat. Der Leser erlebt also die historische Genesis der bedeutenden historischen Figuren, und die Aufgabe des Schriftstellers besteht darin, sie nunmehr so handeln zu lassen, dass sie als wirkliche Repräsentanten dieser historischen Krisen erscheinen.

Scott lässt also seine bedeutenden Figuren aus dem Sein der Epoche heraus erwachsen, er erklärt nie, wie die romantischen Heldenverehrer, die Epoche aus ihren grossen Repräsentanten. Darum können sie handlungsgemäss nie Zentralfiguren sein. Denn die breite und vielseitige Darstellung des Seins der Epoche selbst kann nur an der Hand der Gestaltung des Alltagslebens des Volkes, der Freuden und Leiden, der Krisen und Wirrungen der mittleren Menschen klar an die Oberfläche treten. Die bedeutende historisch führende Figur, die eine historische Strömung zusammenfasst, fasst sie notwendigerweise auf einer bestimmten Höhe der Abstraktion zusammen. Indem Scott ~~früher~~ vorher die komplizierte Verschlungenheit des Volkslebens selbst

aufgezeigt hat, hat er früher jenes Sein gestaltet, dessen abstrakte Form, dessen gedankliche Verallgemeinerung, dessen Konzentrierung in eine historische Tat die Aufgabe der historischen führenden Figur ist.

Die Scottsche Kompositionsweise zeigt hier eine sehr interessante Parallelle zur Geschichtsphilosophie Hegels. Auch hier wächst das "welthistorische Individuum" auf der breiten Grundlage der Welt der "erhaltenden Individuen". "Erhaltende Individuen" ist bei Hegel die zusammenfassende Charaktristik der Menschen der "bürgerlichen Gesellschaft", ihrer ununterbrochenen Selbstreproduktion durch die Tätigkeit dieser Individuen. Die Grundlage bildet die persönliche, private, egoistische Tätigkeit der einzelnen Menschen. In ihr und durch sie setzt sich das gesellschaftlich Allgemeine durch. In dieser Tätigkeit entfaltet sich "die Erhaltung des sittlichen Lebens." Aber die Gesellschaft denkt sich Hegel nicht nur im Sinne einer solchen Selbstreproduktion, nicht als stillstehend, sie steht auch mitten im Strom der Geschichte. Hier stellt sich nun das Neue dem Alten feindlich gegenüber, die Wandlung ist "verknüpft mit einer Herabsetung, Zertrümmerung, Zerstörung der vorgehenden Weise der Wirklichkeit." Es entstehen die grossen geschichtlichen Kollisionen, in denen zwar die "welthistorischen Individuen" die bewussten Träger des geschichtlichen Fortschritts ("des Geistes" nach Hegel) sind, aber nur in dem Sinne, dass sie der bereits vorhandenen Bewegung in der Gesellschft Bewusstheit und klare Richtung verleihen. Es ist notwendig, diese Seite der Hegelschen Geschichtskonzeption besonders zu betonen, weil hier - trotz seines Idealismus, trotz seiner Überschätzung der Rolle der "welthistorischen Individuen" - der Gegensatz zum romantischen Heroenkultus scharf hervortritt. Auch hier ist seine Funktion, den Menschen zu sagen, was sie wollen. "Es ist", sagt Hegel,

"der verborgene Geist,der an die Gegenwart pocht,der noch unterirdisch,der noch nicht zu einem gegenwärtigen Dasein gediehen ist und heraus will,dem die gegenwärtige Welt nur eine Schale ist,der einen anderen Kern in sich schliesst,als der zur Schale gehörte."

Die niemals wieder übertroffene historische Genialität Walter Scotts zeigt sich darin,wie er die individuellen Eigenschaften seiner historisch führenden Persönlichkeiten so anlegt,dass diese wirklich die hervorstechenden positiven,wie negativen Seiten der betreffenden Bewegung in sich zusammenfasst.Diese gesellschaftlich-historische Zusammengehörigkeit von Führer und Geführten ist bei Scott ausserordentlich fein differenziert.Denn sowohl der geradlinige,vor nichts zurückschreckende heroische Fanatismus Burleys bezeichnet den menschlichen Gipfelpunkt der aufständischen schottischen Puritaner zur Zeit der Stuartrestauration,wie die eigenartige,abenteuerhafte Mischung von französischem Hofstil und Clan-Patriarchalismus bei Vich Jan Vohr die reaktionären und doch mit zurückgebliebenen Teilen des schottischen Volkes innig verbundenen Seiten der Restaurationsversuche der Stuarts nach der "glorreichen Revolution" repräsentiert.

Diese innige Wechselwirkung,diese tiefe Verbundenheit zwischen den historischen Repräsentanten einer Volksbewegung und der Volksbewegung selbst wird bei Scott kompositionell noch durch die Intensivierung der Ereignisse,durch ihre dramatische Zusammendrängung gesteigert.Auch hier muss diese klassische Form der Erzählung gegen moderne Vorurteile in Schutz genommen werden.Man glaubt heute allgemein,dass,weil die Epik extensiver und breiter gestaltet,als das Drama,die reine Extensivität,das chronikartige Nacheinander und Nebeneinander aller Ereignisse einer Periode das Wesen der epischen Kunst ausmacht.Dies ist jedoch sogar bei Homer nicht der Fall. Man denke an die Komposition der "Ilias".Das Gedicht fängt mit einer höchst dramatischen Situation an,mit dem Zusammenstoss zwischen Achilles und Agamemnon.Und als eigentliche Erzählung figurieren nur jene Ereignisse,

die unmittelbare Folgen dieses Zusammenstosses sind,die Ereignisse bis zu Hektors Tod.Schon die antike Aesthetik hat hier ein bewusstes Kompositionsprinzip erkannt. Mit der Entstehung des modernen Gesellschaftsromans ist die Notwendigkeit einer solchen Intensivierung der epischen Handlung noch dringender geworden.Denn die Wechselbeziehung zwischen der Psychologie der Menschen und den ökonomisch-sittlichen Umständen ihres Lebens sind so kompliziert geworden,dass eine breite Schilderung dieser Umstände,eine breite Gestaltung dieser Wechselwirkungen notwendig wurde,um die Menschen als konkrete Kinder ihrer Zeit sinnfällig zu machen. Es ist kein Zufall,dass das Wachsen der historischen Bewusstheit bei Walter Scott gerade zu dieser Formungsart gedrängt hat.Da er alte,längst verschwundene Zeiten zu einem nacherlebbaren Leben auferwecken wollte,musste er diese konkrete Wechselwirkung zwischen dem Menschen und seiner sozialen Umwelt in der breitesten Weise schildern.Das Einbeziehen des dramatischen Elements in den Roman,die Konzentrierung der Ereignisse,die grössere Bedeutung der Dialoge,d.h.der unmittelbaren Auseinandersetzung aufeinanderprallender Gegensätze im Gespräch stehen im innigsten Zusammenhang mit dem Bestreben,die historische Wirklichkeit, so, wie sie wirklich war,menschlich echt und doch für den späteren Leser nacherlebbar zu gestalten.Es handelt sich dabei um eine charakterisierende Konzentration.Nur Stümper meinten,(und meinen heute noch),dass die historische Charakteristik von Menschen und Situationen in einem Aufeinanderhäufen einzelner,historisch bezeichnender Züge besteht.Walter Scott hat die Bedeutung solcher - malerischer,beschreibender - Elemente nie unterschätzt.Er hat sie sogar so stark benützt,dass oberflächliche Kritiker gerade hier das Wesentliche seiner Kunst erblickt haben. Aber für Scott ist die historische Charakteristik des Ortes und der Zeit,das historische "Hier und Jetzt " etwas viel Tieferes.Es bezeichnet für ihn das durch eine historische Krise bedingte Zusammenfallen,mit einander Verflochtenwerden von Krisen in den persönlichen Schicksalen einer Reihe von Menschen.Die Gestaltungsart

der historischen Krise bleibt gerade ~~deshalb~~ aus diesem Grunde bei Scott nie abstrakt, der Riss der Nation in kämpfende Parteien geht hier immer mitten durch die engsten menschlichen Beziehungen hindurch. Eltern und Kinder, Geliebter und Geliebte, alte Freunde u.s.w. werden einander als Gegner gegenübergestellt, oder die Notwendigkeit eines solchen Gegenüberstehens trägt die Kollision tief ins persönliche Leben hinein. Dieses Schicksal erleiden aber immer zusammenhängende, miteinander verbundene Gruppen von Menschen, und es handelt sich nie um eine einzige Katastrophe, sondern um eine Kette von Katastrophen, bei der die Lösung einer jeden einen neuen Konflikt gebiert. So drängt das tiefe Erfassen des historischen Moments im menschlichen Leben auf eine dramatische Konzentration des epischen Aufbaus.

Die grossen Schriftsteller des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts haben viel loser komponiert. Sie konnten dies tun, weil sie die Sitten ihrer Zeit als selbstverständlich ansahen und diese unmittelbare Selbstverständlichkeit ihrer Wirkung bei den Lesern voraussetzen durften. Man vergesse aber nicht, dass sich dies auf den allgemeinen Aufbau der Komposition bezieht, nicht aber auf die Gestaltungsweise der einzelnen Momente und Ereignisse. Auch diese Schriftsteller wussten sehr gut, dass es nicht auf die extensive Vollständigkeit der Beschreibung oder Aufzählung eines Gegenstandskomplexes, nicht auf die extensive Vollständigkeit jener Ereignisreihe, die das Leben eines Menschen ausmacht, ankommt, sondern auf das Herausarbeiten der menschlich wie gesellschaftlich wesentlichen Bestimmungen. Goethe, der den "Wilhelm Meister " unvergleichlich weniger dramatisch konzipiert hatte, als später

es mit ihren Romanen taten,

Walter Scott oder Balzac, geht in der Darstellung der einzelnen Ereignisse seiner weit auseinandergezogenen Fabel durchaus in der Richtung der Intensivierung. Die Beziehung Wilhelm Meisters zum Serloschen Theater konzentriert sich z.B. fast vollständig um das Problem der Hamlet-Aufführung. Von einer extensiv vollständigen Beschreibung des Theaters, von einer extensiv vollständigen Chronik der Ereignisse des Serloschen Theaters ist auch bei Goethe keine Rede.

Die dramatische Konzentrierung und Intensivierung der Ereignisse bei Walter Scott ist also keineswegs eine radikale Neuerung. Sie ist bloss eine eigenartige Zusammenfassung und Weiterführung der wichtigsten künstlerischen Prinzipien der vorangegangenen Entwicklungsperiode. Weil aber Scott auf einem grossen historischen Wendepunkt diese Weiterbildung den wirklichen Bedürfnissen der Zeit entsprechend vollzogen hat, bedeutet seine Weiterbildung eine Wende in der Geschichte des Romans. Denn gerade beim historischen Roman ist die Verführung, die extensive Totalität vollständig zu geben, ausserordentlich gross. Es liegt sehr nahe, zu glauben, dass die historische Treue nur durch eine solche Vollständigkeit erreicht werden kann. Das ist aber eine Täuschung, auf die besonders Balzac in seinen kritischen Schriften mit grosser Schärfe und Klarheit hingewiesen hat. In einer Kritik über den vollständig vergessenen historischen Roman von Latouche " Leo ", sagt er : "Der ganze Roman besteht aus 200 Seiten, auf welchen 200 Ereignisse behandelt werden, nichts verrät mehr die Unfähigkeit eines Verfassers, wie die Häufung von Tatsachen... Die Begabung blüht auf in der Schilderung der Ursachen, die die Tatsachen hervorbringen, in den Geheimnissen des menschlichen Herzens, dessen Bewegungen von den Historikern vernachlässigt werden. Die Personen eines Romans sind gezwungen, vernünftiger zu sein, als die historischen Personen. Jene sollen zum Leben erweckt werden, diese haben gelebt. Die Existenz dieser bedarf keiner Beweise, wie bizarr auch ihre Handlungen gewesen sein mögen, während die Existenz jener einer allgemeinen Zustimmung bedarf." Es ist klar, dass, je entfernter eine historische Periode und die Existenz-

bedingungen ihrer Akteure sind, desto mehr ~~muss sich~~ die Handlung sich darauf konzentrieren muss, diese Existenzbedingungen plastisch und klar vor uns zu ~~stellen~~ hinzustellen, damit wir die eigenartige Psychologie und Ethik, die aus diesen Lebensbedingungen entstehen, nicht als historische Kuriosität betrachten, sonden als eine uns angehende, uns bewegende Entwicklungsetappe der Menschheit nacherleben.

Es kommt also im historischen Roman nicht auf das Nacherzählen der grossen historischen Ereignisse an, sondern auf das dichterische Erwecken jener Menschen, die in diesen Ereignissen figuriert haben. Es kommt darauf an, nacherlebbar zu machen, aus welchen gesellschaftlichen und menschlichen Beweggründen die Menschen gerade so gedacht, gefühlt und gehandelt haben, wie dies in der historischen Wirklichkeit der Fall war. Und es ist ein im ersten Moment als paradox scheinendes, dann aber ohne weiters einleuchtendes ~~Gesetz~~ Gesetz der dichterischen Gestaltung, dass zum Sinnfälligmachen solcher gesellschaftlichen und menschlichen Beweggründe des Handelns die äusserlich geringfügigen Ereignisse, die äusserlich gesehen kleineren Verhältnisse geeigneter sind als die grossen monumentalen Dramen der Weltgeschichte. Balzac hat in seiner Kritik an Stendhals "Chartreuse de Parme" sein begeistertes Lob dem Genie Stendhals gewidmet, weil dieser eine grossartige Darstellung des Hoflebens im Rahmen eines italienischen Kleinstaats unternommen hatte. Balzac hebt hervor, dass in den kleinlichen Kämpfen am Hof von Parma alle jene gesellschaftlichen und seelischen Konflikte sinnfällig werden, die sich etwa in den grossen Kämpfen um Mazarin und Richelieu abgespielt haben. Und diese Kämpfe können, nach Balzac, auf diese Weise dichterisch darum besser gestaltet werden, weil der politische Inhalt der Intriguen in Parma leicht übersichtlich ist, sich ohne weiteres in unmittelbare Handlung umsetzen lässt und mit einer unmittelbaren Selbstverständlichkeit seine menschlich-seelischen Reflexe zeigt, während die

Darstellung der grossen politischen Probleme, die den Inhalt der Intriguen um Mazarin oder Richelieu ausgemacht haben, einen schweren toten Ballast für den Roman bilden würde.

Balzac führt diesen seinen Gedanken bis in die kleinsten Details der epischen Bewältigung der Geschichte aus. Er kritisiert unter anderem einen Roman Eugen Sues, der den Cevennen-Aufstand unter Ludwig XIV. zum Thema hat. Sue hat in einer modern-dilettantischen Weise den ganzen Feldzug extensiv von Gefecht zu Gefecht beschrieben. Balzac wendet sich nun mit grösster Schärfe gegen dieses Unternehmen. Er sagt: "Es ist für die Literatur unmöglich, die Tatsachen des Krieges über einen bestimmten Umfang hinaus zu malen. Die Cevennenberge, die Ebenen zwischen den Cevennen, die Fläche des Languedoc sinnfällig zu machen, hier überall die Truppen manövrieren zu lassen, die Schlachten zu erklären, haben Walter Scott und Cooper als eine Aufgabe empfunden, die über ihre Kräfte geht. Sie haben in ihren Werken niemals einen Feldzug gegeben, sie haben sich damit begnügt, in kleinen Zusammenstössen den Geist der beiden kämpfenden Massen zu zeigen. Und sogar diese kleineren Gefechte, die sie zu schildern unternommen, haben bei ihnen sehr lange Vorbereitungen erfordert." Balzac charakterisiert hier nicht nur die intensive Eigenart der Geschichtsdarstellung von Scott und Cooper, sondern auch die der späteren Entwicklung des historischen Romans bei deren grossen klassischen Vertretern.

Denn es wäre ein Irrtum, zu glauben, dass etwa Tolstoi die napoleonischen Feldzüge wirklich extensiv geschildert hätte. Er gibt jeweils einige herausgerissene Episoden, die für die menschliche Entwicklung seiner Hauptfiguren besonders wichtig und bezeichnend sind. Und seine Genialität im historischen Roman besteht darin, dass er diese Episoden so auswählt und gestaltet, dass dabei die ganze Stimmung des russischen Heeres und durch diese vermittelt des russischen Volkes in prägnanter Weise zum Ausdruck gelangt. Wo er versucht hat, auf die umfassenden politisch-strategischen Probleme des Krieges einzugehen, z.B. in der Schilderung

Napoleons, verliert er sich in geschichtsphilosophischen Expektorationen, und zwar nicht nur deshalb, weil er zu Napoleon eine historisch falsche Stellung einnimmt, weil er ihn historisch nicht versteht, sondern auch aus schriftstellerischen Gründen. Tolstoj war ein viel zu grosser Schriftsteller, als dass er imstande gewesen wäre, Dichtungsersatz zu bieten. Wo sein Stoff über das dichterisch Gestaltbare hinausging, hat er radikal die Ausdrucksmittel der Literatur verlassen und hat versucht, sein Thema mit gedanklichen Mitteln zu bewältigen. Gerade dadurch bringt er einen praktischen Beweis für die Richtigkeit der Balzacschen Analyse des Scottschen Romans, und für Balzacs Kritik an Sue.

Es kommt also für den historischen Roman darauf an, die Existenz, das Gerade-So-Sein der historischen Umstände und Gestalten mit dichterischen Mitteln zu beweisen. Was man bei Scott sehr oberflächlich die "Wahrheit des Kolorits" genannt hat, ist in Wirklichkeit dieser dichterische Beweis der historischen Realität. Es ist die Gestaltung der breiten Lebensgrundlage der historischen Ereignisse in ihrer Verschlungenheit und Kompliziertheit, in ihrer vielfältigen Wechselwirkung mit den handelnden Personen. Der Unterschied zwischen "erhaltenden" und "weltgeschichtlichen" Individuen kommt gerade in diesem lebendigen Zusammenhang mit der Seinsgrundlage der Ereignisse zum Ausdruck. Jene erleben die kleinsten Schwingungen dieser Seinsgrundlage als unmittelbare Erschütterungen ihres individuellen Lebens, diese fassen die wesentlichen Züge der Ereignisse zu Motiven des eigenen Handelns und der Beeinflussung und Leitung des Handelns der Massen zusammen. Je erdennäher, je weniger zur historischen Führung berufen die "erhaltenden Individuen" sind, desto deutlicher und sinnfälliger kommen die Erschütterungen der Seinsgrundlage in ihrem Alltagsleben, in ihren unmittelbaren seelischen Aeusserungen zum Ausdruck. Freilich werden dann solche Aeusserungen leicht einseitig, ja sogar falsch. Aber die Komposition des historischen Gesamtbildes besteht gerade darin, eine reiche, abgestufte, übergangsvolle Wechselwirkung zwischen den verschiedenen

Stufen ~~der Reaktion~~ des Reagierens auf die Erschütterung der Seinsgrundlage zu gestalten, den Zusammenhang zwischen der lebensvollen Spontaneität der Massen und der jeweilig möglichen maximalen historischen Bewusstheit der führenden Persönlichkeiten dichterisch aufzudecken.

Solche Zusammenhänge sind für die Erkenntnis der Geschichte von ausschlaggebender Bedeutung. Die wirklich grossen politischen Führer des Volkes zeichnen sich auch gerade durch eine ausserordentliche Feinfühligkeit im Verständnis für solche spontane Reaktionen aus. Ihre Genialität äussert sich darin, dass sie ausserordentlich rasch an ganz kleinen und unscheinbaren Aeusserungen die Aenderung der Stimmung des Volkes oder einer Klasse wahrnehmen und den Zusammenhang zwischen dieser Stimmung und dem objektiven Gang der Ereignisse zu verallgemeinern imstande sind. Diese grosse Fähigkeit der Aufnahme und der Verallgemeinerung ist die Grundlage für das, was die grossen Führer ein „von den Massen lernen" zu nennen pflegen. Lenin beschreibt in seiner Broschüre „Werden die Bolschewiki die Staatsmacht behaupten?" einen sehr lehrreichen Fall dieser Wechselwirkung. Nach dem Niederschlagen des Juliaufstandes des Petrograder Proletariats im Jahre 1917 ist Lenin gezwungen, in einem Vorort bei Arbeitern illegal zu leben. Er beschreibt, dass das Mittagessen vorbereitet wird. "Die Hausfrau bringt das Brot. Der Hausherr sagt: 'Schau dir das ausgezeichnete Brot an. Sie wagen es jetzt wohl nicht, schlechtes Brot zu geben. Wir hatten fast vergessen, dass es in Petrograd auch gutes Brot geben kann.'" Lenin fügt hinzu:

„Mich überraschte diese klassenmässige Einschätzung der Julitage. Meine Gedanken bewegten sich um die politische Bedeutung der Ereignisse... An das Brot hatte ich, ein Mensch, der nie Not gekannt hatte, nicht gedacht... Zu dem, was allem zugrunde liegt, zum Klassenkampf ~~zum~~ ums Brot, gelangt das Denken durch die politische Analyse auf einem ungewöhnlich komplizierten und verwickelten Wege."

Hier ist eine solche Wechselwirkung ~~mit bewundernswerter~~ in großartiger Plastik zu sehen. Der Petrograder Arbeiter reagiert spontan klassenbewusst auf die Ereignisse

der Julitage.Lenin lernt mit der grössten Feinfühligkeit aus diesen Reaktionen und verwertet sie mit bewundernswürdiger Raschheit und Präzision für den Ausbau,für die Begründung,für die Propagierung der richtigen politischen Perspektive.

Selbstverständlich wäre es historisch falsch,wenn in Romanen,die das Mittelalter,das ~~XVII.~~ 17. oder ~~XVIII.~~ 18. Jahrhundert behandeln,solche Wechselwirkungen gestaltet würden.Sie lagen ja auch weit jenseits des Horizontes der klassischen Begründer des historischen Romans.Dieses Beispiel sollte ja nur die allgemeine Struktur der Wechselwirkung veranschaulichen.Und so sehr sämtliche Helden der von Walter Scott gestalteten Geschichte mit "falschem Bewusstsein " gehandelt haben,so ist doch dieses "falsche Bewusstsein" kein Schema,weder in inhaltlicher,noch in psychologischer Hinsicht.Sowohl der historisch-inhaltliche,wie der psychologische Unterschied zwischen der lebensnahen Spontaneität und der vom unmittelbaren Lebenserwerb distanzierten Fähigkeit zur Verallgemeinerung existiert im Laufe der ganzen Geschichte.Und es ist die Aufgabe des historischen Romanciers,diese konkrete Wechselwirkung,den konkreten historischen Umständen der dargestellten Zeit entsprechend, so reich wie möglich zu gestalten.Und gerade hier liegt eine der grössten Stärken Walter Scotts.

Der farbige,abwechslungsvolle Reichtum der historischen Welt Walter Scotts ist eine Folge der Vielfältigkeit dieser Wechselwirkungen zwischen den Menschen und der Einheit des gesellschaftlichen Seins,die in all diesem Reichtum doch das herrschende Prinzip ist.Die bereits erörterte Kompositionsfrage,dass nämlich die grossen historischen Figuren,die Führer der kämpfenden Klassen und Parteien nur Nebengestalten vom Standpunkt der Fabel aus sind,rückt damit in eine neue Beleuchtung.Walter Scott stilisiert diese Gestalten nicht,stellt sie nicht auf ein romantisches Piedestal,er gestaltet sie als Menschen mit Tugenden und Schwächen,mit guten und bösen Eigenschaften. Und doch erwecken sie

nie einen kleinlichen Eindruck.Sie wirken,bei allen ihren Schwächen,historisch grosszügig.Das hat natürlich seinen ersten Grund in der Tiefe des Verständnisses von Scott für die Eigenart der verschiedenen Geschichtsperioden.Dass er aber dieses sein Gefühl von den historischen Menschen gleichzeitig grosszügig und menschlich wahr ausdrücken kann,begründet sich auf seine Kompositionsweise.

Die grosse historische Gestalt als Nebenfigur kann sich nämlich menschlich ganz ausleben,kann alle ihre grossartigen und kleinlichen menschlichen Eigenschaften in der Handlung frei entfalten - sie ist aber in die Handlung so eingebaut,dass sie nur in geschichtlich bedeutsamen Situationen zum Handeln,zur Persönlichkeitsäusserung kommt.Sie gelangt dabei zu einer vielseitigen und vollen Auswirkung ihrer Persönlichkeit,aber doch immer nur insofern,als diese Persönlichkeit mit den grossen Ereignissen der Geschichte verknüpft ist. Otto Ludwig sagt sehr fein über Scotts Rob Roy: "Dieser kann nun desto bedeutender auftreten,weil wir sein Leben nicht von Schritt zu Schritt verfolgen,wir sehen von ihm ~~immer~~ nur Momente,wo er bedeutend ist,er überrascht uns mit seiner Allgegenwart, er zeigt sich immer nur in der interessantesten Attitüde."

Diese Bemerkungen enthalten nicht nur eine richtige Charakteristik der Kompositionsweise Scotts,sondern weisen auch auf allgemeine Gestze der Gestaltung hin : auf die Darstellungsweise bedeutender Menschen.Gerade hier bestehen zwischen Epopöe und Roman tiefgehende Unterschiede.Der allnationale Charakter der Hauptinhalte der ~~Epochexx~~ Epopöe,die Beziehung zwischen Individuum und Volk im Zeitalter der Heroen verlangt,dass im Epos die bedeutendste Gestalt die ~~Zentralstelle~~ zentrale Stelle einnehme,während sie im historischen Roman notwendig nur eine Nebenfigur abgibt.

Jedoch die von Otto Ludwig bemerkte Situationsauswahl auf das bedeutende Auftreten hin ist - mutatis mutandis - auch in der Epopöe wirksam.Dies hat in bezug auf die Figur des Achilleus Hölderlin richtig und tief erkannt.Er sagt : " Man hat sich oft gewundert,warum Homer,der doch den Zorn des Achill besingen wolle,ihn fast gar nicht erscheinen lasse. Er wollte den Götterjüngling nicht profanieren in dem Getümmel von Troja.Der Idealische durfte nicht alltäglich erscheinen.Und er konnte ihn wirklich nicht herrlicher und zärtlicher besingen, als dadurch,dass er ihn zurücktreten lässt..,so dass jeder Verlust der Griechen von dem Tage an,wo man den Einzigen im Heere vermisst,an seine Überlegenheit über die ganze prächtige Menge der Herren und Diener mahnt,und die seltenen Momente,wo der Dichter ihn vor uns erscheinen lässt,durch seine Abwesenheit nur desto mehr ins Licht gesetzt werden."

Es ist nicht allzu schwer,die Momente der Gemeinsamkeit zu sehen.In jeder erzählenden Darstellungsweise,die unvermeidlich auch auf die kleinen und sogar auf die kleinlichen Lebensdetails einzugehen hat,müsste der Held,wenn er ununterbrochen persönlich handelnd im Vordergrund stehen würde,notwendig auf das allgemeine Niveau des gestalteten Lebens herabnivelliert werden.In diesem Falle könnte nur eine gewaltsame Stilisierung die gewollte und nötige Distanz zwischen ihm und den anderen Figuren zustandebringen.Aber eine solche Stilisierung widerspricht dem Wesen einer jeden echten Epik,die <u>als Ganzes</u> immer den Eindruck zu erwecken sucht, das Leben,so wie es normalerweise ist,zu widerspiegeln.Das ist gerade eine der

vielen ~~unverwelklichen~~ nie verwelkenden Reize der homerischen Epen, während das sogenannte Kunstepos, das fast durchwegs mit den Mitteln einer stilisierten Distanzierung zwischen Held und Umwelt, mit einer künstlichen Erhöhung der Zentralfigur arbeitet, auch darin episch leblos und gekünstelt, rhetorisch und lyrisch wird. Ein Achilleus bei Homer tritt stets ebenso natürlich und schlicht menschlich auf, wie jede andere Gestalt. Homer hebt ihn durch echt epische Mittel, die deshalb zugleich kunstvoll und naturwahr sind, aus seiner Umgebung hervor : durch Erfindung von Situationen, in denen sich das Bedeutende gewissermassen "von selbst" ergibt, von Situationen, in denen die Kontrastwirkung der Abwesenheit den Helden zwanglos "von selbst" auf ein Piedestal stellt.

Alle diese allgemein epischen Funktionen sind auch bei Walter Scott vorhanden. Aber, wie wir gesehen haben, ist im historischen Roman die Beziehung des "welthistorischen Individuums" zur Welt, in der er handelt, eine ganz andere als in der alten Epik. Die bedeutenden Züge sind hier nicht einfach die höchsten Erscheinungsweisen eines in der Dichtung wesentlichen unverändert bleibenden Weltzustandes, sondern, im Gegenteil, die deutlichsten Zuspitzungen von gesellschaftlichen Entwicklungstendenzen inmitten einer historischen Krise. Dazu kommt, dass der historische Roman eine sozial viel differenziertere Welt gestaltet als das antike Epos. Mit der zunehmenden Klassenspaltung und Klassengegensätzlichkeit erhält aber die repräsentative, die wichtigsten Züge einer Gesellschaft zusammenfassende Rolle des " welthistorischen Individuums " eine ganz andere Bedeutung.

Die Gegensätze in den alten Epen sind vorwiegend nationale. Die grossen nationalen Gegner, etwa Achilleus und Hektor, repräsentieren gesellschaftlich und darum auch moralisch sehr ähnliche Zustände, der sittliche Spielraum ihrer Handlungen ist ungefähr der gleiche, für den einen sind die menschlichen Voraus-

setzungen der Taten des anderen ziemlich durchsichtig, usw. ~~All dies~~ mit allem dem steht es anders in der Welt des historischen Romans. Das " welthistorische Individuum " ist hier, auch sozial angesehen, Partei, Repräsentant ~~einer~~ einer der vielen kämpfenden Klassen und Schichten. Soll es jedoch seine Funktion als krönender Gipfelpunkt einer solchen dichterischen Welt erfüllen, so muss es - in einer sehr komplizierten, sehr wenig direkten Weise - doch auch die allgemeinen gesellschaftlichen Züge der ganzen Gesellschaft, der ganzen Epoche, direkt oder indirekt, sichtbar machen. Diese komplizierten Voraussetzungen der Verständlichkeit seiner repräsentativen Rolle werden aber bei Walter Scott durch jene breite Vorgeschichte seines Auftretens, die überall auf ihn hindeutet, gestaltet, deren Notwendigkeit schon allein dazu ausreichen würde, ~~um~~ aus ihm eine Nebengestalt der Handlung im jeweils ausgeführten Sinne zu machen.

Es handelt sich also auch hier, wie der Leser aus den bisherigen Ausführungen wohl schon ersehen hat, nicht um einen geschickten technischen Trick Scotts, sondern um den kompositionell künstlerischen Ausdruck seines historischen Lebensgefühls. Da er die grossen Persönlichkeiten der Geschichte eben als entscheidende Faktoren des Geschichtsprozesses verehrt, kommt er zu dieser Kompositionsweise. Indem er alte Gesetzlichkeiten der epischen Dichtung originell erneuert, findet er für den historischen Roman das einzig mögliche Mittel, die geschichtliche Wirklichkeit adäquat zu widerspiegeln, die bedeutenden Gestalten der Geschichte weder romantisch zu monumentalisieren noch sie in die Niederungen des psychologischen Privatkleinkrams herunterzuzerren. Scott vermenschlicht seine historischen Helden, vermeidet aber dabei das, was Hegel die Psychologie des Kammerdieners

nennt,nämlich die ausführliche Analyse von kleinen menschlichen Eigenheiten,die mit der historischen Mission des betreffenden Menschen nichts zu tun haben.

Aber diese Kompositionsart bedeutet noch lange nicht,dass die historischen Gestalten Scotts nicht bis in ihre kleinsten menschlichen Eigenheiten individualisiert wären.Sie sind keineswegs einfache Repräsentanten von historischen Strömungen,Ideen etc.Die grosse Kunst Scotts besteht gerade darin,seine historischen Helden so zu individualisieren,dass bestimmte,rein individuelle,ganz eigenartige Züge ihres Charakters mit der Zeit,in der sie leben,mit der Strömung,die sie repräsentieren und die sie zum Sieg zu führen bestrebt sind,in einen sehr komplizierten, sehr lebendigen Zusammenhang gebracht werden.Scott stellt gleichzeitig die historische Notwendigkeit gerade dieser besonderen Individualität mit der individuellen Rolle,die sie gerade in der Geschichte spielt,dar.Aus diesem eigenartigen Zusammenhang ergibt sich bei ihm nicht bloss,ob der Kampf mit Sieg oder Niederlage enden wird,sondern zugleich der historisch eigenartige Charakter des Sieges oder der Niederlage,sein historisch eigenartiges Valeur,sein klassenmässiges Timbre.

Es gehört zu den grössten gestalterischen Leistungen der Weltliteratur,wie etwa im Charakter Maria Stuarts sämtliche Züge konzentriert sind,die ihren Staatsstreich und ihre Flucht von vornherein zum Scheitern verurteilen.Der Schatten dieser Eigenschaften ist in der Zusammensetzung,in der Handlungsart ihrer Anhängerschaft,die den Staatsstreich vorbereitet,schon lange früher fühlbar,bevor sie selbst den Lesern gezeigt wird.Ihre Art zu handeln macht dieses Gefühl noch bewusster, und die Niederlage selbst ist nur die Erfüllung einer längst gehegten Erwartung.Mit ebensolcher Meisterschaft,aber mit ganz anderen technischen Mitteln zeichnet Scott die Überlegenheit und die siegreiche Diplomatie des französischen Königs, Ludwig XI.Anfangs sehen wir nur in kleinen Vorgefechten den sozialen wie

menschlichen Gegensatz zwischen dem König und seiner zumeist noch feudal-ritterlich empfindenden Gefolgschaft.Dann verschwindet für die ganze mittlere Handlung des Romans der König vom Schauplatz.Er hat in schlauer Weise dem korrekten ritterlichen Hauptheldеn,Quentin Durward eine gefährliche,ja unlösbare Aufgabe aufgebürdet.Und erst am Schluss erscheint er wieder in einer äusserlich vollkommen verzweifelten Lage als Gefangener im Lager des feudal-ritterlichen,abenteuerlichen und politisch-dummen Herzogs von Burgund,wo er rein mit Vernunft und Schlauheit solche Vorteile herausschlägt,dass der endgültige historische Sieg des Prinzips,dessen Träger er ist,trotz des Remis-Endes im Roman dem Leser gefühlsmässig vollständig klar wird.Diese komplizierten und doch eindeutigen Wechselwirkungen zwischen den Repräsentanten der verschiedenen Klassen,zwischen „oben" und „unten" der Gesellschaft schaffen jene unvergleichlich echte historische Atmosphäre in jedem Roman Scotts,mit der er eine Periode nicht nur historisch-sozial,inhaltlich,sondern menschlich-gefühlsmässig,mit ihrem besonderen Duft und Klang zum Leben erweckt.

Diese Echtheit und Erlebbarkeit der historischen Atmosphäre beruht bei Scott auf der Volkstümlichkeit seiner Kunst.Diese Volkstümlichkeit ist im Laufe der literarischen und kulturellen Dekadenz immer mehr verkannt worden.Schon Taine behauptet vollständig irrtümlicher Weise,dass die Kunst Scotts feudale Anschauungen propagiere.Diese falsche Theorie ist von der vulgären Soziologie in vollem Umfang übernommen und weitergebildet worden,nur mit dem Unterschied,dass Scott nunmehr nicht als der Dichter der feudalen Welt,sondern der englischen Kaufleute und Kolonisatoren,des damaligen englischen Imperialismus aufgefasst wurde. ~~Der Volksfeind Friedland,der seine~~ falsche "Theorien" des historischen Romans zu dem Zwecke aufbaut, eine chinesische Mauer zwischen klassischer Vergangenheit und Gegenwart zu errichten,um den sozialistischen Charakter unserer heutigen Kultur

trotzkistisch zu leugnen, sehen in Walter Scott nichts anderes als den Sänger der kolonisierenden Kaufleute.

Gerade das Gegenteil ist die Wahrheit. Und dies haben die unmittelbaren Zeitgenossen und die bedeutenden Nachfolger Walter Scotts klar erkannt. Mit Recht hat Georges Sand über ihn gesagt: "Er ist der Dichter des Bauern, des Soldaten, des Geächteten, des Handwerkers." Denn Scott gestaltet, wie wir gesehen haben, die grossen Umwälzungen der Geschichte als Umwälzungen des Volkslebens. Seinen Ausgangspunkt bildet immer die Gestaltung dessen, wie wichtige historische Veränderungen auf das Alltagsleben des Volkes einwirken, welche materiellen und seelischen Veränderungen sie hier, wo die Menschen, die Ursachen dieser Veränderungen nicht erkennend, auf diese unmittelbar und vehement reagieren, hervorrufen. Erst von dieser Basis aus gestaltet er die komplizierten ideologischen, politischen und moralischen Strömungen, die auf dem Boden solcher Veränderungen notwendig entstehen. Die Volkstümlichkeit der Kunst Scotts besteht also nicht darin, dass er ausschliesslich das Leben der unterdrückten und ausgebeuteten Klassen gestaltet. Das wäre eine enge Auffassung dieser Volkstümlichkeit. Wie jeder grosse volkstümliche Dichter geht Walter Scott darauf aus, die Gesamtheit des nationalen Lebens in ihrer komplizierten Wechselwirkung zwischen " Oben " und " Unten " zu gestalten; die sehr energische Tendenz auf Volkstümlichkeit äussert sich bei ihm darin, dass er im " Unten " die materielle Basis und den schriftstellerischen Erklärungsgrund der Gestaltung dessen, was " Oben " geschieht, erblickt.

So gestaltet Scott in " Ivanhoe " das zentrale Problem des mittelalterlichen Englands, den Gegensatz von Sachsen und Normannen. Er bringt sehr deutlich zum Ausdruck, dass dieser Gegensatz vor allem der der sächsischen Leibeigenen und der normannischen Feudalherren ist. Aber er bleibt historisch in richtiger Weise bei dieser Gegenüberstellung nicht stehen. Er weiss, dass ein Teil des

sächsischen Adels,wenn auch materiell eingeschränkt und seiner politischen Macht beraubt,die Adelsprivilegien weiter besitzt,und dass gerade hier das ideologische und politische Zentrum des nationalen Widerstandes der Sachsen gegen die Normannen liegt.Aber als grosser Darsteller des historischen Volkslebens sieht und gestaltet Scott mit eminenter Plastik,dass bedeutende Teile des sächsischen Adels in Apathie und Untätigkeit versinken,dass andere wiederum nur auf die Gelegenheit warten,einen Kompromiss mit den gemässigteren Teilen des normannischen Adels,dessen Vertreter der König Richard Löwenherz ist,zu schliessen. Wenn also Bjelinski mit Recht davon spricht,dass der Held dieses Romans,Ivanhoe,der ebenfalls ein adliger Vertreter dieses Kompromisses ist,von den Nebenfiguren überschattet wird,so hat dieses Formproblem des historischen Romans einen sehr klaren historisch-politischen,einen volkstümlichen Inhalt.Denn zu den Figuren,die Ivanhoe überschatten,gehört allerdings sein Vater,der tapfere und asketische sächsische Adelige Cedric,aber vor allem,gehören dazu dessen Leibeigene Gurth und Wamba,sowie in allererster Reihe der Führer des bewaffneten Widerstandes gegen die normannische Herrschaft,der sagenhafte Volksheld Robin Hood. Die Wechselwirkung zwischen " Oben " und " Unten ",dessen Ensemble die Totalität des Volkslebens ausmacht,äussert sich also gerade darin,dass zwar in der Hauptsache die historischen Tendenzen "oben"einen deutlicheren und verallgemeinerten Ausdruck erhalten,dass wir aber den wirklichen Heroismus des Auskämpfens der historischen Gegensätze mit wenigen Ausnahmen vorwiegend "unten" finden.

Ebenso ist das Bild des Volkslebens in den anderen Romanen gezeichnet.In " Wawerley " ist zwar Vich Jan Vohr der tragische Held,der für seine Treue der Stuart-Dynastie gegenüber auf dem Schaffott endet.Den wirklichen,menschlich erschütternden,unproblematischen Heroismus finden wir aber nicht bei dieser doch zweideutigen Abenteurergestalt,sondern bei seiner Anhängerschaft im schottischen Clan.Es gehört zu den grössten Gestaltungen eines schlichten und phrasenlosen Heroismus,wenn in der Gerichtsverhandlung,wo Vich Jan Vohr und sein Clangenosse Evan Dhu zum Tode verurteilt werden,letzterer,den das Gericht gerne begnadigen

möchte,denVorschlag macht,dass er und einige andere Clangenossen für die Befreiung des Häuptlings hingerichtet werden sollen.

In solchen Zügen tritt die Einheit des volkstümlichen Geistes bei Walter Scott mit seinem tiefen Verständnis für die historische Echtheit klar hervor.Historische Echtheit bedeutet für ihn die zeitbedingte Eigenart des Seelenlebens,der Moral, des Heroismus,der Opferfähigkeit,der Standhaftigkeit u.s.w.Dies ist an der historischen Echtheit Walter Scotts wichtig,unvergänglich und für die Geschichte der Literatur epochemachend und nicht das sogenannte und vielbesprochene "Lokalkolorit" der Beschreibungen,das nur eines der vielen künstlerischen Hilfsmittel ist,um diese Hauptsache zu gestalten, und für sich allein niemals den Geist einer Zeit zu erwekken imstande wäre.Scott lässt die grossen menschlichen Eigenschaften,ebenso wie die Laster und Borniertheiten seiner Helden aus dem klar gestalteten historischen Seinsboden herauswachsen.Nicht durch Analyse,nicht durch psychologische Erklärungen der Vorstellungen,sondern durch breite Gestaltung des Seins,durch Aufzeigen, wie Gedanken,Gefühle,Handlungsweisen aus diesem Boden herauswachsen,macht er uns mit den besonderen historischen Eigenarten des Seelenlebens eines Zeitalters vertraut.

Dies wird stets in meisterhafter Weise im Laufe einer interessanten Handlung dargelegt.So lernt Wawerley aus einer Verhandlung des Clans mit einem schottischen Gutsbesitzer anlässlich eines Viehraubs zum ersten Mal die Clanleute kennen.Sie sind für ihn noch ebenso unverständlich,wie für den Leser.Er verlebt darauf eine längere Zeit inmitten des Clans,lernt das Alltagsleben der Clanleute, ihre Gewohnheiten,ihre Freuden und Leiden ausführlich kennen.Wenn dann der Clan und mit ihm Wawerley in den Krieg zieht,ist er und mit ihm der Leser bereits mit dem eigenartigen Sein und Bewusstsein dieser noch in Gentilverfassung lebenden Menschen vertraut.Als dann Wawerley in der ersten Schlacht gegen die königlichen Truppen ~~Wawerley~~ einen verwundeten englischen Soldaten,der von seinem eigenen Gute stammt,retten will, protestieren die Clanleute zuerst gegen die Hilfe,die einem Feind geleistet

werden soll.Erst als sie begreifen,dass der verwundete Engländer zum "Clan"Waverleys gehört,helfen sie und ehren Wawerley als einen vorsorglichen Häuptling. ~~Die~~ Die hinreissende Wirkung des Heroismus von Evan Dhu kann erst auf der Grundlage einer so breiten ~~Seinsmässigkeit~~ seinsmässigen,handlungsmässigen Entfaltung der materiellen und moralischen Eigenart des Clanlebens erreicht werden.Ganz ähnlich werden andere eigenartige Formen des Heroismus vergangener Zeiten bei Scott mit erlebbar gemacht.So z.B.der Heroismus der Puritaner ~~usw~~ u.s.w.

Das grosse dichterische Ziel Walter Scotts in der Gestaltung der historischen Krisen im Volksleben, ist es die menschliche Grösse zu zeigen,die auf der Grundlage einer solchen Erschütterung des ganzen Volkslebens in dessen ~~seinen~~ bedeutenden Vertretern freigemacht wird.Es ist keine Frage,dass - bewusst oder unbewusst - das Erlebnis der Französischen Revolution diese Tendenz in der Literatur erweckt hat.Sie taucht,sehr vereinzelt freilich,bereits in der unmittelbaren Vorbereitungsperiode auf.Am bedeutendsten ~~ist die~~ in der Gestalt des Goetheschen Klärchens in "Egmont".Aber dieser Heroismus wird bei Goethe zwar anlässlich der niederländischen Revolution,jedoch unmittelbar durch die Liebe Klärchens zu Egmont ins Leben gerufen.Goethe selbst findet nach der Französischen Revolution einen noch reineren menschlich heroischen Ausdruck für diese Gestaltungstendenz, in der Figur seiner Dorothea.Bei dieser entstehen schlichte und starke,entschlossene und heldenhafte Eigenschaften infolge der Ereignisse der Französischen Revolution, infolge des Schicksals,das ihre unmittelbare Umgebung durch diese Ereignisse trifft.Die grosse epische Kunst Goethes zeigt sich darin,dass er den Heroismus Dorotheas ganz im Einklang mit ihrem schlichten und einfachen Charakter zeichnet , als etwas,das in ihr als Möglichkeit immer geschlummert hat,das durch die grossen Ereignisse der Zeit ins Leben gerufen wurde,aber als etwas,das für sie nicht eine endgültige Veränderung ihres Lebens,ihrer Psychologie mit sich bringt.Wenn die objektive Notwendigkeit des heldenhaften Handelns vorbei ist,kehrt Doro-

thea in das Alltagsleben zurück.

Es ist vollkommen nebensächlich, ob Walter Scott diese Werke Goethes überhaupt oder wie wiet er sie gekannt hat; zweifellos hat er diese Tendenz Goethes historisch fortgesetzt und weiterführte. Alle seine Romane sind voll von solchen Schicksalen, von diesem Aufflammen eines grossen und doch einfachen Heroismus bei schlichten, scheinbar durchschnittlichen Kindern des Volkes. Die Weiterentfaltung der Goetheschen Tendenz besteht in erster Linie darin, dass Walter Scott viel stärker als Goethe den geschichtlichen Charakater des Heroismus, die geschichtliche Eigentümlichkeit der sich offenbarenden menschlichen Grösse herausarbeitet. Goethe zeichnet ausserordentlich lebenstreu die allgemeinen Umrisse sowohl der Nachwirkungen der niederländischen Volksbewegungen, wie der der Französischen Revolution. Während jedoch die Nebenfiguren im "Egmont" sehr entschiedene zeitgeschichtliche Züge aufweisen, während auch Klärchen in allen, von ihrer idyllischen Liebe zu Egmont hervorgerufenen Lebensoffenbarungen das Kind ihrer Klasse und ihres Volkes bleibt, - so fehlt ihrem heroischen Aufschwung doch ein entschiedener und betonter historischer Charakter. Er ist lebenstreu und wahr, denn er zeigt die menschliche Grösse unter gegebenen geschichtlichen Umständen, er folgt organisch aus der Psychologie Klärchens, aber seine Eigentümlichkeit ist nicht historisch charakterisiert. Dasselbe bezieht sich auch auf die Charakterisierung Dorotheas. Bei keiner dieser Figuren verwendet der Dichter zur positiven Gestaltung ihres heroischen Aufschwungs spezifisch gesellschaflich-geschichtliche Züge. Diese stellt Goethe in beiden Fällen vorher (bei Dorothea auch nachher) in der Vordergrund der Darstellung. Sie dienen jedoch bloss als Rahmen des heroischen Aufschwungs und geben ihm kein historisches Kolorit.

Anders steht die Sache bei Walter Scott. Am klarsten sieht man diese Bestrebung in "The Heart of Midlothian". Hier hat Scott seine bedeutendste Frauenfigur in der Gestalt des puritanischen Bauernmädchens, Jeannie Deans geschaffen. Die Tochter eines radikalen Soldaten der Cromwellarmee stellen die Ereignisse vor ein furchtbares Dilemma. Ihre Schwester wird des Kindesmords beschuldigt; und nach den unmenschlichen Gesetzen jener Zeit genügt die Verheimlichung der Schwangerschaft zum Todesurteil der Beweis.

gewiesen wird, dass sie ihre Schwangerschaft verheimlicht hatte.Das musste sie aber tun,ohne den Kindesmord begangen zu haben.Jeannie könnte nun ihre Schwester durch einen Meineid retten.Aber trotz heisser Liebe zur Schwester,trotz unendlichem Mitleids mit ihrem Schicksal siegt bei ihr das puritanische Gewissen und sie sagt der Wahrheit gemäss aus.Die Schwester wird zum Tode verurteilt.Und nun geht das ungebildete,mit der Welt unbekannte,geldlose Bauernmädchen zu Fuss nach London,um beim König die Begnadigung ihrer Schwester durchzusetzen.Die Geschichte dieser Seelenkämpfe und dieses Kampfes um die Rettung der Schwester zeigen die menschlich reichen und schlicht heroischen Züge eines wirklich bedeutenden Menschen.Dabei gibt Scott von seiner Heldin ein Bild,in welchem die borniert-puritanischen und schottisch bäuerlichen Züge für keinen Augenblick verblassen,ja gerade sie immer wieder den spezifischen Charakter der naiven und grossen Heldenhaftigkeit dieser Volksfigur ausmachen.

Nach erfolgreicher Durchführung ihrer Absicht kehrt Jeannie Deans ins alltägliche Leben zurück und niemals erfolgt weiter ein Aufschwung in ihrem Leben, der das Vorhandensein solcher Kräfte verraten würde.Scott zeichnet diese letzte Etappe mit einer etwas zu breiten,etwas zu philiströsen Ausführlichkeit,während der auf die Schönheit der Linienführung,auf die klassische Vollendung ausgehende Goethe sich damit begnügt hat,anzudeuten,dass das heroische Leben Dorotheas vorbei ist und auch bei ihr das Versinken in den schlichten Alltag beginnt.

In beiden Fällen handelt es sich um eine Notwendigkeit der epischen Form.Aber in beiden Fällen spricht diese formale Notwendigkeit eine tiefe menschlich-historische Wahrheit aus.Es handelt sich bei diesen grossen Dichtern darum,gestalterisch jene ungeheuren menschlich heldenhaften Möglichkeiten aufzudecken,die im Volke ununterbrochen latent vorhanden sind,die bei jeder grossen Gelegenheit,bei jeder tiefen Erschütterung des gesellschaftlichen oder sogar des näheren persönlichen Lebens "plötzlich"mit ungeheurer Wucht an die Oberfläche treten.Die Grösse der Krisen-

perioden der Menschheit beruht weitgehend darauf, dass im Volke solche verborgene Kräfte immer und überall schlummern, dass sie nur des auslösenden Anlasses bedürfen, um zum Vorschein zu kommen. Die epische Notwendigkeit des Zurücksinkens solcher Figuren nach der Vollendung ihrer ~~historischen~~ hervischen Mission unterstreicht gerade die Allgemeinheit dieses Phänomens. Goethe wollte in Dorothea, Walter Scott in Jeannie Deans keinen Ausnahmemenschen zeigen, keine hervorragende Begabung, die sich aus dem Volke zum Führer einer Volksbewegung heraufschwingt (solche Gestalten zeichnet Scott in Robin Hood und Rob Roy). Sie wollen, im Gegenteil, gerade das zeigen, dass die Möglichkeit eines solchen menschlichen Aufschwungs, einer solchen Heldenhaftigkeit in den Volksmassen massenhaft vorhanden sind, dass unendlich viele aus dem Volke ihr Leben ruhig, ohne Aufschwung zu Ende leben, weil keine Gelegenheit an sie herangetreten ist, die eine solche Anspannung ihrer Kräfte hervorgerufen hätte. Die Revolutionen sind gerade darum die grossen Zeiten der Menschheit, weil in ihnen solche rapiden Aufwärtsbewegungen der menschlichen Fähigkeiten massenhaft erfolgen.

Durch diese Art der menschlich-historischen Gestaltung verlebendigt Scott die Geschichte. Er stellt, wie gezeigt wurde, die Geschichte als eine Reihe grosser Krisen dar. Seine Darstellung der historischen Entwicklung, in erster Linie der von England und Schottland, ist eine ununterbrochene Reihe solcher revolutionärer Krisen. Wenn also Scott in der Haupttendenz, die durch alle seine Romane hindurchgeht und die aus ihnen in einem bestimmten Sinne eine Art Zyklus macht, den Progress darstellt und verteidigt, so ist dieser Fortschritt bei ihm doch stets ein Prozess voller Widersprüche, ein Prozess, dessen treibende Kraft und materielle Grundlage der lebendige Widerspruch der widerstreitenden historischen Mächte, der Gegensatz der Klassen und der Nationen ist.

Scott bejaht diesen Progress. Er ist ein Patriot, er ist stolz auf die Entwicklung seines Volkes. Dies ist für das Schaffen eines wirklichen historischen

Romans,der die Vergangenheit in ihrer Wahrheit und Wirklchkeit erlebbar nahe bringt, unbedingt notwendig.Ohne eine erlebbare Beziehung zur Gegenwart ist eine Gestaltung der Geschichte unmöglich.Aber diese Beziehung besteht für die wirklich grosse historische Kunst nicht in Anspielungen auf zeitgenössische Ereignisse - wie das Puschkin bei den unfähigen Nachahmern Walter Scotts grausam verspottet hatte, sondern in dem Lebendigmachen der Vergangenheit als Vorgeschichte der Gegenwart,in der dichterischen Verlebendigung jener geschichtlichen,sozialen und menschlichen Kräfte,die im Laufe einer langen Entwicklung unser heutiges Leben zu dem geformt haben,was es ist,als was es wir selbst erleben.Hegel sagt:"Das Geschichtliche ist nur dann das unsrige...wenn wir die Gegenwart überhaupt als eine Folge derjenigen Begebenheiten ansehen können,in deren Kette die dargestellten Charaktere oder Taten ein wesentliches Glied ausmachen...Denn die Kunst ist nicht für einen kleinen abgeschlossenen Kreis weniger,vorzugsweise Gebildeter,sondern für die Nation im Grossen und Ganzen da.Was aber für das Kunstwerk überhaupt gilt,findet auch auf die Aussenseite der dargestellten geschichtlichen Wirklichkeit seine Anwendung. Auch sie muss uns,die wir auch zu unserer Zeit und unserem Volke gehören,ohne breite Gelehrsamkeit klar und erfassbar sein,so dass wir darin heimisch zu werden vermögen,und nicht vor ihr als einer uns fremden und unverständlichen Welt stehen zu bleiben genötigt sind."

Dieser lebendige Zusammenhang mit der Vergangenheit hat den Patriotismus Scotts zur Voraussetzung.Aber nur vulgäre Soziologen können in diesem Patriotismus eine Verherrlichung der ausbeuterischen Kaufleute erblicken.Goethe hat diese Beziehung Walter Scotts zur englischen Geschichte unendlich tiefer und wahrhaftiger erfasst. In einem Gespräch mit Eckermann kommt er auf Scotts "Rob Roy" zu sprechen.Interessanterweise und für das "soziale Aequivalent"Scotts bezeichnend lautet einen Roman, dessen Hauptfigur ein Heros des schottischen Volkes, eine eigenartige Mischung von

Rebell,Viehräuber und Schmuggler ist.Goethe sagt über diesen Roman:"Da ist freilich alles gross,Stoff,Gehalt,Charaktere,Behandlung...Man sieht aber,was die englische Geschichte ist,und was es sagen will,wenn einem tüchtigen Poeten eine solche Erbschaft zuteil wird."Goethe empfindet also ~~sehr~~ klar,was Scotts Stolz auf die englische Geschichte ausmacht.Einerseits freilich das allmähliche Heranwachsen der nationalen Stärke und Grösse, das Scott durch seinen "mittleren Weg" in seiner Kontinuität veranschaulichen will,andererseits aber und unzertrennlich davon,die Krisen dieses Wachstums,die Extreme,deren Kampf als Endresultante diesen "mittleren Weg"ergeben hatte,die man niemals aus dem Bild des Charakters der nationalen Grösse entfernen könnte,ohne ihr gerade ihre ganze Grösse,ihren Reichtum,ihren Gehalt wegzunehmen.

Scott sieht und gestaltet den komplizierten und verschlungenen Weg,der zur nationalen Grösse Englands,zur Herausbildung des nationalen Charakters geführt hatte.Als nüchterner konservativer Kleinadliger bejaht er natürlich das Resultat,steht er auf dem Boden der Notwendigkeit dieses Resultats.Aber damit ist das dichterische Weltbild Scotts keineswegs erschöpft.Scott sieht das unendliche Trümmerfeld vernichteter Existenzen,vernichteter oder vertaner heldenhafter menschlicher Bestrebungen,zertrümmerter gesellschaftlicher Formationen u.s.w., die die notwendigen Voraussetzungen zu diesem Endresultate gewesen sind.

Hier liegt zweifellos ein gewisser Widerspruch zwischen dem unmittelbar politischen Komplex der Ansichten Scotts und ~~zwischen~~ seinem dichterischen Weltbild vor.Auch er ist,wie so viele grosse Realisten,wie Balzac,wie Tolstoi, seinen eigenen politisch-sozialen Anschauungen zum Trotz ein grosser Realist geworden. Auch bei ihm kann man den Engelsschen "Sieg des Realismus"über seine persönlichen,politisch-sozialen Anschauungen feststellen.Der schottische Kleinadlige Sir

Walter Scott bejaht ohne weiteres mit nüchterner Rationalität diese Entwicklung. Der Dichter Scott gestaltet dagegen das Gefühl des römischen Dichters Lucanus: "Victrix causa diis placuit, sed vica Catoni" (Die siegreiche Sache gefiel den Göttern, Cato aber die besiegte).

Es wäre jedoch falsch, diesen Gegensatz allzu schroff und ohne Vermittlungen aufzufassen. In der nüchternen Bejahung der englischen Wirklichkeit, des "mittleren Weges" der englischen Entwicklung etwas ausschliesslich Negatives zu erblicken, etwas, was die Entfaltung der grossen historischen Kunst Scotts nur gehemmt hätte. Wir müssen, im Gegenteil, sehen, dass diese grosse historische Kunst gerade aus der Wechselwirkung, gerade aus der dialektischen wechselseitigen Durchdringung dieser beiden Seiten von Scotts Persönlichkeit entstanden ist. Gerade durch diesen seinen Charakter ist Scott kein Romantiker, kein Verherrlicher oder Elegiker der vergangenen Zeiten geworden. Gerade dadurch hat er die Zertrümmerung vergangener Gesellschaftsformationen, bei aller menschlichen Sympathie, bei aller dichterischen Einfühlungsfähigkeit in die grossartigen und heldenhaften Eigenschaften, die sie enthielten, objektiv gestalten können. Objektiv in einem grossen historischen und dichterischen Sinne: er sah mit demselben Blick ihre hervorragenden Eigenschaften und die historische Notwendigkeit ihres Unterganges.

Diese Objektivität erhöht aber nur die wahre Poesie der Vergangenheit. Wir haben gesehen, dass im Geschichtsbild Walter Scotts, ganz im Gegensatz zur entstellenden Meinung späterer Kritiker, keineswegs die offiziellen Vertreter der früheren herrschenden Klassen die Hauptrolle spielen. Unter den adligen Gestalten seiner Romane - wenn man von den korrekten "mittleren Helden" absieht, die nur in sehr bedingter Weise positive Helden genannt werden können - gibt es verhältnismässig sehr wenig positiv gezeichnete Gestalten. Scott zeigt, im Gegenteil, sehr oft humoristisch, satirisch oder tragisch die Schwäche und die menschlich moralische Verkommenheit der oberen Schichten. Der Prätendent in " Waverley ", Maria Stuart im " Abt " , sogar der Kronprinz in " Fair Maid of Perth " zeigen zwar menschlich

gewinnende,liebenswürdige Züge,die Hauptlinie ihrer Gestaltung geht aber dahin, ihre Unfähigkeit in der Erfüllung ihrer historischen Missionen zu zeigen,die Poesie der historischen Objektivität Scotts besteht in diesem Falle darin,dass wir zugleich die objektiv-historischen,gesellschaftlichen Gründe dieser persönlichen Unfähigkeit aus der Atmosphäre des Ganzen ohne pedantische Analyse miterleben. Daneben zeichnet Scott in einer ganzen Reihe von Gestalten die abschreckend brutalen Seiten der adeligen Herrschaft (z.B.Tempelritter in "Wawerley u.s.w.) sowie die bereits ins Komische umschlagende Unfähigkeit des vom nationalen Leben immer mehr abgerissenen Hofadels,die Probleme der Zeit mitzuleben.Die wenigen positiven Gestalten werden zumeist auf der Linie der schlichten Pflichterfüllung,des Gentlemantums positiv gemacht.Nur vereinzelte grosse Vertreter des historischen Progresses,wie insbesondere Ludwig XI.,erhalten eine gestaltete historische Monumentalität.

In den meisten Fällen,wo adelige Figuren eine vollständig oder problematisch positive Rolle spielen,beruht dies auf ihrer Verbundenheit mit dem Volk,freilich zumeist auf der Grundlage von lebendigen oder wenigstens noch nicht ganz abgestorbenen patriarchalischen Beziehungen,(z.B. bei dem Herzog von Argyle in " Heart of Midlotian").Das wirklich lebendige Leben der historischen Wirklichkeit von Scott macht das Leben des Volkes selbst aus.Als englischer Kleinadeliger,der mit dem Bürgertum traditionell und der individuellen Lebensführung nach stark verbunden ist,hat Scott eine tiefe Sympathie für die trotzige Selbstbewusstheit des mittelalterlichen englisch-schottischen Städtebürgers,des selbständigen und freien Bauern.Besonders in der Figur des Heinrich Gow (Fair Maid of Perth) gibt er ein schönes Bild von diesem mittelalterlichen bürgerlichen Mut und Selbstbewusstsein. Heinrich Gow ist als Kämpfer einem jeden Ritter zumindest ebenbürtig,aber er lehnt den Antrag des Grafen Douglas,ihn zum Ritter zu schlagen, stolz ab,er ist Bürger und will als freier Bürger leben und sterben.

Im ~~Werke~~ Lebenswerk Scotts finden wir wundervolle Szenen und Gestalten aus dem Leben der Leibeigenen und der freien Bauern, aus den Schicksalen der Ausgestossenen der Gesellschaft, der Schmuggler, Räuber, Berufssoldaten, Deserteure u.s.w. Die Hauptpoesie seiner Gestaltung des vergangenen Lebens bildet aber seine unvergessliche Gestaltung der Überreste der Gentilgesellschaft, der schottischen Clans. Hier kommt schon stofflich-thematisch ein derartig starkes Element der heroischen Periode der Menschheit zur Darstellung, dass sich die Romane Scotts auf ihren Höhepunkten geradezu den alten Epen annähern. Scott ist hier ein gewaltiger Entdecker und Erwecker dieser längst verschwundenen Vergangenheit. Zwar hat schon das ~~XVIII~~ 18. Jahrhundert die Poesie der primitiven Zustände geliebt und genossen. Und in der Welle der Begeisterung für Homer, in der Verdrängung Vergils als Vorbild durch Homer kommt zweifellos das beginnende Ahnen dieser Kindheitsperiode der Menschheit zur Geltung. Bedeutende Denker wie Ferguson haben sogar die Verwandtschaft der homerischen Helden mit den amerikanischen Indianern gesehen. Aber diese Vorliebe blieb doch abstrakt, stimmungshaft moralisierend. Erst Scott hat diese Periode real erweckt, indem er uns in das Alltagsleben der Clans eingeführt hat, indem er von dieser realen Basis aus sowohl die aussergewöhnliche, später nie wieder erreichte menschliche Grösse dieses primitiven Zustandes, wie die innere Notwendigkeit ihres tragischen Unterganges gestaltend aufgezeigt hat.

Gerade dadurch, durch das Lebendigmachen jener objektiv poetischen Prinzipien, die der Poesie des Volkslebens und der Geschichte wirklich zugrunde liegen, ist Scott der grosse Dichter vergangener Zeiten geworden, der wirlich volkstümliche Gestalter der Geschichte. Heine hat diese Eigenart der Scottschen Poesie klar erkannt und ~~auch gesehen, dass ihre Stärke eben in dieser Darstellung des Volkslebens, in diesem Nicht in den Mittelpunkt Stellen der~~ hat auch gesehen, dass ihre Stärke eben besteht, darin, dass die nicht in den Mittelpunkt gestellt werden. offiziellen grossen Ereignisse und grossen Geschichtsgestalten ~~besteht~~. Ersagt, "Walter Scotts Romane geben zuweilen den Geist der englischen Geschichte weit teuer als Hume." Die bedeutenden Historiker und

Philosophen der Geschichte dieser Periode, die Thierry und Hegel, streben einer solchen Geschichtsauffassung zu. Aber sie bleibt bei ihnen eine Forderung, ein theoretisches Aussprechen dieser Notwendigkeit. Denn in der Theorie und der Geschichtsschreibung vermag nur der historische Materialismus diese Grundlage der Geschichte gedanklich auszugraben, die Kindheitsperiode der Menschheit wirklich entstehen zu lassen. Was aber bei Morgan, Marx und Engels in theoretischer und historischer Klarheit herausgearbeitet und nachgewiesen wurde, dessen gestaltete Poesie lebt und webt in den besten historischen Romanen Walter Scotts. Darum hebt Heine mit grossem Recht diese Seite bei Walter Scott hervor, diese Seite der Volkstümlichkeit." Seltsame Grille des Volkes ! Es verlangt seine Geschichte aus der Hand des Dichters und nicht aus der Hand des Historikers. Es verlangt nicht den treuen Bericht nackter Tatsachen, sondern jene Tatsachen, wieder aufgelöst in die ursprüngliche Poesie, woraus sie hervorgegangen."

Wir wiederholen : diese Poesie ist objektiv mit der Notwendigkeit ~~ihres~~ des Untergangs der Gentilgesellschaft verbunden. Wir erleben in Scotts verschiedenen Romanen die einzelnen Etappen dieses Untergangs in seiner ganzen historischen Konkretheit und Differenziertheit. Scott hat nicht - im pedantischen Sinn von Gustav Freytags " Ahnen"- einen zusammenhängenden Zyklus aus seinen Romanen machen wollen, aber gerade in Bezug auf das Schicksal der Clans tritt dieser grosse historische Zusammenhang, die unerbittliche Notwendigkeit dieser Tragödie der Clans ungeheuer plastisch hervor. Schon darin, dass ihre Schicksale immer aus der lebendigen Wechselwirkung mit der gesellschaftlich-geschichtlichen Umwelt entspringen. Sie werden nie selbstständig, nie isoliert dargestellt, sondern stets im Kontext einer allgemeinen Krise des schottischen oder englisch-schottischen Volkslebens. Die Kette dieser Krisen reicht von den ersten grossen Kämpfen des entstehenden schottischen Bürgertums mit dem Adel und von dem Versuch des Königtums, diese Kämpfe zur Verstärkung der zentralen Macht zu benützen ("Fair maid of Perth" Ende des ~~XIV~~ 16. Jahrhunderts), bis zu den letzten Versuchen der Stuarts, das Rad der Geschichte zurückzudrehen und im kapitalistisch bereits weit fortgeschrittenen England den veralteten Absolutismus wieder herzustellen ("Rob Roy"-Ende des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts.)

Die Clans sind dabei historisch notwendig stets die Ausgenützten, Geprellten, Betrogenen. Gerade ihre heldenhaften Eigenschaften, die aus der Primitivität ihres gesellschaftlichen Seins entstammen, machen sie zum Spielball der menschlich viel schlechteren Vertreter der herrschenden Mächte der jeweiligen Etappe der Zivilisation. Was Engels wissenschaftlich zeigt, wie die Zivilisation Dinge vollbringt, denen die alte Gentilgesellschaft nicht gewachsen sein konnte, das wird von Scott gestaltet. ~~hier Scott.~~ Insbesondere wird jener Kontrast, von ihm gestaltet, den Engels bei der Analyse dieses notwendigen Scheiterns der Gentilgesellschaft der Zivilisation gegenüber in Bezug auf das Mensch-

liche hervorhebt : "Aber sie hat sie vollbracht,indem sie die schmutzigsten Triebe uund Leidenschaften der Menschen in Bewegung setzte und auf Kosten seiner ganzen übrigen Anlagen entwickelte".

Schon der im Schosse der Klassenkämpfe der feudalen Zeit entstehende Ansatz zu einem absoluten Königtum nutzt rücksichtslos die unwichtigen Fehden der Clans zu ihrer wechselseitigen Selbstzerfleischung aus.Das gegenseitige Sich-Ausrotten aller waffenfähigen Männer zweier Clans, die die Handlung des hier zuerst genannten Romans ausmacht,ist freilich in dieser krassen Form ein Ausnahmefall,aus dem erst die grosse Kunst Scotts das Typische herausholt.Er kann es aber nur tun, weil im spontanen,vereinzelteren,episodischem Ausmasse diese Unfähigkeit der Clans, ihre gemeinsamen Interessen gegen Adel oder Bürgertum zu verteidigen, und die Verzettelung aller ihrer Energien in der lokalen Borniertheit solcher kleinen Kämpfe aus der Grundlage der Clanexistenz notwendig folgt.Die Leibgarde des französischen Königs Ludwig XI.besteht schon aus solchen mehr oder weniger unfreiwillig versprengten,auf sich angewiesenen Mitgliedern der alten Clans. ("Quentin Durward").Und die Parteien der späteren Bürgerkriege,Parlament wie Stuarts,benutzen bereits massenhaft und rücksichtslos die mutigen,hingebungsvollen Clankämpfer als Kanonenfutter für politische Ziele aus,die den Clans vollständig fremd sind.("Legend of Montrose","Wawerley","Rob Roy").

Mit der Niederschlagung des Aufstands von 1745 - die in "Wawerley"geschildert wird - beginnt,sagt Engels,der wirkliche Untergang der Gentilgesellschaft in Schottland.Einige Jahrzehnte später (in "Rob Roy") sehen wir die Clans schon in voller ökonomischer Auflösung.Eine Gestalt dieses Romans,Jarvie,der kluge Kaufmann und Stadtvogt von Glasgow, sieht klar,dass das verzweifelte - aussichtslose Losschlagen der Clans im Interesse der Stuarts für jene zu einer ökonomischen Notwendigkeit geworden ist.Auf der Grundlage ihrer primitiven Wirtschaft können sie sich nicht mehr erhalten.Sie haben eine ständig bewaffnete ,im Kampf geübte Überbevölkerung, mit welcher sie normal nichts mehr anfan-

gen können, die zum Räubern gezwungen ~~sind~~, für die ein solcher Aufstand ~~als~~ der alleinige Ausweg aus der hoffnungslosen Lage ~~steht~~ ist. Dadurch tritt hier bereits ein Zug der Auflösung, der beginnenden Deklassierung hervor, der im Clanbild des "Wawerley" noch gefehlt hat.

Wieder ist die ausserordentliche realistische Geschichtsdarstellung Scotts zu bewundern, mit ~~welcher~~ der er diese neuen Elemente der ökonomisch-sozialen Wandlung in menschliche Schicksale, in verwandelte Psychologie der Gestalten umsetzt. Seine echte Volkstümlichkeit zeigt sich darin, dass er zwar einerseits mit realistischer Unerbittlichkeit diese deklassierten Züge energisch herausarbeitet, insbesondere in der romantisch-abenteuerhaften Handlungsweise von Rob Roy selbst, der sich dadurch historisch sehr scharf von der primitiven Schlichtheit der Clanführer früherer Perioden abhebt, aber anderseits diesen Untergang der Clans doch in seiner wirklichen populären Heldenhaftigkeit gestaltet : bei allen Tendenzen zur Deklassiertheit fasst die Gestalt Rob Roy auch die alten, menschlich grossartigen Eigenschaften der alten Clanhelden in sich zusammen. Der Untergang der Gentilgesellschaft ist bei Scott eine heroische Tragödie, kein elendes Verkommen.

So wird Walter Scott zum grossen Dichter der Geschichte, weil er für die historische Notwendigkeit ein tieferes, echteres und differenzierteres Gefühl hat, als es je ein Dichter vor ihm hatte. Die historische Notwendigkeit ist in seinen Romanen von ~~der~~ strengster Unerbittlichkeit. Sie ist aber kein menschenjenseitiges Fatum, sondern die komplizierte Wechselwirkung mit konkreten historischen Umständen in ihrem Umwandlungsprozess, in ihrer Wechselwirkung mit konkreten Menschen, die unter diesen Umständen gewachsen, von diesen Umständen sehr verschiedenartig beeinflusst, nach ihren persönlichen Leidenschaften individuell handeln. Die historische Notwendigkeit ist also in der Gestaltung immer eine Resultante und keine Voraussetung , sie ist gestalterisch die tragische Atmosphäre der Periode und nicht der Gegenstand der Reflexionen des Schriftstellers.

Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass die Gestalten Walter Scotts über ihre Ziele und Aufgaben keine Reflexionen ~~hätten~~ anstellen würden. Es sind aber die Reflexionen

handelnder Menschen unter konkreten Umständen.Und die Atmosphäre der historischen Notwendigkeit entsteht gerade aus der sehr fein gestalteten Dialektik zwischen Macht und Ohnmacht der richtigen Einsicht unter konkreten historischen Umständen. In der "Legend of Montrose"gestaltet Scott eine schottische Episode aus der grossen englischen Revolution.Sowohl das Parlamentsheer wie die Royalisten versuchen die kriegerischen Clans für sich zu gewinnen.Ihre Instrumente sind dabei die beiden grossen Häuptlinge Argyle und Montrose.Nun ist es ausserordentlich interessant,dass es in dieser Lage einen kleinen Clanhäuptling gibt,der vollständig klar einsieht,dass sowohl der Anschluss an den König,wie an das Parlament letzten Endes notwendig den eigenen Untergang bedeutet.Seine Einsicht ist aber der Clananhänglichkeit den grossen Führern gegenüber von vorneherein zur Ohnmacht verurteilt.Der Krieg zwischen Argyle und Montrose beginnt.

Dieselbe innere Notwendigkeit jedoch,die hier Montroses Plan begünstigt hat,zieht der Verwirklichung dieser Pläne enge,clanmässige Grenzen.Montrose hat den Gegner geschlagen,und möchte sich nun gegen die englischen Feinde des Königs wenden; ein Heereszug frischer Kräfte könnte in England sogar eine Wendung herbeiführen. Das ist aber objektiv unmöglich.Mit einem Heer aus Clanangehörigen lässt sich nur ein schottischer Clankrieg führen.Die Anhänger von Montrose gehen für ihn ins Feuer,aber ihre Überzeugung,dass der wirkliche Feind nicht das Parlament, sondern die unter Argyles Führung stehende feindliche Gruppe von Clans ist, lässt sich durch keine Überredung erschüttern,durch keine Führerautorität beugen, so unbegrenzt auch Montroses Autorität sein mag,solange er sich im Rahmen der Clanideologie bewegt.Und es gehört zu den feinen und historisch grossen Zügen der Charakterisierungskunst Scotts,dass er diesen Gegensatz nicht rein äusserlich austragen lässt.Montrose ist zwar Aristokrat,überzeugter Royalist,Heerführer von bedeutenden Fähigkeiten,aber er ist doch auch innerlich ein Clanhäuptling.Die Gedankengänge der Clanleute wirken auch innerlich auf ihn ein,mit äusserer und innerer Notwendigkeit gibt er seine grossen Pläne auf und verzettelt seine

Kräfte im kleinlichen Clankrieg gegen Argyle.

In der Gestaltung dieser grossen historischen Notwendigkeit, die durch das leidenschaftliche Handeln der Individuen, oft aber gegen ihre Psychologie sich durchsetzt, in der Basierung dieser Notwendigkeit auf die realen gesellschaftlich-ökonomischen Grundlagen des Volkslebens liegt die historische Treue Walter Scotts. Neben dieser Echtheit in der schriftstellerischen Reproduktion der wirklichen Komponenten der historischen Notwendigkeit kommt es überhaupt nicht in Betracht, ob einzelne Details, einzelne Tasachen historisch stimmen oder nicht. Freilich ist Walter Scott gerade in diesen Details sehr stark und echt. Aber er ist es nie im antiquarischen oder exotischen Sinne späterer Schriftsteller. Die Details sind für Scott nur Mittel, um die hier geschilderte historische Treue wirklich zu erreichen, um die historische Notwendigkeit einer konkreten Lage konkret sinnfällig zu machen. Diese historische Treue ist bei Scott gerade die Wahrheit der historischen Psychologie der Gestalten, des echten hic et nunc (hier und jetzt) ihrer seelischen Beweggründe und Handlungsart.

Gerade in der menschlich-moralischen Auffassung seiner Gestalten bewahrte Scott diese historische Treue. Die widersprechendsten, entgegengesetztesten Reaktionen auf bestimmte Ereignisse bewegen sich in seinen gelungenen Romanen immer im Rahmen der objektiven Dialektik einer bestimmten historischen Krise. Er schafft in diesem Sinne nie exzentrische Figuren, Figuren, die ihrer Psychologie nach aus der Atmosphäre der Zeit herausfallen. Es verdiente eine eingehende Analyse, um dies an hervorstechenden Beispielen zu zeigen. Wir wollen nur auf die Schwester von Jeannie Deans, Effie, kurz hinweisen. Scheinbar steht sie in schärfstem psychologisch-moralischen Gegensatz zu Vater und Schwester. Aber Scott gestaltet mit grosser Feinheit, wie dieser Gegensatz gerade aus Opposition gegen den bäuerlich-puritanischen Grundcharakter der Familie entstanden ist, wie eine Reihe von Umständen ihrer Erziehung Möglichkeiten zu einer solchen Sonderentwicklung gegeben haben und wie viele seelische Züge bei ihr doch

erhalten blieben, die auch in ihrer tragischen Krise, auch in ihrem späteren gesellschaftlichen Aufstieg das sozial-zeitlich Gemeinsame bewahrt haben. Gerade in dieser Gestaltungsart zeigt sich, dass Scott, im schroffen Gegensatz zur nach-48-er Entwicklung des historischen Romans die Psychologie seiner Gestalten nie modernisiert.

Dieses Modernisieren ist freilich nicht eine neue " Errungenschaft " des nach-48-er historischen Romans. Im Gegenteil. Es ist das falsche Erbe, das gerade Walter Scott überwunden hat. Und der Kampf zwischen historischer Treue der Psychologie und seelischer Modernisierung der historischen Gestalten bildet das zentrale Problem der Scheidung der Geister auch in der Periode Walter Scotts. Wir werden auf dieses Problem im folgenden eingehend zu sprechen kommen. Hier sei nur so viel bemerkt, dass, während die pseudohistorischen Romane des ~~XVII.~~ 17. ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts das Gefühlsleben der Vergangenheit einfach naiv mit der Gegenwart gleichsetzten, ~~entsteht~~ bei Chateaubriand und in der deutschen Romantik eine andere, eine gefährlichere Strömung der Modernisierung entsteht. Denn insbesondere die deutschen Romantiker legen ein ausserordentlich grosses Gewicht auf die historische Treue aller Details. Sie entdecken den malerischen Reiz des Mittelalters und geben ihn mit einer "nazarenischen" Akkuratesse wieder : vom mittelalterlichen Katholizismus bis zu den alten Möbeln wird alles mit einer kunstgewerblichen Genauigkeit, die sich oft zu einem pittoresken Pedantismus/Datum steigert, wiedergegeben. Die Menschen jedoch, die in dieser malerischen ~~Zeit~~ Welt agieren, haben die Psychologie eines zerrissenen Romantikers, oder die eines neubekehrten Apologeten der Heiligen Alliance.

Diese dekorative Karrikatur der historischen Treue wurde in Deutschland von den grossen Vertretern des Fortschritts der Literatur und Kultur, von Goethe und Hegel, schroff abgelehnt. Der historische Roman Walter Scotts ist das lebendige Gegenstück zu diesen neuen Tendenzen eines falschen Historismus und einer gleichzeitigen unkünstlerischen Modernisierung der Vergangenheit. Bedeutet aber die Treue

der Vergangenheit gegenüber eine chronikartige ,naturalistische Wiedergabe der Sprache der Denk-und Empfindungsweise der Vergangenheit ? Selbstverständlich nicht.Und die grossen deutschen Zeitgenossen Scotts,Goethe und Hegel haben dieses Problem mit grosser theoretischer Klarheit ausgesprochen.Goethe wirft diese Frage in einer Besprechung der historischen Tragödie " Adelchi " von Manzoni auf.Er schreibt : " Wir sprechen zu seiner Rechtfertigung ,das vielleicht paradox scheinende Wort aus, dass alle Poesie eigentlich in Anachronismen verkehre.Alle Vergangenheit,die wir heraufrufen,um sie nach unserer Weise den Mitlebenden vorzutragen,muss eine höhere Bildung,als es hatte,dem Altertümlichen zugestehen;...Die Ilias wie die Odyssee,die sämtlichen Tragiker,und was uns von wahrer Poesie übriggeblieben ist,lebt und stirbt nur in Anachronismen.Allen Zuständen borgt man das Neuere,um sie anschaulich,ja nur erträglich zu machen... "

Wie weit diese Ausführungen Goethes die Hegelsche Aesthetik direkt beeinflusst haben,wissen wir nicht.Jedenfalls spricht Hegel in aesthetisch-begrifflicher Verallgemeinerung des Problems bereits von einem notwendigen Anachronismus in der Kunst.Aber seine Ausführungen gehen in Bezug auf Konkretisierung und historische Dialektik des Problems natürlich wesentlich weiter als die Goethes und sprechen theoretisch jene Prinzipien aus,die die historische Praxis Scotts bestimmt haben.Hegel erörtert den notwendigen Anachronismus folgendermassen:"Die innere Substanz des Dargestellten bleibt dieselbe,aber die entwickelte Bildung im Darstellen und Entfalten dieses Substanziellen macht für den Ausdruck und die Gestalt desselben ist eine Umwandlung nötig."

Diese Formulierung klingt der Goethes ziemlich verwandt,ist aber doch sachlich eine Weiterführung derselben.Denn Hegel fasst bereits die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit bewusst historischer auf als Goethe.Für Goethe handelt es sich im wesentlichen um das Herausarbeiten des Durchbruchs der allgemein-menschlichen,der humanistischen Prinzipien aus dem konkreten historischen Boden;um eine derartige Umformung dieses historischen Bodens,dass ein solcher Durchbruch ohne Aufhebung der wesentlichen historischen Wahrheit erfolgen könne.(Wir verweisen dabei

auf unsere frühere Analyse der Gestalt von Dorothea und Klärchen. Hegel dagegen fasst diese Beziehung zur Gegenwart historisch. Er meint, dass der "notwendige Anachronismus" organisch aus dem historischen Stoff herauswachsen könne, wenn die gestaltete Vergangenheit von den gegenwärtigen Dichtern in klarer Weise als notwendige Vorgeschichte der Gegenwart erkannt und erlebt wird. In diesem Fall entsteht nur eine solche Steigerung der Ausdrucksweise, der Bewusstheit u.s.w., die diesen Zusammenhang deutlich macht und unterstreicht. Und die Neuformung der Ereignisse, der Sitten u.s.w. der Vergangenheit besteht in diesem Falle nur darin, dass der Dichter jene Tendenzen, die in der Vergangenheit bereits lebendig und wirksam gewesen sind, die real-historisch zur Gegenwart geführt haben, die aber die Zeitgenossen dieser Ereignisse naturgemäss nicht in ihrer später sichtbar gewordenen Bedeutung erkannt haben konnten, mit jenem Gewicht hervortreten, die sie für das Produkt dieser Vergangenheit, für die Gegenwart, objektiv historisch besitzen.

Diese Gedankengänge Hegels enthalten eine aesthetische Umgrenzung der historischen Thematik. Denn in der weiteren Ausführung seiner Gedanken stellt Hegel den notwendigen Anachronismus der Homerischen Gedichte und der griechischen Tragiker der mittelalterlichen, ritterlich-feudalen Bearbeitung des "Nibelungenliedes" gegenüber. "Ganz anders dagegen stellt sich diese Umarbeitung, wenn Anschauungen und Vorstellungen einer späteren Entwicklung des religiösen und sittlichen Bewusstseins auf eine Zeit oder Nation übertragen werden, deren ganze Weltanschauung solchen neueren Vorstellungen widerspricht." Die Modernisierung entsteht also mit aesthetisch-historischer Notwendigkeit jedesmal, wo diese lebendige Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart nicht vorhanden ist und nur gewaltsam hergestellt wird. (Über dieses Problem der Modernisierung der Geschichte werden wir in den folgenden Abschnitten sehr ausführlich zu sprechen haben.)

Selbstverständlich besteht ein gewaltiger historischer Unterschied, der sich auch in der aesthetischen Gestaltung widerspiegelt, zwischen der naiven Unbewusstheit und Unbekümmertheit, mit der der Dichter des Nibelungenliedes die Sagen aus der Gentilzeit feudal-christlich umgeformt hat, und der überspannten Apologetik, mit der die reaktionären Romantiker die Prinzipien des Legitimismus

in das Mittelater hineintragen, aus ihm eine soziale Idylle, bevölkert mit dekadenten Deklassierten als Helden, machen.

Scott hat den "notwendigen Anachronismus " Goethes und Hegels sicher ohne Kenntnis dieser Reflexionen in dichterische Praxis umgesetzt. Umso bedeutsamer ist diese Übereinstimmung der bedeutenden progressiven Dichter und Denker dieser Periode. Besonders wenn man noch bedenkt, dass er dies - wenn auch ohne jede philosophische Begründung - künstlerisch ganz bewusst getan hat. Er schreibt über diese Frage in der Vorrede zu Ivanhoe : "Zwar kann ich weder, noch will ich Ansprüche auf vollständige Genauigkeit machen, selbst nicht in Dingen, die blos das äussere Kostüm angehen, viel weniger in den wichtigeren Punkten des Ausdrucks und Benehmens. Aber derselbe Grund, der mich abhält, den Dialog eines Werkes im Angelsächsischen oder Normannisch-Französischen abzufassen, und mir verbietet, diese Schrift mit den Typen einer Caxton oder Wynken de Worde drucken zu lassen, hält mich ab, mich ganz innerhalb der Grenzen derjenigen Periode zu halten, in welche meine Geschichte fällt. Um irgendwie Teilnahme zu erregen, muss der gewählte Gegenstand in die Sitten und die Sprache der Zeit, worin wir leben, übersetzt werden... Es ist wahr, dass diese Freiheit ihre gehörigen Grenzen hat; der Autor darf nicht anführen, was sich mit den Sitten der geschilderten Zeit nicht verträgt". Der Weg zur wirklichen, dichterischen historischen Treue ist bei Walter Scott eine Weiterführung der Gestaltungsprinzipien der grossen englischen Schriftsteller des 18. Jahrhunderts und ihre Anwendung auf die Geschichte. Und zwar nicht nur im Sinne einer thematischen Erweiterung, einer Eroberung der historischen Thematik für den grossen Realismus, sondern in der Richtung der Historisierung der Gestaltungsprinzipien von Menschen und Ereignissen. Was etwa bei Fielding nur latent vorhanden war, wird bei Scott die bewegende Seele der schriftstellerischen Gestaltung. Der "notwendige Anachronismus" Scotts besteht also nur darin, das er seinen

Menschen einen deutlichen Ausdruck der Gefühle und der Gedanken über reale historische Zusammenhänge gibt, den die Menschen in dieser Klarheit und Deutlichkeit damals unmöglich haben konnten. Aber der Inhalt der Gefühle und Gedanken, die Beziehungen der Gefühle und Gedanken auf ihr reales Objekt ist bei Scott immer historisch wie ~~real~~ sozial richtig, und sein grosser dichterischer Takt besteht darin, dass er einerseits diesen deutlichen Ausdruck nur so weit über die Zeit erhöht, wie es zum Klarmachen des Zusammenhanges unbedingt notwendig ist, und andererseits darin, dass er auch diesem Gefühls- und Gedankenausdruck den Timbre, das Kolorit, den Tonfall der Zeit, der Klasse etc. verleiht.

III ← 8'

8' Kurzi → 1' H

1. Der klassische historische Roman im Kampf mit der Romantik.

Die Kunst Walter Scotts drückt, wie wir gesehen haben, die wesentliche progressive Tendenz dieser Periode, die historische Verteidigung des ~~Progresses~~ Fortschritts, in künstlerisch vollendeter Weise aus. Scott wurde auch tatsächlich zu einem der populärsten und der meist gelesenen Schriftsteller seiner Zeit, im internationalen Maßstab. Der Einfluss, den er auf die ~~gan~~ gesamte

Literatur Europas ausgeübt hat, ist ein unvergesslicher. Die bedeutendsten Dichter dieser Zeit von Puschkin bis Balzac werden durch diesen neuen Typus der Gestaltung der Geschichte in ihrer Produktion auf neue Wege geführt. Es wäre aber ein Irrtum zu glauben, dass die grosse Welle der historischen Romane in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich wirklich auf Scottschen Prinzipien aufbaut. Wir haben ja bereits gesehen, dass die historische Konzeption der Romantik derjenigen Walter Scotts diametral entgegengesetzt gewesen ist. Und damit ist natürlich die Charakterisierung der anderen Strömungen im historischen Roman noch lange nicht erschöpft. Wir weisen nur auf zwei wichtige Strömungen hin. Einerseits auf die liberale Romantik, die weltanschaulich und gestalterisch sehr viel mit dem ursprünglichen Boden der Romantik, mit dem ideologischen Kampf gegen die Französische Revolution, gemeinsam hat, aber doch auf dieser widerspruchsvollen und schwankenden Grundlage die Ideologie eines gemässigten Fortschritts vertritt, andererseits auf jene bedeutenden Schriftsteller, die - wie z.B. Goethe und Stendhal - vieles aus dem weltanschaulichen Erbe des 18. Jahrhunderts unversehrt in sich bewahrt haben, deren Humanismus bis ans Ende starke Elemente des Aufklärertums in sich enthält. Es kann hier selbstverständlich nicht unsere Aufgabe sein, den Kampf dieser Strömungen auch nur in ihren weitesten Umrissen zu skizzieren. Wir wollen nur einige wichtige Beispiele der Weiterführung und der Bekämpfung der dichterischen Prinzipien des historischen Romans kurz analysieren, jene, die teils infolge ihres direkten Einflusses für die spätere Entwicklung bedeutsam geworden sind, teils als Kontraste zu dieser in der heutigen Krise des historischen Romans, ebenso wie Scott, eine hohe Aktualität besitzen.

Die englischen Zeitgenossen und Nachfolger Scotts können wir bei dieser Zusammenfassung unberücksichtigt lassen. Scott hat im englischen Sprachgebiet nur einen würdigen Nachfolger gefunden, der bestimmte Prinzipien seiner Thematik und Gestaltungsweise übernommen und sogar weitergeführt hat, das ist der Amerikaner Cooper.

In seinem unsterblichen Romanzyklus vom " Lederstrumpf " stellt Cooper ein wichtiges Walter Scottsches Thema, den Untergang der Gentilgesellschaft, in den Mittelpunkt der Gestaltung. Der historischen Entwicklung Nordamerikas entsprechend erhält dieses Thema ein vollständig neues Gesicht. Bei Scott handelt es sich um eine jahrhundertelange kampfvolle Entwicklung, um die verschiedenen Formen der Anpassung der Überreste der Gentilgesellschaft an das Feudalsystem und später an den beginnenden Kapitalismus, um den langsamen, krisenreichen Untergang dieser Formation. In Amerika ist der Gegensatz von der Geschichte selbst viel brutaler und unmittelbarer gestellt worden : der kolonisierende Kapitalismus Frankreichs und Englands zerstört physisch wie moralisch die seit Jahrtausenden fast unverändert blühende Gentilgesellschaft der Indianer.

Die Konzentration Coopers auf dieses Problem, auf den physischen Untergang, auf die moralische Zerrüttung der Indianerstämme gibt seinen Romanen eine grosse und weite historische Perspektive. Zugleich aber bedeutet die Eindeutigkeit und Geradlinigkeit des sozialen Gegensatzes eine Verarmung der dichterischen Welt im Vergleich zu Scott. Dies kommt bei Cooper insbesondere in der Gestaltung der Engländer und Franzosen zum Ausdruck, die in ihrer überwiegenden Mehrzahl schematisch, mit flacher Psychologie, mit monotonem und chargiertem Humor dargestellt werden. Schon Balzac hat diese Schwäche Coopers, den er sonst für den würdigen Nachfolger Scotts gehalten hat, scharf kritisiert. Die Quelle dieser Schwäche liegt ~~meines Erachtens~~ m. E. darin, dass die vereinzelt auftauchenden Europäer in Coopers Romanen ein viel isolierteres Leben, ohne lebendige gesellschaftliche Wechselwirkungen untereinander, ~~haben~~ führen, als die Feudalherren oder Städtebürger bei Scott.

Coopers dichterisches Interesse konzentriert sich auf die Gestaltung der tragisch untergehenden Gentilgesellschaft der Rothäute. Mit einer echt epischen Grossartigkeit trennt Cooper die beiden Prozesse des tragischen Untergangs und der menschlich-moralischen Deklassierung. Er konzentriert die ergreifend tragischen

Züge des Untergangs auf einige überlebende grosse Figuren des Delawaren-Stammes, während die Symptome der moralischen Zersetzung der Indianer bei den gegnerischen Stämmen breit und ausführlich dargestellt werden. Dadurch wird seine Gestaltung zwar vereinfacht, erhält aber zugleich stellenweise eine fast eposartige Grossartigkeit.

Die grösste dichterische Leistung vollbringt aber Cooper in einer eigenartigen Weiterbildung des Scottschen "mittleren Helden". Die Hauptfigur dieser Romane ist der anaphalbethische, schlichte und anständige englische Jäger Nathaniel Bumppo, einer der Kolonisatorenpioniere in Amerika, der jedoch als einfacher Mann aus dem Volke, als puritanisch gesinnter Engländer von der einfachen Grösse der Menschlichkeit der Indianer tief angezogen ist und mit den Überbleibseln der Delawaren in eine unzertrennbare menschliche Verbindung kommt. Er bleibt zwar in der Hauptlinie seiner moralischen Einstellung Europäer, aber seine ungebändigte Freiheitsliebe, sein Hingezogensein zu einem menschlichen und einfachen Leben bringen ihn diesen Indianern näher als den europäischen Kolonisatoren, zu denen er selber objektiv-gesellschaftlich gehört. In dieser einfachen, volkstümlichen Gestalt, die ihre eigene Tragik nur gefühlsmässig erleben, aber nicht verstehen kann, gestaltet Cooper die gewaltige historische Tragik jener ersten Kolonisatoren, die, um ihre Freiheit zu bewahren, aus England ausgewandert sind, durch ihre eigene Tätigkeit jedoch in Amerika diese Freiheit selbst vernichten ~~haben~~. Maxim Gorki hat diese Tragik schön auch ausgesprochen: " Als Erforscher der Wälder und Steppen der neuen Welt legt er in ihnen Wege für Menschen an, die ihn später als Verbrecher verurteilen, weil er ihre habgierigen, für seinen Freiheitssinn unverständlichen Gesetze übertrat. Unbewusst diente er sein ganzes Leben der grossen Sache der geographischen Verbreitung der materiellen Kultur im Lande der Wilden und -erwies sich als ungeeignet, unter den Verhältnissen der Kuktur zu leben, für die er die ersten Pfade angelegt hat". Gorki zeigt hier sehr schön, wie eine grosse historische, ja welthistorische Tragik an dem Schicksal eines mittelmässigen Menschen

aus dem Volke gestaltet werden konnte.Gerade Cooper zeigt,dass eine solche Tragik viel ergreifender dichterisch zum Ausdruck kommt,wenn sie in einem Milieu gestaltet wird,wo die unmittelbaren ökonomischen und die aus ihnen entstehenden moralischen Gegensätze aus den Alltagsproblemen organisch herauswachsen.Die Tragik der Pioniere wird hier in grossartiger Weise mit dem tragischen Untergang der Gentilgesellschaft verknüpft,und einer der grossen Widersprüche der Fortschrittsbewegung der Menschheit erhält damit hier eine wundervolle tragische Gestalt.

Diese Auffassung der Widersprüche des menschlichen Fortschritts ist ein Produkt der nachrevolutionären Periode.Wir haben bereits den Ausspruch Puschkins angeführt,in welchem er klar und bewusst darauf hinweist,dass die Scottsche Gestaltung der Geschichte eine neue Epoche bedeutet,auch gegenüber Shakespeare und Goethe. Diese neue historische Situation ist am deutlichsten bei Goethe selbst zu studieren.Goethe war bis an sein Lebensende ein leidenschaftlicher Bejaher des Fortschritts auf jedem Gebiet.Bis an sein Lebensende verfolgte er aufmerksam und verständnisvoll die neuen Phänomene der Literatur.Er studierte und kritisierte eingehend nicht nur Scott und Manzoni,sondern auch,fast in seinen letzten Lebenstagen, die ersten grossen Werke von Stendhal und Balzac.

Trotzdem ist die Beziehung Goethes zu Scott problematisch, ist der Einfluss Scotts auf die Gestaltungsweise Goethes kein entscheidender.In der Gestaltung des historischen hic et nunc,in dem historischen Bewahren der Psychologie der Gestalten bis in die menschlichen Qualitäten ihrer höchsten Lebensäusserungen bleibt Goethe immer ein Dichter der vorscottschen Periode.Wir haben hier nicht die Möglichkeit,die verschiedenen Aussprüche Goethes über Scott in ihrer Entwicklung und Widersprüchlichkeit zu analysieren.Es genügt,wenn wir auf die Widersprüchlichkeit selbst hinweisen.Wir haben bereits eine begeisterte Aeusserung Goethes über"Rob Roy"angeführt:solche könnte man noch eine ganze Reihe zitieren.In seinen Gesprächen mit dem Kanzler von Müller stellt aber Goethe einmal Byron hoch über Scott und sagt über letzteren folgendes : " Von Walter Scott habe ich zwei Romane gelesen,

weiss nun,was er will und machen kann.Erwürde mich immer fort amüsieren,aber ich kann nicht aus ihm lernen."

Freilich stammt der von uns früher zitierte Ausspruch an Eckermann aus einer späteren Zeit,so dass man berechtigt wäre,anzunehmen,Goethe hätte später diese seine Meinung über Scott revidiert.Aber gerade die entscheidende Produktion des späten Goethe zeigt keine Spuren eines wirksamen Einflusses der neuen historischen Auffassung der Menschen und der Ereignisse.Der gesellschaftliche Horizont des späten Goethe wird immer umfassender,seine Einsicht in die tragische Dialektik des modernen bürgerlichen Lebens immer tiefer,aber in der Richtung auf historische Konkretisierung des Raumes und der Zeit seiner Handlungen,auf zu Ende geführte historische Psychologie seiner Figuren geht er nie über die Stufe seiner reifen Mannesjahre hinaus.Der historische Charakter von Werken wie "Egmont "bleibt in dieser Hinsicht der Gipfelpunkt seiner Produktion.Ja er hat noch in der Zeit der Zusammenarbeit mit Schiller die starke Tendenz,grosse aktuelle Ereignisse ihrem reinen historischen Wesen nach so zu gestalten,dass er für ihre herausdestillierte gesellschaftlich-menschliche Essenz eine dichterisch konkrete Fassung findet, ohne sich dabei an irgendeine konkrete historische Zeit in der dargestellten Welt zu halten.Diese modifizierte Tradition der Aufklärungszeit kann man in verschiedener Weise in "Reineke Fuchs"und in der "Natürlichen Tochter"klar sehen. Und die grossen gesellschaftlichen und historischen Ereignisse,die etwa in "Wilhelm Meister"hineinspielen (Krieg etc.) sind absichtlich ganz abstrakt gehalten; abstrakter noch als etwa bei Fielding oder Smollett,Goethe folgt hier mehr der französischen als der englischen Tradition.Alle diese Gestaltungstendenzen,die sich bei Goethe vor der Periode Walter Scotts herausgebildet haben,bleiben aufbewahrt,ja verstärken sich noch in seiner Altersperiode. (Wahlverwandtschaften, Faust II.) Auch als kritischer Beurteiler der neuen Ereignisse bleibt bei Goethe, wie wir sehen werden,eine starke Lessingsche Tradition lebendig.

Goethes Schaffen steht also im Wesentlichen auf der Stufe der vorscottischen historischen Konkretisierung.Goethe hat aber trotzdem,wie wir ebenfalls gesehen

haben, bestimmte Bedingungen der Entstehungsmöglichkeit und der Thematik des historschen Romans klarer erkannt als irgendeiner seiner deutschen Zeitgenossen. Er hat mit grossem Recht die Bedeutung der kontinuierlichen, für das gegenwärtige Geschlecht glorreichen Geschichte Englands erkannt. Diese reale Grundlage des historischen Romans fehlt in einigen wichtigen Ländern Europas, vor allem gerade in Deutschland und in Italien.

In den vierziger Jahren schreibt Hebbel anschliessend an eine Kritik, die Willibald Alexis an einem seiner Dramen geübt hat, sehr scharf und absprechend über diese Beziehung: "Es ist sehr richtig, dass wir Deutsche nicht im Zusammenhang mit der Geschichte unseres Volkes stehen... Aber worin liegt der Grund? Weil diese Geschichte resultatlos war, weil wir uns nicht als Produkte ihres organischen Verlaufs betrachten können, wie z.B. Engländer und Franzosen, sondern weil das, was wir freilich unsere Geschichte nennen müssen, nicht unsere Lebens-, sondern unsere Krankheitsgeschichte ist, die noch bis heute nicht zur Krisis geführt hat." Und er sagt mit derber Grobheit über das notwendige Misslingen der Hohenstauffen-Thematik der deutschen Dichter, dass diese Kaiser zu Deutschland "kein anderes Verhältnis hatten, als das des Bandwurms zum Magen". Aus dieser Lage ergibt sich notwendigerweise eine zufällige oder sogar verlogene Thematik, wenn die Dichter nicht imstande sind, gerade diese Krisenhaftigkeit, dieses Bruchstückhafte, diese Tragik der eigenen Geschichte in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken.

Zu einer solchen Auffassung waren in Deutschland die ideologischen Bedingungen nicht vorhanden. Der einzige Ansatz zu einer historischen Erzählung grossen Stils, in welcher unbewusst und instinktiv Elemente, die Ahnung dieser tragischen Krisenhaftigkeit vorhanden waren, Kleists "Michael Kohlhaas", in dem sein Dichter das Zeitalter der Reformation als grosse nationale Krise gestaltet, blieb eine Episode auch im Schaffen des Dichters selbst. Die herrschende Richtung der historischen Dichtung in Deutschland war die der romantischen Reaktion, der apologetischen Verherrlichung des Mittelalters. Diese Literatur setzt, mit Novalis, Wackenroder und Tieck lange vor Walter Scott ein. Der Einfluss Walter Scotts hat hier höchstens die Tendenz zur

Kleist "Michael Kohlhaas", blieb eine Episode nicht nur in der deutschen Literatur, sondern auch im Schaffen des Dichters selbst. So, wie seinerzeit Goethe im "Götz von Berlichingen", greift Kleist mit richtigem historischem Gefühl auf eine grosse Krise der deutschen Geschichte, auf die Reformationszeit zurück. In beiden Werken entsteht der Konflikt durch den Zusammenstoss der mittelalterlichen Selbsttätigkeit des Individuums (aus der Psychologie und der Moral einer "heroischen Periode" im Sinne von Vico und Hegel) mit der abstrakten Justiz der damals entstehenden modernen Staatlichkeit des Feudalismus. Und es ist für die Beurteilung der deutschen Entwicklung sowohl beim jungen Goethe wie bei Kleist charakteristisch, dass die demokratische Weiterentwicklung der Reformation, der Bauernkrieg, aus dem Gesamtbild herausfällt, bzw. nur als negative Tendenz erscheint. Trotz allen politisch-sozialen konservativen Anschauungen Kleists zeigt seine Novelle deutlich die ideologischen Spuren der seit Goethes Jugenddrama abgelaufenen historischen Umwälzung: während bei diesem die Reformation und mit ihr Luther ausschliesslich eine progressive Seite zeigt, die Befreiung aus der mittelalterlichen Askese und Unfreiheit, treten bei Kleist ihre problematischen, ja ausgesprochen negativen Tendenzen, ihre Verbundenheit mit dem Kleinstaat-Absolutismus in den Vordergrund und werden entscheidende Momente des zentralen Konflikts.

Die einzigartige Stellung dieser Novelle in der deutschen historischen Literatur beruht nicht zuletzt auf diesem - intuitiven - Weitergehen in der Konkretisierung der wirklichen Problematik der deutschen Geschichte. Diese Einzigartigkeit äussert sich - mutatis mutandis: wieder ähnlich wie bei Goethe - darin, dass dieser wichtige Anlauf zur dichterischen Erfassung der deutschen Geschichte auch im Lebenswerk Kleist keine Fortsetzung haben kann. Freilich zieht Goethe bewusst aus dieser Lage alle Konsequenzen: mit Ausnahme des I. und IV. Akts des zweiten Teils von "Faust", wo das Götzmotiv, im Kontrast dazu, seinen bereicherten und vertieften historischen Erfahrungen, entsprechend korrigiert

wieder auftaucht, kommt er nicht mehr auf die Thematik der deutschen Geschichte zurück. Kleist dagegen nimmt in seiner Dramatik die verschiedensten Stoffe der deutschen Geschichte auf. Jedoch die Art seines Heranstretens an sie zeigt keine Spur der zentralen Progressivität des "Kohlhaas"; sie sind teils episodisch, nehmen den geschichtlichen Grund nur zum Anlass, ~~zum Ausdruck~~ rein persönlicher, subjektiver Erlebnisse, auszudrücken, teils geben sie reaktionäre Antworten auf grosse Fragen der Geschichte. (Die beiden Motivreihen kreuzen sich zumeist; man denke an das Nachtwandlertum Homburgs.) Die beiden so scharf kontrastierenden Fälle Goethes und Kleists weisen also mit energischer Eindeutigkeit auf die oben angezeigte Armut der deutschen Geschichte.

Die herrschende ~~Richtung~~ Linie der historischen Dichtung in Deutschland war die der romantischen Reaktion, der apologetischen Verherrlichung des Mittelaltres. Diese Literatur setzte, mit Novalis, Wackenroder und Tieck, lange vor ~~Lukacs~~ Walter Scott ein. Der Einfluss Walter Scotts hat hier höchstens die Tendenz zur

realistischeren Gestaltung der Details verstärkt, etwa bei Arnim und Tiecks späterer Produktion. Aber eine wirkliche Wendung hat er nicht hervorgebracht und konnte sie nicht hervorbringen. Vor allem aus politisch-weltanschaulichen Gründen, denn es ist aus dem bisher Gesagten klar, dass gerade die bedeutendsten Ausdrucksmittel der Scottschen Komposition und Charakterisierung für die reaktionäre Romantik unmöglich aneigenbar und anwendbar gewesen sind. Reaktionäre Romantiker konnten von Scott bestenfalls Aeusserlichkeiten lernen.

Nicht viel besser steht es um die spätere liberale und liberalisierende Romantik. Tieck hat sich in seiner späteren Entwicklung von vielen subjektivistischen und reaktionären Schrullen seiner Frühzeit freigemacht. Und seine späteren historischen Erzählungen stehen, wenigstens ihrer Tendenz nach, wesentlich höher als die früheren; insbesondere das grosse Fragment " Aufruhr in den Cevennen". Jedoch auch hier zeigt es sich, dass Tieck sich nichts Wesentliches von Walter Scott aneignen konnte. Von die ganze Komposition dieses Werkes geht von den religiösen Vorstellungen des letzten Hugenotten-Aufruhrs in Frankreich aus. Die religiösen Debatten, die bizarren Formen des mystischen Glaubens, die rein moralischen Probleme des Handelns (Grausamkeit oder Milde) die religiösen Bekehrungen u.s.w. bilden die eigentliche Handlung. Von der Lebensgrundlage der Rebellion, von den Lebensproblemen des Volkes selbst ist so gut wie nirgends die Rede. Das Lebens des Volkes ist nur ein ziemlich abstraktes Illustrationsmaterial für geistige und moralische Konflikte, die sich in einer isolierten Welt "oben" abspielen.

Der einzige deutsche Schriftsteller, von dem man mit einigem Recht sagen kann, dass er Walter Scottsche Traditionen vertritt, ist Willibald Alexis. Er ist ein wirklicher Erzähler, mit einer wirklichen Begabung für das historisch Echte in den Sitten und Gefühlen der Menschen. Bei ihm ist die Geschichte viel mehr als Kostüm und Dekoration, sie bestimmt real das Leben, das Denken, Fühlen und Handeln seiner Gestalten. Dementsprechend ist die mittelalterliche Welt von Willibald Alexis auch weit entfernt von der reaktionär-romantischen Idylle. Aber ~~gerade bei diesem begabten~~

Aber gerade bei diesen begabten und zielklaren Realisten wirkt sich die deutsche Enge der Thematik am stärksten aus. Seine Romane leiden an der historischen Miserabilität der preussischen Geschichte, an der objektiven historischen Kleinlichkeit der Kämpfe zwischen Adel, Krone und Bürgertum in Preussen. Gerade weil Alexis ein wirklicher historischer Realist ist, treten diese kleinlichen Züge bei ihm in Handlung und Charakteristik stark hervor und verhindern, dass seine richtig gesehenen und gut dargestellten Werke jene Allgemeinheit und Durchschlagkraft besitzen wie die von Walter Scott selbst. Er bleibt trotz seiner Begabung im Lokalen stecken. Dies wurde schon sehr früh von Gutzkow erkannt. Und ein so aufrichtiger Verehrer von Alexis wie Theodor Fontane schliesst sich vorbehaltlos diesem Urteil an. Er zitiert aus Gutzkow: "Dass aber für ganz Deutschland ... die Verwandlung der märkischen Lokalgeschichte in Reichsgeschichte eintreten sollte, kann immer nur ein Traum bleiben." Fontane fasst diesen Gedanken so zusammen: "Wie gross oder wie gering war die historisch-politische Bedeutung der in diesem Roman geschilderten Vorgänge? Vielleicht nicht ganz gering, aber auch sicherlich nicht allzu gross, und keine Anstrengung wird je dahin führen, die Mark zu jenem gelobten Lande zu machen, das von Anfang an, wenn man nur scharf zuzusehen verstehe, die Verheissung Deutschlands gehabt habe. Dieser Gedanke aber zieht sich durch alle die Romane hindurch, während in Wahrheit Kurbrandenburg ein blosses Reichsanhängsel war und die Lehmkatenherrlichkeit unserer Städte in allem, was Reichtum, Macht und Kultur anging, neben dem eigentlichen Deutschland, neben den Reichs- und Hansastädten, verschwand."

und zielklaren Realisten wirkt sich die deutsche Enge der Thematik am stärksten aus. Seine Romane leiden an der historischen Miserabilität der preussischen Geschichte, an der objektiven historischen der Kleinlichkeit der Kämpfe zwischen Adel, Krone und Bürgertum in Preussen. Gerade weil Alexis ein wirklicher historischer Realist ist, treten diese kleinlichen Züge bei ihm in Handlung und Charakteristik stark hervor und verhindern, dass seine richtig gesehenen und gut dargestellten Werke jene Allgemeinheit und Durchschlagskraft besitzen, wie die von Walter Scott selbst. Er bleibt trotz seiner Begabung im Lokalen stecken.

Dieselbe Ungunst der historischen Thematik besteht auch für Italien. In Italien hat aber Scott einen Nachfolger gefunden, der - allerdings nur in einem einzigen isolierten Werk - seine Tendenzen originell und grossartig weitergeführt und Scott selbst in macher Hinsicht übertroffen hat. Wir meinen selbstverständlich Manzonis "Promesei sposi". Walter Scott selbst hat diese Grösse Manzonis erkannt. Als in Milano Manzoni ihm sagte, dass er sein Schüler sei, antwortete Scott darauf: dass in diesem Fall Manzonis Werk wäre sein bestes Werk. Es ist aber sehr charakteristisch, dass, während Scott eine Fülle von Romanen über die englische und schottische Geschichte schreiben konnte, Manzoni sich auf dieses einzige Meisterwerk beschränkt hat. Das liegt sicher nicht an einer Schranke der individuellen Begabung Manzonis. Seine Erfindungsgabe für die Fabel, seine Phantasie in der Darstellung von Charakteren der verschiedensten Gesellschaftsklassen, sein Gefühl für die historische Echtheit des inneren wie äusseren Lebens sind denen Walter Scotts zumindest gleichrangig. Ja gerade in der Vielfältigkeit und Tiefe der Charakterisierung, in dem Ausschöpfen aller persönlich-seelischen Möglichkeiten aus grossen tragischen Kollisionen ist Manzoni Scott sogar überlegen. Als Gestalter von Individuen angesehen ist er ein grösserer Dichter als Scott.

Ein ganz grosser Dichter, hat er auch jenes Thema gefunden, in welchem die objektive Ungunst der italienischen Geschichte für einen wirklichen historischen

Roman, der die Gegenwart heftig bewegen kann, den die Zeitgenossen als (ihre eigenen Darstellung) Vorgeschichte erleben können, überwunden worden ~~sind~~ ist. Er rückt nämlich die extensiv grossen historischen Ereignisse noch stärker in den Hintergrund als Walter Scott selbst, obwohl er sie alle mit einer an Scott geschulten historischen Konkretheit der Atmosphäre zeichnet. Aber sein Grundthema ist viel weniger eine bestimmte konkrete historische Krise der nationalen Geschichte, wie dies bei Walter Scott stets der Fall ist, sondern eher die Krisenhaftigkeit des ganzen Lebens des italienischen Volkes infolge der Zerstückeltheit Italiens, infolge des reaktionär-feudalen Charakters, den die zerstückelten Teile des Landes im Zusammenhang mit ihrem ununterbrochenen Kleinkrieg untereinander und ihrer Abhängigkeit von den grossen intervenierenden ausländischen Mächten erhalten haben. Manzoni schildert also unmittelbar allerdings bloss eine konkrete Episode aus dem italienischen Volksleben, die Liebe, ~~die~~ Trennung und Wiedervereinigung eines jungen Bauernburschen und eines Bauernmädels. Die Geschichte wächst aber in seiner Darstellung zur allgemeinen Tragödie des italienischen Volkes im Zustand der nationalen Erniedrigung und Zerstückelung. (Caspar.) Ohne den konkreten Rahmen des Ortes und der Zeit, der zeit- und klassenbedingten Psychologie der Gestalten je zu verlassen, erwächst dieses Schicksal von Manzonis Liebespaar zu der Tragödie des italienischen Volkes überhaupt.

Durch diese grossartige und historisch tiefe Auffassung schafft Manzoni einen Roman, der an Eindruckskraft des Menschlichen sogar seinen Meister übertrifft. Es ist aber aus der inneren Thematik seines Vorwurfs verständlich, dass dies ein einziger Roman sein musste, dass eine Wiederholung (nur eine solche) ~~eine Wiederholung~~ im schlechten Sinne ~~gewesen wäre~~ (hätte sein können). Walter Scott wiederholt sich in seinen gelungenen Romanen nie; denn ~~das Neue bringt jeweils~~ die Geschichte selbst, die Darstellung der bestimmten Krise (bringt jeweils das Neue) hervor. Diese unerschöpfliche Varietät der Thematik hat dem Genie Manzoni die italienische Geschichte nicht gegeben. Die Besonnenheit des Dichters zeigt sich darin, dass er diesen einzigen Weg zur grossen Auffassung der italienischen Geschichte eingeschlagen hat und zugleich begriff, dass hier nur eine einzige Voll

endung möglich war.

Das ~~musste~~ hatte aber natürlich auch für den Roman selbst Konsequenzen ~~haben~~ sind. Wir heben hier jene menschlich-poetischen Züge Manzonis, durch die er in einigen Momenten seiner Gestaltung über Scott hinausgeht, hervor. Aber das Fehlen jenes großen historischen Untergrundes, den Goethe bei Scott bewunderte, kann sich unmöglich nur auf das Thematische beschränken. Es hat auch innere künstlerische Folgen : das Fehlen jener weltgeschichtlichen Atmosphäre, die bei Scott auch dann fühlbar ist, wenn er extensiv kleine Clankämpfe darstellt, kommt bei Manzoni als eine gewisse innere Beschränkung des menschlichen Horizonts seiner Gestalten zum Ausdruck. Bei aller menschlichen und historischen Echtheit, bei aller psychologischen Tiefe, die ihnen ihr Dichter verleiht, können sich ihre Lebensäusserungen nicht in jene historisch-typischen Höhen hinaufschwingen, die die Gipfelpunkte von Scotts Werken bilden. Gegenüber der heroischen Dramatik der Scottschen Jeannie Deans oder Rebekka ist das Schicksal Lucias doch nur eine von aussen bedrohte Idylle, und andererseits muss an den negativen Gestalten des Romans ein gewisser Zug von Kleinlichkeit haften bleiben, sie können nicht - gerade in ihrer Negativität - die historischen Schranken der ganzen Periode und mit ihnen auch die der positiven Gestalten dialektisch aufdecken, wie dies z.B. beim Tempelritter in " Ivanhoe " der Fall ist.

Ganz anders steht es um die Möglichkeiten des historischen Romans in dem damals zurückgebliebensten Lande Europas, in Russland. Trotz ökonomischer, politischer und kultureller Zurückgebliebenheit hat hier der zaristische Absolutismus die nationale Einheit geschaffen und gegen die ausländischen Feinde verteidigt. Dadurch können die hervorragenden Vertreter des Zarismus, besonders wenn sie zugleich Vertreter der Einführung der westlichen Kultur in Russland gewesen sind, Gestalten für einen historischen Roman abgeben, den auch die zeitlich weit entfernte, sozial, politisch wie kulturell ganz anderen Zielen entgegengehende Gegenwart als ihre eigene Vorgeschichte, als reale Grundlage ihrer eigenen Existenz empfinden konnte. So weist der Gesamtverlauf der russischen Geschichte in nationaler Hinsicht nicht jene Kleinlichkeit der Verhältnisse auf, wie die der deutschen oder der italienischen. Diese historische Grosszügigkeit des nationalen Lebens gibt auch den grossen Klassenkämpfen einen bedeutenden historischen Hintergrund, ein bedeutendes historisches Ausmass. Die Bauernaufstände der Pugatschow, Stjenka Rasin haben eine tragisch-historische Grösse, wie sie in diesem Masstabe wenige Bauernaufstände des westlichen Europa gehabt haben. Höchstens der deutsche Bauernkrieg übertrifft sie an tragisch-historischer Grossartigkeit, als Schicksalsmoment des deutschen Volkes, in welchem die Rettung aus der nationalen Erniedrigung, die Herstellung der nationalen Einheit wenigstens als Perspektive am Horizont aufgetaucht ist, um freilich mit der Erstickung des Bauernaufstandes tragisch unterzugehen.

Es ist also kein Zufall, dass gerade in Russland ~~das Verständnis für~~ die Herstellung der epochemachende Wendung in der Geschichte ~~der Literatur~~ durch Walter Scott vielleicht am raschesten und tiefsten in ganz Europa begriffen wurde. Puschkin und später Bjelinski geben - neben Balzac - die richtigste und tiefschürfendste Analyse der neuen Prinzipien der Scottschen historischen Dichtung. Besonders Puschkin versteht vom ersten Moment an mit unfehlbarer Klarheit den diametralen Gegensatz zwischen Scott und dem pseudohistorischen Roman der französischen Romantiker. Er nimmt sehr scharf den Kampf gegen jede Form der Modernisierung der historischen Gestalt-

auf-
tung, gegen die Manier, die Vergangenheit der Gegenwart dadurch nahezubringen, dass einzelne Anspielungen auf gegenwärtige Erscheinungen in historischem Kostüm auftauchen, dass die Personen trotz ihres historischen Kostüms moderne Empfindungen haben; "Die gothischen Heroinen sind bei Madame Camman erzogen und die Staatsmänner des ~~17.~~ 16. Jahrhunderts lesen die Times und das Journal des Debats." Puschkin bekämpft auch die romantische Manier Vignys und Victor Hugos, "grosse Männer" in den Mittelpunkt ihrer historischen Darstellungen zu versetzen und diese dann durch historisch beglaubigte oder gar selbsterfundene Anekdoten zu charakterisieren. So gibt er eine ironische und vernichtende Charakteristik der Gestalt~~en~~ von Miltons in Hugos "Cromwell" und Vignys "Cinq Mars". Er kontrastiert hier sehr scharf die hohle romantische Effekthascherei mit der tiefen und echten historischen Einfachheit Walter Scotts.

Puschkins historischer Roman "Die Hauptmannstochter" und sein Romanfragment "Der Mohr Peter des Grossen" zeigen ein sehr tiefes Studium der Kompositionsprinzipien Walter Scotts. Freilich ist Puschkin ~~hier kein~~ nie ein einfacher Schüler von Scott. Denn sein Studium Scotts, seine Übernahme von dessen Kompositionsprinzipien ist primär keineswegs eine blosse Formfrage. Der grosse ~~Eindruck~~ Einfluss Walter Scotts auf Puschkin beruht, im Gegenteil, vor allem darauf, dass er dadurch seine auch früher vorhandene Tendenz zur konkreten Volkstümlichkeit zu verstärken instand gesetzt wurde. Wenn also Puschkin seine historischen Romane ebenso komponiert wie Walter Scott, nämlich mit einem "mittleren Helden" als Hauptgestalt und mit der historisch bedeutenden Figur als ~~Episodisten~~ Episodenerscheinung der Fabel, so entsteht diese ähnliche Komposition aus der Verwandtschaft der Lebensgefühle. Puschkin wollte, ebenso wie Scott, in seinen historischen Romanen grosse, krisenhafte Wendepunkte des Volkslebens schildern. Auch für ihn war die Erschütterung des materiellen und moralischen Volkslebens nicht nur der Ausgangspunkt, sondern auch die zentrale Aufgabe der Gestaltung. Auch für ihn war der grosse Mensch in der Geschichte nicht isoliert, nicht an und für sich, nicht

infolge einer rätselvollen psychologischen "Grossartigkeit" bedeutend, sondern als Repräsentant ~~von grosser~~ wichtiger Strömungen im Volksleben. Auf dieser Grundlage gestaltet Puschkin in Pugatschow und Peter I. unvergessliche, bedeutende historische Gestalten von einer hinreissenden geschichtlichen Echtheit und menschlichen Wahrhaftigkeit. Und die künstlerische Grundlage für diese Grösse bildet auch bei ihm die Schilderung der entscheidenden Züge des Volkslebens in ihrer real historischen Kompliziertheit und Verschlungenheit. Auch darin folgt Puschkin Scott, dass er seine "mittleren" Helden in der historischen Krise in grosse menschliche Konflikte bringt, ihnen ausserordentliche Proben und Aufgaben aufbürdet, um in diesen zugespitzten Situationen ihr Hinauswachsen über ihre bisherige Durchschnittlichkeit zu gestalten, um das menschlich Echte und Wahre an ihnen, das menschlich Echte und Wahre des Volkes, sinnfällig zur Anschauung zu bringen.

Aber Puschkin ist keineswegs ein einfacher Nachfolger Scotts. Er schafft einen historischen Roman aesthetisch höheren Typus als sein Meister. Wir haben dabei das Wort aesthetisch nicht zufällig betont. Denn in der Auffassung der Geschichte selbst geht Puschkin auf den Wegen Scotts weiter; er wendet dessen Methode auf die russische Geschichte an. Aber so wie Manzoni, wenn auch der Persönlichkeit der beiden Dichter und der Verschiedenheit der verschiedenen Länder entsprechend in anderer Weise, geht er in der künstlerischen Menschengestaltung, in der aesthetischen Gestaltung der Fabel über Scott hinaus.

Denn wie genial Walter Scott in den grossen historischen Umrissen seiner Fabel, in der tiefen gesellschaftlich-geschichtlichen Psychologie seiner Gestalten auch ist, steht er vielfach als Künstler nicht auf dieser seiner eigenen Höhe. Ich denke dabei weniger an die oft banale und konventionelle Charakteristik besonders seiner Hauptgestalten, sondern vor allem an die letzte künstlerische Durcharbeitung aller Details, an das durchgehende Entlocken der verborgenen menschlichen Schönheiten in den einzelnen Lebensäusserungen seiner Figuren. In solchen Fragen ist Walter Scott oft - mit dem Masstab eine Goethe oder Puschkin gemessen - etwas leichtfertig und oberflächlich. Sein genialer Blick lässt ihn in den geschichtlichen Begebenheiten eine fast unübersichtliche Fülle von historisch und sozial richtigen, von menschlich bedeutenden Zügen entdecken. Aber er begnügt sich nun oft damit, das so Gesehene episch übersichtlich und gefällig, mit spontaner Erzählerfreude wiederzugeben und geht in künstlerischer Hinsicht nicht weiter. (Dass hinter dieser genialen Spontanietät ein reiches und tiefes historisches Wissen, eine bedeutende Lebenserfahrung etc. stecken, braucht glauben wir, nicht mehr besonders hervorgehoben zu werden.)

Puschkin geht aber über diese Stufe des Sehens und des Bearbeitens der Wirklichkeit hinaus. Er ist nicht nur ein Dichter, der die Welt reich und richtig sieht - das tut auch Walter Scott -, sondern zugleich und vor allem ein Künstler; ein Dichter-Künstler, wie Bjelinskij gesagt hat. Es wäre aber sehr oberflächlich, dieses Künstlertum Puschkins nur im Sinne der künstlerischen Arbeit, des rastlosen Strebens nach Schönheit (oder gar, wie es noch heute zuweilen geschieht, im Sinne des modernen Aesthetentums) aufzufassen. Die Sehnsucht nach Schönheit, nach künstlerischer Vollendung der Werke ist bei Puschkin viel tiefer und menschlicher. Es ist bei Puschkin wieder eine reine Menschlichkeit vorhanden, die aber nicht so wie die Goethes einer vorscottischen Periode der Geschichtsauffassung angehört, sondern die in keinem Moment das historisch Bedingte, die zeit- und klassenmässige Bestimmtheit verlässt, und doch durch die aesthetisch klare und einfache Linienführung, durch die klassische Beschränkung der Fabel und der Psychologie auf das menschlich Notwendige (ohne die historische Konkretheit aufzugeben) alles Geschehen in die Sphäre der Schönheit erhebt. Diese Schönheit bei Puschkin ist nicht ein blos aesthetisches oder gar aesthetisierendes Prinzip. Sie geht nicht von abstrakten Form-

forderungen aus, sie beruht nicht auf einer Abtrennung des Dichters vom Leben, sondern ist, im Gegenteil, der Ausdruck einer ganz tiefen und nicht erschütterten Verbundenheit des Dichters mit dem Leben. Die Besonderheit der russischen Entwicklung hat dieses einmalige klassische Zwischenstadium in der modernen Kunst möglich gemacht. Eine Kunst auf der ideologischen Höhe der ganzen bisherigen europäischen Entwicklung, eine Kunst, die inhaltlich die Problematik des Lebens in sich aufgearbeitet hat, ohne doch gezwungen zu sein, entweder durch diese Problematik die Reinheit ihrer künstlerischen Linienführung, ihrer Schönheit zu zerstören, oder um der Schönheit willen sich vom Reichtum des Lebens abzuwenden.

Die Puschkinsche Periode ist in der ganzen russischen Literatur bald von anderen Strömungen abgelöst worden. In seiner Schönheitsgestaltung bleibt Puschkin eine alleinstehende Gestalt nicht nur in der russischen Literatur. Sein grosser jüngerer Zeitgenosse, Gogol, geht an den historischen Roman vollkommen anders heran als er. Gogols grosse historische Erzählung " Taras Bulba " setzt die wichtigste thematische Linie der Produktion Scotts fort: die Gestaltung des tragischen Unterganges der vorkapitalistischen Gesellschaften, des Untergangs des Gentilwesens. Gogols Erzählung bringt in doppelter Hinsicht neue Elemente der Gestaltung Scott gegenüber, oder besser gesagt: betont bestimmte Seiten dieser Thematik prägnanter, als es Scott selbst getan hat. Vor allem ist das grundliegende Thema des Werkes, der Kampf der Kosaken mit den Polen, nationaler, einheitlicher, eposartiger als die Thematik von Scott selbst. Gogol findet in der historischen Wirklichkeit selbst die Möglichkeit zu dieser grossartigeren, eposartigeren Gestaltung, denn die Welt seiner Kosaken kann selbständiger und einheitlicher auftreten und handeln, als die in eine höherentwickelte Kultur eingezwängten schottischen Clane Scotts, die objektiv immer nur ein Spielball der entscheidenden Klassenkämpfe Englands und Schottlands gewesen sind. Daraus erwächst eine grossartige, mitunter fast homerische, national-epische Breite der Thematik, deren Möglichkeit Gogol als ganz grosser Künstler zu erschöpfen imstande ist.

Aber Gogol ist bei alledem doch ein moderner Dichter, der die tragische Not-

wendigkeit des Unterganges der Kosakenwelt vollständig versteht. Er gestaltet diese Notwendigkeit in einer sehr eigenartigen Weise, indem er in die grosszügig epische Komposition des Ganzen eine fast dramatisch konzentrierte tragische Katastrophe einbaut, die Tragödie eines Sohnes des Haupthelden, der aus Liebe zu einer polnischen Aristokratin zum Verräter an seinem Volke wird. Schon Bjelinski hat bemerkt, dass hier ein dramatischeres Motiv vorhanden ist, als im allgemeinen bei Scott. Und doch hebt diese Steigerung des Dramatischen den grösszügig epischen Grundcharakter des Ganzen nicht auf. Gogol versteht mit der Sparsamkeit der Linienführung eines wirklichen Meisters diese tragische Episode als Episode ins Ganze organisch einzubauen, und doch fühlbar zu machen, dass es sich hier nicht um einen individuellen Fall handelt, sondern um das Grundproblem der Ansteckung einer primitiven Gesellschaft durch die umgebende entwickeltere Kultur, um eine Tragödie des notwendigen Untergangs dieser ganzen Formation.

Die entscheidenden geistigen Kämpfe um den historischen Roman, die entscheidenden Schritte in seiner Weiterentwicklung ~~sind~~ spielen sich jedoch in Frankreich ab ~~geschehen~~. Obwohl in der französichen Literatur dieser Zeit kein einziger historischer Roman geschrieben wurde, der eine derartige Weiterbildung Scottscher Tendenzen zeigen würde, wie die von Manzoni oder Puschkin, von Cooper oder Gogol. Aber einerseits ist der historische Roman der Romantik in Frankreich mit bedeutenderen Gestalten hervorgetreten als sonst in Europa, und auch die theoretische Formulierung des romantischen historischen Romans bewegt sich auf einer prinzipielleren Höhe, als in den anderen Ländern. Das ist kein Zufall, sondern die notwendige Folge davon, ~~dessen~~, dass gerade in der Restaurationsperiode in Frankreich der Kampf um die progressive oder reaktionäre Auffassung der Geschichte viel unmittelbarer das zentrale soziale und politische Problem der ganzen nationalen Entwicklung war, als irgendwo sonst.

Wir können hier selbstverständlich diesen Kampf nicht in extenso historisch darstellen. Wir greifen nur, um den Gegensatz ganz scharf zu beleuchten, das bezeichnendste theoretische Manifest der romantischen Richtung im historischen

Roman heraus, wir analysieren den Aufsatz Alfred de Vignys " Über die Wahrheit in der Kunst ",der als Vorwort zu seinem Roman "Cinq Mars"erschienen ist.

Vigny geht von der Tatsache der ausserordentlichen Verbreitung des historischen Romans,überhaupt der Beschäftigung mit der Geschichte aus.Er fasst diese Tatsache durchaus im romantischen Sinne auf.Er sagt:"Wir haben alle unsere Augen auf unsere Chroniken gerichtet,als ob wir,erwachsen geworden und grossen Ereignissen entgegen gehend ,für einen Moment stillstehen würden,um uns über unsere Jugend und über ihre Irrtümer Rechenschaft zu geben." (von mir gesperrt,G.L.) Diese Erklärung ist politisch und ideologisch von aussergewöhnlicher Wichtigkeit.Denn Vigny spricht hier mit grosser Offenheit das Ziel der romantischen Geschichtsschreibung aus:die männliche Reife,die Frankreich infolge der Revolutionskämpfe erreicht hat,gestattet einen Rückblick auf die Irrtümer der Geschichte.Die Beschäftigung mit der Geschichte dient dazu,diese Irrtümer aufzudecken,um sie in der Zukunft zu vermeiden.Ein solcher Irrtum ist selbstverständlich für Vigny vor allem die Französische Revolution.Aber Vigny,wie sehr viele französische Legitimisten, sieht die Geschichte so weit klar,dass er in der Französischen Revolution kein isoliertes plötzliches Ereignis sieht,sondern vielmehr die letzte Konsequenz der "Jugendirrtümer"der französischen Entwicklung:der Vernichtung der Selbständigkeit des Adels durch die absolute Monarchie,der Förderung der Macht des Bürgertums und mit ihr des Kapitalismus durch diese.Und ergeht in seinem Roman bis zur Zeit Richelieus zurück,um die historischen Quellen dieses "Irrtums"gestalterisch aufzudecken.In der Feststellung der Tatsache selbst ist zwischen Vigny und den progressiven Ideologen kein unüberbrückbarer Gegensatz.Balzac betrachtet Catherine de Medici als Vorläuferin von Robespierre und Marat, und Heine stellt einmal witzig Richelieu,Robespierre und Rothschild als die drei Umwälzer der französischen Gesellschaft zusammen.Das romantische,pseudohistorische Prinzip bei Vigny besteht"bloss" darin,dass er hier einen "Irrtum"der Geschichte erblickt,den man durch richtige Einsicht wieder gutmachen könnte.Er gehört damit zu jenen bor-

nierten Ideologen der Restaurationszeit, die nicht gesehen haben, wie unter der Hülle der Wiederherstellung der legitimen Herrschaft des Königstums und des Adels die mit dem Thermidor vehement einsetzende Entwicklung des französischen Kapitalismus sich in gerader Linie stürmisch aufwärts bewegt. (Es ist ein wesentliches Kennzeichen der Genialität Balzacs, dass er diese ökonomische Wirklichkeit der Restaurationsperiode vollständig erkannt und in ihrer ganzen Kompliziertheit gestaltet hat.)

Diese Auffassung, dass die neuere französischen Geschichte ein grosser Weg zum "Irrtum" der Revolution gewesen ist, ist selbstverständlich nicht nur eine Beurteilung des sozialen Inhalts dieser Entwicklung, sondern enthält in sich die ganze Methodologie des Herangehens an die Geschichte, die ganze Auffassung von Subjektivität oder Objektivität der Geschichte. Vigny gibt sich, wie jeder echte Schriftsteller, mit den unmittelbar empirisch gegebenen Tatsachen nicht zufrieden. Aber er vertieft sich nicht in diese Tatsachen, um ihre inneren Zusammenhänge abzulauschen und dann Fabel und Charaktere zu finden, die diesen inneren Zusammenhang besser ausdrücken (könnten) als das unmittelbar Vorgefundene (kann). Er geht an die Tatsachen der Geschichte mit einem subjektivistischen, moralischen Apriori heran, dessen Inhalt eben der Legitimismus ist. Er sagt über die Tatsachen der Geschichte: "Es fehlt ihnen immer eine greifbare und sichtbare Verknüpfung, die unmittelbar zu einer moralischen Konklusion führen könnte." Der Mangel der historischen Tatsachen besteht also nach Vigny darin, dass sie (keine hinreichend) einleuchtende Unterstützung für die moralischen Wahrheiten des Verfassers bieten können. Von diesem Standpunkt aus verkündet Vigny die Freiheit des Schriftstellers in der Umwandlung der historischen Tatsachen, der historischen handelnden Menschen. Diese Freiheit der dichterischen Phantasie besteht darin, dass "die Wahrheit der Tatsachen vor der Wahrheit der Idee zurücktreten müsse, welche jeder von ihnen (der historischen Figuren. G.L.) in den Augen der Nachwelt repräsentieren muss."

Auf diese Weise entsteht bei Vigny ein ausgesprochener Subjektivitismus der Geschichte gegenüber, der sich zuweilen bis zur Auffassung der prinzipiellen

Unerkennbarkeit der Aussenwelt steigert."Dem Menschen ist,"sagt Vigny,"keine andere Erkenntnis gegeben,als die seiner selbst".Dass Vigny diese extrem-subjektivistische Auffassung nicht konsequent durchführt,ändert an ihren Folgen sehr wenig,da die Prinzipien der Objektivität,bei denen er eine Stütze sucht,ihrerseits rein irrationell und mystisch sind.Denn was hilft es,wenn er hinzufügt,dass nur Gott das Ganze der Geschichte begreifen könne ? Was hilft es,wenn er eine unbewusste Arbeit der Volksphantasie in der Bearbeitung der Geschichte annimmt,wenn diese Arbeit in nichts anderem besteht,als in dem Entstehenlassen von "geflügelten Worten" oder historischen Anekdoten von der Art der Hinrichtung Ludwig XVI.,wo gesagt werden soll:"Sohn des heiligen Ludwig,steige in den Himmel"?Denn durch diese angebliche Arbeit der Volksphantasie wird die geschichtliche Wirklichkeit ~~in eine~~ zu einer zusammenhanglosen Reihe von Fiktionen verarbeitet.Das ist nach Vigny ein wertvoller Prozess:"Die bearbeitete Tatsache ist immer besser komponiert,als die wirkliche... und zwar deshalb,weil die ganze Menschheit das Bedürfnis hat,dass ihre Schicksale ihr in der Form einer Reihe von Lektionen dargelegt werden."

Es ist nach diesen Prinzipien ohne weiteres verständlich,dass Vigny ein prinzipieller Gegner der Scottschen Komposition der historischen Romane ist."Ich glaube auch,dass ich jene Fremden (gemeint ist Walter Scott, G.L.) nicht nachahmen zu brauche, die in ihren Gemälden die beherrschenden Gestalten der Geschichte kaum am Horizont aufzeigen.Ich habe die unseren ganz in den Vordergrund gerückt,ich habe aus ihnen die Hauptakteure dieser Tragödie gemacht..."Die künstlerische Praxis Vignys zeigt eine volle Übereinstimmung mit dieser Theorie.Tatsächlich sind die grossen historischen Figuren der Epoche die Helden seiner Romane,und tatsächlich sind sie,der " Arbeit der Volksphantasie " entsprechend,durch eine Serie von pittoresk gemachten und von moralistischen Reflexionen begleiteten Anekdoten dargestellt.Die dekorative Modernisierung der Geschichte dient zur Illustration einer aktuellen politischen

und moralischen Tendenz.Wir haben diese Schrift Vignys darum herangezogen,weil in ihr die spezifischen Tendenzen der Romantik im historischen Roman am prägnantesten zum Ausdruck kommen.Aber der menschlich wie dichterisch unvergleichlich bedeutendere Victor Hugo baut seine historischen Romane im Wesentlichen nach demselben Prinzip der dekorativen Subjektivierung und Moralisierung der Geschichte auf - auch lange nachdem er mit den politischen Prinzipien des reaktionären Legitimismus gebrochen hat und der dichterisch-ideologische Führer von liberalen Oppositionsbewegungen geworden ist.Für seine Auffassung dieser Probleme ist seine Kritik an Scotts "Quentin Durward"ausserordentlich charakteristisch.Er steht als bedeutender Mensch und Dichter zu Scott selbstverständlich viel positiver als Vigny.Ja er erkennt die realistisch zeitgemässen Tendenzen der Scottschen Kunst, Scotts Erkenntnis der herrschenden "Prosa"vollständig klar.Aber gerade diese grosse realistische Seite des Scottschen historischen Romans hält er für jenes Prinzip,das durch seine Praxis,durch die Praxis der Romantik, überwunden werden soll. Nach dem pittoresken,aber prosaischen Roman Walter Scotts bleibt noch ein anderer Roman zu schaffen,der nach unserer Auffassung schöner und vollständiger ist.Es ist der Roman,der gleichzeitig Drama und Epopöe ist,pittoresk aber poetisch,real,aber ideal,wahr,aber monumental, der Walter Scott zu Homer zurückführen wird.[1] Es ist jedem Kenner der historischen Romane Victor Hugos klar,dass er hier nicht nur eine Kritik Scotts gibt,sondern ein Programm seiner eigenen dichterischen Tätigkeit entwirft.Indem er "die Prosa" Scotts verwirft,verzichtet er auf die einzig mögliche reale Annäherung an die epische Grösse,auf die wahrheitsgetreue Gestaltung solcher Volkszustände und Volksbewegungen, solcher Krisen im Volksleben,die in sich die immanenten Elemente zur eposartigen Grösse enthalten.Dagegen ist die romantische "Poetisierung"der historischen Wirklichkeit stets eine Verarmung dieser eigentlichen,spezifischen,wirklichen Poesie des historischen Lebens.Victor Hugo geht politisch und sozial über die reaktionären Zielsetzungen seiner romantischen Zeitgenossen weit hinaus.Aber ihren moralisierenden Subjektivismus behält er mit veränderten politischen wie sozialen Inhalten doch

bei.Auch bei ihm verwandelt sich die Geschichte in eine Reihe moralischer Lektionen für die Gegenwart.Es ist sehr charakteristisch,dass er gerade das hier besprochene Werk Scotts,ein Muster der objektiven Darstellung kämpfender historischer Mächte,mit seiner Interpretation in eine moralisierende Fabel,die die Überlegenheit der Tugend über das Laster nachweisen soll,verwandelt.

Selbstverständlich gibt es im damaligen Frankreich auch starke antiromantische Tendenzen.Es ist aber nicht immer so,dass diese Tendenzen geradewegs und einfach zur neuen Auffassung der Geschichte und mit ihr zur Weiterführung des neuen historischen Romans übergehen würden.Gerade in Frankreich hat sich die Tradition der Aufklärung viel stärker und lebendiger erhalten als in irgendeinem anderen Land.Gerade sie leistete dem romantischen Obskurantismus den schärfsten ideologischen Widerstand,gerade sie verteidigte am energischesten die Traditionen des 18. Jahrhunderts und mit ihnen die der Revolution gegen die Ansprüche der Restaurationsromantik.(Diese Traditionen sind in Frankreich sehr stark und vielfältig.Da die Aufklärung auch ihren höfisch vornehmen Flügel gehabt hat, sind sie,wie dies Marx in Bezug auf Chateaubriand bemerkt hatte,auch in der Romantik wirksam;der Leser wird im Ahistorismus Vignys und Hugos manche solche verwandelte Elemente der Aufklärung finden.)Selbstverständlich sind die bedeutenden Vertreter der Traditionen der Aufklärung von der neuen Lage und ihren Aufgaben nicht unberührt geblieben.Ihr Kampf gegen die Reaktion musste deshalb einen bewussten historischen Charakter an sich tragen,als die Auffassung der alten Aufklärer selbst gelesen ist.Aber in dieser Auffassung leben doch starke Elemente,entweder einer gradlinig progressiven Auffassung des Fortschritts der Menschheit oder Tendenzen zu einem allgemeinen Skeptizismus der "Vernünftigkeit" der Geschichte gegenüber.

Die bedeutendsten Vertreter dieser Weiterführung der Traditionen der Aufklärung in dieser Periode sind Stendhal und Prosper Merimée.Wir können hier ihre Anschauungen nur in Bezug auf das Problem des historischen Romans

untersuchen.Merimée hat seine Anschauungen im Vorwort seines historischen Romans"Chronique du Régne de Charles IX."sowie in einem Kapitel dieses Romans,in einem Dialog zwischen Autor und Leser,klar auseinandergesetzt.Er nimmt in der schärfsten Form Stellung gegen die romantische Auffassung des historischen Romans,dass in ihm die grossen Figuren der Geschichte die Hauptheldn abgeben müssen.Er verweist diese Aufgabe in das Gebiet der Geschichtsschreibung.Er verspottet den Leser,der den romantischen Traditionen entsprechend fordert,dass Karl IX.oder Catherina de Medici in allen ihren Privatzügen den dämonischen Stempel an sich tragen müssen.So fordert der Leser im Dialog in Bezug auf Catherina:"Lass sie wenigstens ein paar bemerkenswerte Worte sagen.Sie hat gerade Jeanne d'Albret vergiftet oder wenigstens ist über sie dieses Gerücht verbreitet,und dies müsste sich an ihr zeigen."Der Autor antwortet:"Keine Spur; denn wenn dies sich zeigen würde,wo wäre ihre so berühmte Heuchelei?"Mit diesen und ähnlichen Bemerkungen verspottet Merimée sehr richtig die romantische Monumentalisierung und Entmenschlichung der historischen Gestalten.

Es ist also hier ein sehr ernster Versuch vorhanden, den historischen Roman auf der Grundlage der unvoreingenommenen Erforschung des wirklichen Lebens der Vergangenheit weiterzuführen. Der Gegensatz zur reaktionären Romantik ist in allen Punkten augenscheinlich. Freilich auch ein ebenso scharfer Gegensatz zu den klassizistischen Konventionen, und zwar sowohl zu der rhetorisch-heroisierenden Darstellungsweise der geschichtlichen Helden, wie zu den beengenden Überlieferungen der Formgebung, die eine wahrheitsgetreue Wiedergabe des historischen Lebens verhindern. Aus dieser Gegensätzlichkeit heraus ist das zeitweilige literarische Zusammengehen Merimées und seiner Freunde mit einem Teil der Romantiker möglich geworden. Aber ihre gemeinsame Opposition gegen die Schranken des Klassizismus, ihre gemeinsame scharfe Kritik an diesem darf die inneren Gegensätze zwischen den Verbündeten nicht verdunkeln.

Auch nicht die weltanschaulichen und literarischen Gegensätze im progressiven Lager, die Verschiedenheit in der Auffassung der Geschichte, in der Art ihrer literarischen Bearbeitung, ihrer Verwertung für die Verteidigung des Fortschritts gegen die Reaktion. Wir haben auf die Verwurzeltheit Merimées und seiner Freunde in den philosophischen Traditionen der Aufklärung bereits hingewiesen. In Bezug auf den historischen Roman hat dies die nachteilige Folge, dass der Dualismus zwischen empirischer Wirklichkeit und abstrakter, allgemeiner Gesetzlichkeit weltanschaulich wie künstlerisch ununaufgehoben bleibt. Das heisst: Merimée will aus der Geschichte allgemeine, für alle Zeiten (darunter auch für die Gegenwart) gültige Lehren ziehen, er zieht sie aber direkt aus der scharfen, auf Einzelheiten orientierten Beobachtung der empirischen Tatsachen der Geschichte, nicht aus dem Ablauschen jener spezifischen, konkreten Modifikationen der Gesetzlichkeiten des Lebens, der Struktur der Gesellschaft, der Beziehungen der Menschen zu einander usw., aus denen - der allgemeinen, methodologischen Tragweite seiner Entdeckungen freilich unbewusst - Walter Scott den Realismus seiner Geschichtsbilder geschöpft hatte. Merimée ist also empiristischer,

stärker an Einzelzügen, an Details haftend als Walter Scott und er zieht zugleich aus den historischen Tatsachen unmittelbarer allgemeine Folgerungen als dieser.

Der Empirismus zeigt sich vor allem darin, dass Merimée die historischen Begebenheiten nicht aus der Entfernung des heutigen Erzählers darstellt, als je eine Etappe der Vorgeschichte der Gegenwart, wie es Walter Scott tat, sondern vielmehr erstrebt die intime Nähe und Vertrautheit des zeitgenössischen Beobachters, der auch die zufälligen, die vorüberhuschenden Details erlauscht. Vitet, der Mitstreiter und Freund des jungen Merimée, dessen historische Szenenfolgen, besonders die " Jaquerie", Merimée stark beeinflusst haben, spricht diese Absicht in einem Vorwort sehr deutlich aus : "Ich habe mir vorgestellt, dass ich in Paris im Mai 1588 herumspaziere, während des stürmischen Tages der Barrikaden und den Tagen, die ihm vorangegangen, ich bin nacheinander in die Säle des Louvres, in die des Hotel de Guise eingetreten, in die Schenken, in die Kirchen, in die Wohnungen der Bürger, die zu den Parteien der Liga, der Politiker oder der Hugenotten gehört haben, und jedesmal, wenn sich meinen Augen eine pittoreske Szene, ein Bild der Sitten, ein Charakterzug darbot, habe ich ihr Abbild festzuhalten gesucht, indem ich eine Szene skizzierte. Man fühlt, dass daraus nur eine Serie von Portraits entstehen konnte, oder, um wie die Maler zu sprechen, Studien, Skizzen, die kein Recht haben, einen anderes Verdienst als das der Aehnlichkeit zu beanspruchen."

Vitet hat diese Bemerkungen im Hinblick auf seine dramatischen Szenen aus der Geschichte ausgesprochen. Auf die Konsequenzen solcher Anschauungen für das historische Drama - und die "Jaquerie" Vitets stellt einen Versuch in dieser Richtung dar- werden wir später zu sprechen kommen. Der historische Roman Merimées folgt unmittelbar auf diese dramatischen Versuche, zeigt aber eine grössere, bewusste stilistische Konzentration. Diese bezieht sich jedoch wesentlich auf den rein literarischen Ausdruck und bedeutet keine wirkliche Annäherung an die klassischen

Auffassungsweise des historischen Romans.Merimée konzentriert hier novellistisch-anekdotisch.Er sagt in seinem von uns bereits zitierten Vorwort : "Ich liebe in der Geschichte nur die Anekdote, und unter diesen ziehe ich jene vor,in welchen ich ein echtes Bild der Sitten und Charaktere der gegebenen Epoche zu finden meine." Memoiren geben ihm deshalb mehr als Geschichtswerke,denn diese sind intime Unterhaltungen der Verfasser mit ihren Lesern und geben deshalb das Bild der Zeit in jener Nähe,in jener Intimität der unmittelbaren Beobachtung,worin Merimée - wie auch Vitet - das Entscheidende in der Geschichtsdarstellung sieht.

So ist die Auffassung Merimées selbst doch nicht die Erkenntnis der konkreten und komplizierten Verschlungenheit des historischen Prozesses selbst. Indem er die historisch führenden Gestalten mit richtiger Skepsis entheroisiert, privatisiert er zugleich den Geschichtsverlauf.Er gestaltet in seinem Roman das rein private Schicksal mittlerer Menschen und will durch Gestaltung dieser privaten Schicksale die Sitten der Zeit realistisch darstellen.Dies gelingt ihm in den Details auch vortrefflich.Seine Fabel aber hat zwei Schwächen,die beide mit seiner ~~Skepsis~~ skeptisch-aufklärerischen Haltung aufs engste zusammenhängen.Einerseits ist die Privatgeschichte nicht eng genug mit dem wirklichen Volksleben verbunden,spielt sie sich in ihren wesentlichen Momenten zu sehr in den höheren gesellschaftlichen Regionen ab,und wird dadurch zu einer fein psychologischen Schilderung der Sitten dieser Klassen,ohne ihren Zusammenhang mit den wirklichen entscheidenden Problemen des Volkes klarzumachen.Die entscheidenden ideologischen Fragen der Epoche,vor allem der Gegensatz von Protestantismus und

Katholizismus erscheinen dadurch als rein ideologische Probleme und dieser ihr Charakter wird durch die im Laufe der Handlung klar hervortretende skeptisch antireligiöse Stellung des Verfassers nur noch mehr unterstrichen. Andererseits, und im engen Zusammenhang damit, besteht zwischen dem grossen historischen Ereignis, das Merimée darstellen will, der Bartholomäusnacht, und ~~zwischen~~ den privaten Schicksalen der Hauptthelden keine wirklich organische Verbindung. Die Bartholomäusnacht hat hier ein wenig den Charakter einer Cuvierschen "Naturkatastrophe"; die historische Notwendigkeit ihres Seins und So-Seins ist von Merimée nicht gestaltet.

Hinter der Skepsis Merimées steckt eine tiefe Verachtung der bürgerlichen Gesellschaft der Restaurationsperiode, die aus ihrer "heroischen Periode", der Aufklärung und der Revolution herausgewachsen ist. Die Sittenschilderung Merimées ist deshalb ein solcher ironischer Vergleich der Gegenwart mit der Vergangenheit, freilich, im schroffen Gegensatz zur Romantik, mit einer ganz anderen Beurteilung beider. Merimée sagt in seinem Vorwort: "Es scheint mir interessant, diese Sitten (der Periode der Bartholomäusnacht G.L.) mit den unseren zu vergleichen und in den letzteren den Niedergang der energischen Leidenschaften zugunsten der Ruhe und vielleicht des Glückes zu beobachten."

Hier ist die enge Berührung zwischen der Geschichtsauffassung Merimées und derjenigen ~~mit~~ der Stendhals handgreiflich sichtbar. Stendhal ist in der französischen Literatur der letzte grosse Vertreter der heroischen Ideale der Aufklärung und der Revolution. Seine Kritik der Gegenwart, seine Darstellung der Vergangenheit beruht im wesentlichen auf dieser kritischen Kontrastierung der beiden grossen Entwicklungsetappen der bürgerlichen Gesellschaft. Die Unerbittlichkeit dieser Kritik hat ihre Wurzeln in der lebendigen Erlebtheit der vergangenen heroischen Periode, in dem trotz aller Skepsis nicht erschütterten Glauben, dass die Entwicklung doch zu einer Wiedererneuerung dieser grossen Periode führen muss. So ist die Leidenschaft und die Richtigkeit der Gegenwartskritik Stendhals aufs engste mit der aufklärerischen Schranke seiner Geschichtsauffassung verbunden, mit seiner Unfähigkeit,

das Ende der "heroischen Periode" der bürgerlichen Entwicklung als historische Notwendigkeit einzusehen.Aus dieser Quelle stammt ein gewisser abstrakter Psychologismus seiner bedeutenden historischen Gestaltungen;eine Verehrung der grossen,ungebrochenen und heroischen Leidenschaft an und für sich.Daraus entstammt seine Neigung, die historischen Umstände bis zu einer ganz allgemeinen Essenz ihres Wesens zu abstrahieren und in dieser Allgemeinheit darzustellen.Diese seine Haltung hat aber vor allem zur Konsequenz,dass seine Hauptenergie sich auf die Kritik der Gegenwart konzentriert.Die Berührung mit den historischen Problemen der Epoche bringt bei Stendhal weniger einen neuen historischen Roman hervor,als eine Weiterentwicklung des gesellschaftskritischen Romans des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts unter Einarbeitung bestimmter Elemente des neuen Historismus zur Steigerung und Bereicherung seiner realistischen Züge.

Diese Weiterführung des historischen Romans im Sinne einer bewusst historischen Auffassung der Gegenwart ist die grosse Leistung seines bedeutenderen Zeitgenossen, Balzac.Balzac ist ~~jener~~ der Schriftsteller,der den ungeheuren Anstoss,den der Roman durch Walter Scott erhalten hat,in der bewusstesten Weise weiterbildet und auf diese Weise einen bisher unbekannten höheren Typus des realistischen Romans schafft.

Der Einfluss Walter Scotts auf Balzac ist ~~ein~~ ausserordentlich stark.Ja,man kann sagen,dass die spezifische Form des Balzacschen Romans im Laufe einer ideologischen und künstlerischen Auseinandersetzung mit Walter Scott entstanden ist.Wir denken dabei weniger an die historischen Romane selbst,die Balzac zu Anfang seiner Entwicklung ~~durchgeführt~~ geschrieben oder wenigstens geplant hat.Obwohl gesagt werden muss,dass der Jugendroman Balzacs,"Les chouans",trotz der ein wenig romantisch überspannten Liebesgeschichte,die in ~~ihrem~~ seinem Mittelpunkt steht,gerade in der Gestaltung des Volkslebens eine würdige Nachfolge Walter Scotts darstellt.Bei Balzac steht weder die aristokratische Spitze des reaktionären Bauernaufstandes noch eine Führergruppe des republikanischen Frankreich im Mittelpunkt der Handlung,sondern einerseits das primitive,zurückgebliebene,abergläubische und fanatische Volk der Bretagne und

andererseits der tief überzeugte, schlicht heldenhafte einfache Soldat der Republik. Der Roman ist ganz im Geist Walter Scotts entworfen, wenn auch Balzac in der realistischen Gestaltung solcher Szenen seinen Meister mitunter übertrifft, indem er die Hoffnungslosigkeit des gegenrevolutionären Aufstandes gerade aus dieser gesellschaftlichen und menschlichen Kontrastierung der auf beiden Seiten kämpfenden Klassen herausarbeitet. Er zeigt mit einem ausserordentlichen Realismus die egoistische Habgier und moralische Verkommenheit der aristokratischen Führer der Konterrevolution, unter denen alte Aristokraten, die wirklich aus Überzeugung die Sache des Königs vertreten, weisse Raben sind. Er zeigt, ebenso wie Scott, dass die Bauern der Bretagne zwar zu einem Guerillakrieg in ihren Bergen sehr geeignet sind, aber trotz ihres wilden Mutes und ihrer raubtierhaften Schlauheit keine Möglichkeit haben, sich den regulären Armeen der Republik erfolgreich entgegen zustellen. Und er zeigt vor allem gerade in Situationen, die für die Republikaner bis zur persönlichen Tragik ungünstig sind, den unerschütterlichen Mut, die schlicht humorvolle menschliche Überlegenheit, die aus der tiefen Überzeugung, für die gute Sache der Revolution als Sache des Volkes selbst zu kämpfen, entspringt.

Schon dieses Beispiel würde genügen, den tiefen Einfluss, den Scott auf Balzac ausgeübt hat, klarzumachen. Balzac selbst hat über diese Beziehung nicht nur wiederholt theoretisch gesprochen, sondern hat den Einfluss und die Tendenz zur Überwindung des Scottschen historischen Romans in seinen "Les illusions perdues" dichterisch dargestellt. In den Gesprächen Lucien de Rubemprés mit D'Arthez über den historischen Roman des ersteren behandelt Balzac das grosse Problem seiner eigenen Übergangszeit: den Vorwurf, die neuere französische Geschichte in einem zusammenhängenden Zyklus von Romanen darzustellen, der die historische Notwendigkeit der Entstehung des neuen Frankreich dichterisch gestalten würde. Im Vorwort zur " Comédie humaine " taucht der Zyklusgedanke bereits als eine vorsichtige und verständnisvolle Kritik der Scottschen Konzeption auf. Balzac sieht in dem Mangel an zyklischer Verbundenheit der Scottschen Romane einen Mangel an

Auch diese Bestimmung ist bei Balzac - ebenso wie die in Scotts "Redgauntlet", worin sichtbar das Vorbild dieser Szenen zu suchen ist - nicht einfach historisches Sittenbild. Vielmehr soll gerade diese moralische Auflösung, dieser völlige Mangel an selbstloser Hingabe an die eigene Sache die Ursache der Niederlage, das Symptom des historisch verlorenen, retrograden Kampfes sinnfällig machen. Weiter zeigt Balzac - wiederum sehr ähnlich wie Scott bei den Clans -

System bei seinem grossen Vorgänger.Diese Kritik,verbunden mit jener anderen,dass Scott in der Darstellung der Leidenschaften zu primitiv,in der englischen Heuchelei befangen war,sind die aesthetisch formellen Momente,bei denen der Übergang Balzacs von der Gestaltung der vergangenen Geschichte zur Gestaltung der Gegenwart als Geschichte sichtbar wird.

Balzac selbst hat über die thematische Seite dieser Wendung sich in einem seiner Vorworte klar ausgesprochen."Den einzig möglichen Roman über die Vergangenheit hat Walter Scott erschöpft.Dies ist der Kampf des Leibeigenen oder des Bürgers gegen den Adel,des Adels gegen die Kirche,des Adels und der Kirche gegen das Königtum."Die dargestellten Verhältnisse und Umstände sind hier relativ einfach ständisch."Heute hat die Gleichheit in Frankreich unendliche Nuancen hervorgebracht.Einst gab die Kaste einem jeden seine Physiognomie,die seine Individualität beherrscht hat;heute erhält das Individuum seine Physiognomie aus sich selbst."

Balzacs tiefstes Erlebnis war die historische Notwendigkeit des Geschichtsprozesses,die historische Notwendigkeit des Gerade-so-Seins der Gegenwart,obwohl gerade er klarer als irgendjemand vor ihm das unendliche Netz von Zufällen gesehen hat,das die Voraussetzung dieser Notwendigkeit bildet.Es ist kein Zufall,dass sein erster bedeutender historischer Roman nicht weiter zurück in die Vergangenheit als bis zur grossen Revolution.Der Anstoss Scotts hat seine Tendenz zur Gestaltung der historischen Notwendigkeit bewusst gemacht.Und damit ergab sich für ihn die Aufgabe,gerade diesen Abschnitt der Geschichte Frankreichs,den Abschnitt 1789-1848,in seinem historischen Zusammenhang darzustellen.Nur gelegentlich greift er auf frühere Zeiten zurück.Der ursprüngliche grosse Plan,diese Entwicklung von den Klassenkämpfen des Mittelalters,angefangen von der Entstehung der absoluten Monarchie und der bürgerlichen Gesellschaft in Frankreich bis zur Gegenwart zusammenhängend darzustellen,tritt immer mehr hinter diesem zentralen Thema,vor der Gestaltung des letzten entscheidenden Aktes dieser grossen Tragödie.

Die Einheitlichkeit der Gesellschafts-und Geschichtsauffassung,die bei Balzac aesthetisch den Zyklusgedanken hervorgebracht hat,war nur bei dieser zeitlichen

Konzentrierung durchführbar. Der D'Arthez'sche Jugendplan eines historischen Romanzyklus hätte notwendigerweise pedantisch aufgebaut werden müssen; die Kontinuität der handelnden Menschen hätte nur die Kontinuität von Familien sein können, also dem Geiste nach ein Zyklus in der Manier Zolas oder gar in der der Gustav Freytagschen "Ahnen", keineswegs in freien grosszügigen und notwendigen Art der " Comédie humaine ". Denn die Verbindung zwischen den einzelnen Romanen eines solchen Zyklus hätte unmöglich eine organische und lebendige, eine wirklich handlungsmässige sein können. Gerade der Aufbau der "Comédie humaine" zeigt, wie wenig die Familie, die Verbindung der Familien ausreicht, um solche Verknüpfungen zu gestalten; auch dann nicht, wenn die zeitliche Dauer des Zyklus nur einige Generationen umfasst. Bei der ausserordentlich scharfen Wandlung von wichtigen gesellschaftlichen Gruppen im Laufe der Geschichtsentwicklung (Vernichtung und Untergang des alten Adels in den Klassenkämpfen des Mittelalters, Ablösung der alten Patrizierfamilien in den Städten beim beginnenden Aufkommen des Kapitalismus usw.) müssten die einzelnen Romane mit einem sehr konstruierten, gesellschaftlich oft sehr wenig typischen Personal arbeiten, um die Familienkontinuität der Söhne, Enkel etc. zu bewahren.

Aber der von Balzac gestaltete letzte Akt von ungefähr fünfzig Jahren atmet durchaus den grossen historischen Geist seines Vorgängers. Nur geht Balzac nicht blos, wie er programmatisch meint, in der freieren und differenzierteren Psychologie der Leidenschaften über Scott hinaus, sondern auch in historischer Konkretheit. Die Zusammendrängung der geschichtlich gestalteten Ereignisse auf eine verhältnismässig kurze Periode, die voll ist von einander rasch ablösenden grossen Wendungen, zwingt Balzac dazu, fast jedes Jahr der Entwicklung besonders zu charakterisieren, ganz kurzen Geschichtsetappen eine besondere historische Atmosphäre zu geben, während Walter Scott sich damit begnügen konnte, den allgemeinen Charakter einer grösseren Epoche historisch echt darzustellen. (Man denke etwa an die schwüle Atmosphäre, die dem geplanten Staatsstreich Karls X. vorangeht, in "Splendeurs et miseres des Courtisanes".)

Diese Weiterführung des historischen Romans zur Historisierung der Darstellung der Gegenwart, diese Weiterführung der gestalteten Vorgeschichte in die Gestaltung der selbsterlebten Geschichte hat selbstverständlich letzten Endes nicht aesthetische, sondern gesellschaftlich-historische Gründe. Scott selbst lebte in einer Periode Englands, in der die progressive Weiterentwicklung der bürgerlichen Gesellschaft gesichert schien und hatte also die Möglichkeit, mit epischer Ruhe auf die Krisen und Kämpfe der Vorgeschichte zurückzublicken. Balzacs grosses Jugenderlebnis ist gerade das der Vulkanartigkeit der gesellschaftlichen Kräfte, die von der scheinbaren Ruhe der Restaurationsperiode verdeckt wurden. Er erkannte mit einer Klarheit, wie keiner seiner Zeitgenossen, den tiefgehenden Widerspruch zwischen den Versuchen einer feudal-absolutistischen Restauration und

schen den rapid wachsenden Kräften des Kapitalismus. Sein Übergang vom Plan der Walter Scottschen Darstellung der französischen Geschichte zu der Gestaltung der Geschichte der Gegenwart fällt ungefähr und keineswegs zufällig mit der Julirevolution von 1830 zusammen. Denn in der Julirevolution sind diese Gegensätze explodiert und ihre scheinbare ~~Ausgleichung~~ Balancierung im " Bürgerkönigtum " Louis Philipps war ein so labiler Ausgleich, dass der widerspruchsvolle und schwankende Charakter des ganzen gesellschaftlichen Aufbaus sich in den Mittelpunkt der Balzacschen Geschichtsauffassung stellen musste. Die historische Orientierung über die Notwendigkeit des Fortschritts, die historische Verteidigung des Progresses gegen die romantische Reaktion ist mit der Julirevolution im wesentlichen abgeschlossen: bei den grössten Geistern Europas beginnt die Erkenntnis und Gestaltung der historischen Problematik der bürgerlichen Gesellschaft selbst das Zentralproblem zu werden. Es ist z.B. kein Zufall, dass die Julirevolution zugleich das erste Signal zur Auflösung der grössten historischen Philosophie dieser Periode, ~~zur Auflösung~~ des Hegelschen Systems, gegeben hat.

So kehrt mit Balzac der historische Roman, der bei Scott aus dem englischen Gesellschaftsroman entstand, wieder zur Darstellung der zeitgenössischen Gesellschaft zurück. Das Zeitalter des klassischen historischen Romans ist damit abgeschlossen. Der klassische historische Roman ist aber damit keineswegs zu einer abgeschlossenen, nur mehr historisch bedeutsamen Episode der Literaturgeschichte geworden. Ganz im Gegenteil ist der mit Balzac erreichte Gipfelpunkt des Gegenwartsromans nur als Fortsetzung dieser Entwicklungsetappe, nur als ihre Erhebung auf eine höhere Stufe verständlich. In dem Moment, da die historische Bewusstheit der Balzacschen Gegenwartsauffassung infolge der Klassenkämpfe von 1848 verblasst, beginnt der Niedergang des realistischen Gesellschaftsromans.

Die Gesetzmässigkeit dieses Übergangs vom historischen Roman Scotts zur dichterischen Geschichte der gegenwärtigen bürgerlichen Gesellschaft wird durch seine Wiederholung in dem Entwicklungsgang Tolstojs nochmals unterstrichen. Die komplizierten Probleme, die im Schaffen Tolstojs daraus entstehen, dass er Zeitgenosse - und vielfach beeinflusster Zeitgenosse - des achtundvierzig er westeuropäischen Realismus ist, aber zugleich in einem Land lebt, dessen bürgerliche Revolution sich erst langsam, während seines langen Lebens vorbereitet, haben wir in anderen Zusammenhängen dargestellt. (vgl. Der russische Realismus in der Weltliteratur, Berlin 1953). Für unsere hier zu behandelnde Frage genügt so viel, dass Tolstoj, als der mächtige Gestalter der Umwälzungsperiode Russlands, von der Bauernbefreiung von 1861 bis zur Revolution von 1905, zuerst auf jene grossen historischen Probleme zurückgriff, die die Vorgeschichte dieser Umwälzung gebildet, die die gesellschaftlichen Voraussetzungen für sie geschaffen haben. Wenn er dabei in erster Linie die Napoleonischen Kriege gestaltete, so verfuhr er dabei ebenso konsequent, wie früher Balzac, der in der Darstellung der französischen Revolution - unbewusst - die gesellschaftlichen Grundlagen für seine " Comédie humaine " suchte.

Und, ohne die Parallele zu weit zu spannen, was immer zu Schiefheiten und Überschreitungen führen muss, ist es sehr bezeichnend, dass beide grossen Dichter noch tiefer in die Vergangenheit zurückgingen; dass beide von den grossen Anfangswendungen der Geschichte angezogen waren, bei denen die moderne Entwicklung ihres Landes eingesetzt hat: Balzac von Catherine de Medici, Tolstoj von Peter I. Indessen hat Balzac nur eine interessante und geistig bedeutende Abhandlung über Catherina de Medici geschrieben, und Tolstoj blieb sogar bei Ansätzen und Fragmenten stehen. Für beide war eben die drängende Wucht der Gegenwartsprobleme zu gross, um bei der Vorgeschichte dieser Fragen verweilen zu können.

Damit hört freilich die Parallele in schriftstellerischer Hinsicht auf. Sie sollte ja auch nur dazu dienen, die gesellschaftliche Notwendigkeit, die zum historischen Roman klassischen Typus trieb und dann wieder von ihm wegführte, im Lebenswerk dieser beiden grössten Repräsentanten von Übergangsepochen grosser

Völker anschaulich zu machen. Schriftstellerisch nimmt "Krieg und Frieden" eine ganz andere Stelle im Lebenswerk Tolstojs ein, als die "Chouans" in dem Balzacs; auch an literarischem Wert ist hier kein Vergleich möglich, so hoch steht das Werk Tolstojs in der ganzen Geschichte des historischen Romans.

Wenn wir "Krieg und Frieden" einen historischen Roman klassischen "Typus" nennen, so zeigt dies, wie wenig man diesen Ausdruck in einem engen literaturgeschichtlichen oder formell-ästhetischen Sinn nehmen darf. Im Gegensatz zur bedeutenden Schriftstellern wie Puschkin, Manzoni oder Balzac ist bei Tolstoj unmittelbar keinerlei schriftstellerischer Einfluss Walter Scotts spürbar. Soviel ich weiss, hat Tolstoj auch nie eingehend Scott studiert. Er hat aus den realen Bedingungen des Lebens dieser Übergangszeit einen historischen Roman von ganz eigenartigem Charakter geschaffen, der nur in den allgemeinsten und letzten Prinzipien der Gestaltungsweise eine geniale Erneuerung und Weiterbildung des klassischen, des Scottschen Typus des historischen Romans bildet.

Dieses vereinigende letzte Prinzip ist das der Volkstümlichkeit. Tolstoj hat als Schriftsteller neben Balzac und Stendhal auch Flaubert und Maupassant sehr hochgeschätzt. Aber die wirklichen, entscheidenden Züge seiner Künstlerschaft gehen auf die klassische Periode des bürgerlichen Realismus zurück, weil die sozialen und weltanschaulichen Triebkräfte seiner Persönlichkeit aus einer tiefen Verbundenheit mit den zentralen Problemen des Volkslebens in einer grossen Übergangsepoche ihre Kraft schöpfen, weil seine Kunst noch den widerspruchsvollen progressiven Sinn dieser Übergangsepoche zum zentralen Vorwurf hat.

"Krieg und Frieden" ist die moderne Epopöe des Volkslebens in einer noch entschiedeneren Weise als bei Scott oder Manzoni. Die Schilderung des Volkslebens ist noch breiter, farbiger, gestaltenreicher. Die Betonung des Volkslebens als der wirklichen Grundlage des historischen Geschehens ist noch bewusster. Ja diese Darstellungsart erhält sogar bei Tolstoj einen polemischen Akzent, den sie bei den ersten Klassikern des historischen Romans nicht hatte und nicht haben konnte. Diese gestalteten vor allem den Zusammenhang, die historischen

Ereignisse ergaben sich als krönende Gipfelpunkte der widerspruchsvoll ringenden Kräfte des Volkslebens. Es ist eine Folge der besonderen historischen Entwicklung Italiens, dass bei Manzoni bestimmte historische Ereignisse rein negativ als Störungen des Volkslebens dargestellt wurden. Bei Tolstoj steht der Widerspruch zwischen den Protagonisten der Geschichte und den lebendigen Kräften des Volkslebens im Mittelpunkt. Es wird gezeigt, dass gerade diejenigen, die trotz der grossen Ereignisse des historischen Vordergrundes ihr normales, privates und egoistisches Leben weiterleben, die wirkliche unbewusste, unbekannte Entwicklung wirklich fördern, während die bewusst agierenden "Helden" der Geschichte lächerliche und schädliche Marionetten sind.

Diese Grundkonzeption der Geschichte bestimmt Grösse und Grenze der Tolstoischen Gestaltung. Das von den Vordergrundereignissen nur affizierte, nur in Mitleidenschaft gezogene, aber nicht absorbierte individuelle Leben der Menschen entfaltet sich in einem Reichtum der Lebendigkeit, wie kaum jemals vorher in der Weltliteratur. Die historische Konkretheit der Gefühle und Gedanken, die historische Echtheit der besonderen Qualität der Reaktion auf die Aussenwelt in Taten und Leiden steht auf einer grossartigen Höhe. Aber gerade der Tolstoische Grundgedanke, dass diese spontan wirkenden, ihrer Bedeutung und Folgen unbewussten individuellen Bestrebungen, deren Ganzes die ebenfalls sich spontan äussernden Volkskräfte ausmacht, den Gang der Geschichte wirklich bewegen, bleibt problematisch.

Wir haben bereits davon gesprochen, dass in der Figur Kutusow Tolstoj ein wirklicher Volksheld gelungen ist : ein Mensch, der bedeutend ist, weil er nie anderes und mehr sein will, als ein einfaches, zusammenfassendes, durchführendes Organ dieser Volkskräfte zu sein. Seine persönlichsten, intimsten Eigenschaften zentrieren sich wundervoll - gerade wil oft widerspruchsvoll, ja paradox - um diese Quelle seiner gesellschaftlichen Grösse. Seine Popularität "unten", seine zwiespältige Stellung "oben" erklären sich immer sinnfällig und schlagend aus dieser seiner Situation. Aber der für Tolstoj notwendige Inhalt dieser Grösse ist : Passivität ; Abwarten, das die Geschichte selbst, die spontane Regung des Volkes, den spontanen Gang der Dinge handeln lässt - und die

freie Auswirkung dieser Kräfte nicht durch Einmischung ~~zu~~ stören, will.

Diese Konzeption des "positiven"geschichtlichen Helden zeigt,wie weit sich -auch im zaristischen Russland- die Verschärfung der Klassengegensätze seit Walter Scotts Tagen weitergebildet hat.Es ist Tolstojs Grösse,dass er zu den "offiziellen Führern"in der Geschichte,weder zu den offenen Reaktionären, noch zu den Liberalen irgendein Vertrauen hat.Es ist seine Grenze - die Grenze, der sich damals entfaltenden Empörung der Bauernmassen -,dass dieses historisch berechtigte Misstrauen beim passiven Misstrauen jeder bewussten geschichtlichen Tat gegenüber stehen bleibt,dass es die bereits in seiner Zeit einsetzende revolutionäre Demokratie vollständig verkennt.Dieses Verkennen der Rolle des bewussten Handelns im Volke selbst hat zur Folge,dass Tolstoi in der Einschätzuu der Bedeutung des bewussten Handelns auch bei den Exploitatoren in eine abstrakt extreme Negation verfällt.Nicht in der Kritik,in der Ablehnung des sozialen Inhalts dieser Handlungen liegt die abstrahierende Übertreibung,sondern sarin, dass ihnen von vornherein überhaupt jeder Sinn rundweg abgesprochen wird. Es ist kein Zufall,dass in den besten Menschen die Tolstoj hier gestaltet,eine Bewegung sichtbar ist,die in die Richtung des Dekabrismus geht;es ist kein Zufall,dass Tolstoj sich lange Zeit mit dem Plan eines Dekabristenromans beschäftigt hat.Es ist aber auch kein Zufall,dass dieser Drang nur eine Bewegung in der Richtung auf den Dekabrismus bleibt und nicht wirklich zu ihm führt, ~~so wie der Richtung auf den~~ dass der Dekabristenroman nie vollendet wurde.

Schon diese widerspruchsvolle Doppelseitigkeit der Tolstojschen Gestaltung des geschichtlichen Volkslebens drängt von der Vergangenheit in die Gegenwart. "Krieg und Frieden"hat - in der Form der breiten Gestaltung des ökonomischen und moralischen Volkslebens - das grosse Tolstojsche Problem der Bauernfrage, der Beziehung der verschiedenen Klassen,Schichten und Individuen zu ihr aufgeworfen."Anna Karenina"zeigt dieselben Probleme nach der Bauernbefreiung auf einer höheren Entwicklungsstufe der Verschärfumg der Gegensätze:es ist hier eine historische Konkretheit in der Gestaltung der Gegenwart erreicht worden, die ebnso alle vorangehende russische Literatur übertrifft,wie die Balzacsche Gestaltung des französischen Kapitalismus ihre Vorgänger übertroffen hat. Mit "Krieg und Frieden"ist Tolstoi "sein eigener Walter Scott "geworden.Aber "Krieg und Frieden"ist ebenso aus dem vorangegangenen realistischen Gesellschaf roman Russlands und Frankreichs entstanden,wie die Walter Scottsche Gestaltung der Geschichte aus dem englischen gesellschaftskritischen Realismus des XVIII.Jahrhunderts.

nicht gesperrt

Hebensowenig wie die Tatsache,

/18.

Historischer Roman und historisches Drama

Nach unseren bisherigen Ausführungen kann folgende Frage auftauchen: zugegeben, dass die historische Ableitung des neuen Historismus auch in der Kunst richtig ist, - warum musste aus diesem Lebensgefühl gerade der historische Roman und nicht das historische Drama entstehen?

Die Beantwortung dieser Frage verlangt eine ernste und eingehende Untersuchung der Beziehung beider Genre zur Geschichte. Da ist gleich die Tatsache auffallend, dass es wirkliche und auch im historischen Sinne künstlerisch vollendete historische Dramen schon lange vor dieser Periode gegeben hat, während die meisten sogenannten historischen Romane des ~~XVII-XVIII.~~ 17. und 18. Jahrhunderts weder als Widerspiegelungen der geschichtlichen Wirklichkeit, noch als künstlerische Produktionen auf irgend welche Bedeutung Anspruch erheben können. Wenn wir auch von der französischen Klassik und von dem grössten Teil des spanischen Dramas absehen, so ist es klar, dass sowohl Shakespeare als auch ~~wie~~ einige seiner Zeitgenossen, man denke an Marlowes "Edward II", Fords "Perkin Warbeck" etc... wirkliche und bedeutende historische Dramen geschaffen haben. Dazu kommt am Ende des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts die zweite grosse Blüte des historischen Dramas sowohl in der Jugendproduktion wie in der Weimarer Periode ~~von~~ Goethes und Schillers. Alle diese Dramen stehen nicht nur auf einer unvergleichlichen an künstlerischer Höhe als die sogenannten Vorläufer des klassischen historischen Romans, sondern sind auch in einem ganz anderen, echten und tiefen Sinne historisch. Andererseits muss auch die Tatsache festgestellt werden, dass die mit Walter Scott einsetzende neue historische Kunst in der dramatischen Literatur nur ganz vereinzelte wirklich bedeutende Produkte hervorbringt: vor allem Puschkins "Boris Gudunow", die Dramen Manzonis usw. Die neue künstlerische Blüte der historischen Auffassung der Wirklichkeit konzentriert sich auf den Roman und höchstens noch auf die grosse Erzählung.

Um diese Ungleichmässigkeit der Entwicklung zu verstehen, muss die Verschiedenheit der Beziehung zur Geschichte bei Drama und Roman ergründet werden. Diese Frage wird dadurch kompliziert, dass in

der Neuzeit eine ausserordentlich starke Wechselwirkung zwischen Drama und Roman entstehenden ist ~~besteht~~. Freilich bestehen tiefgehende Zusammenhänge zwischen grosser Epik und Tragödie; nicht zufällig hat bereits Aristoteles diese Zusammengehörigkeit hervorgehoben. Aber in der Antike gehören homerisches Epos und klassische Tragödie deutlich verschiedenen Epochen an und haben bei aller Verwandtschaft in einigen, freilich für Inhalt und Form grundlegenden, Fragen sehr klar geschiedene Wege der Formgebung. Das antike Drama entsteht aus der epischen Welt. Das historische Heranwachsen der gesellschaftlichen Gegensätze im Leben bringt die Tragödie als das Genre des gestalteten Konflikts hervor.

Diese historische wie formelle Beziehung ändert sich ziemlich stark in der Neuzeit. Die Blüte des Dramas geht der grossen Entwicklung des Romans voraus, trotz Cervantes und Rabelais, trotz der nicht unwichtigen Einwirkung der italienischen Novellistik auf das Renaissancedrama. Andrerseits hat aber das moderne Drama - und zwar bereits das ~~Drama~~ der Renaissance, auch das Shakespeares - von vornherein bestimmte Stiltendenzen, die es im Laufe der Entwicklung in wachsendem Maße dem Roman annähern. Und umgekehrt: das ~~Entstehung der~~ dramatischen Elemente im modernen Roman, insbesondere bei Scott und Balzac, entspricht sehr zwar primär aus konkreten historischen und gesellschaftlichen Zeitnotwendigkeiten, ist aber im künstlerischen Sinne keineswegs unbeeinflusst von der vorangegangenen Entwicklung des Dramas. Insbesondere das Shakespaeresche Drama hat - wie dies Michail Lifschitz in der Diskussion über die Theorie des Romans richtig hervorgehoben hat - eine entscheidende Einwirkung auf die Entwicklung des neuen Romans ausgeübt. Diesen Zusammenhang zwischen Walter Scott und Shakespeare hat bereits Friedrich Hebbel klar gesehen und in Scott den modernen Nachfolger Shakespeares erkannt. „Was in England von Shakespeare wieder lebendig geworden ist, das ist in Walter Scott hervorgetreten... denn er verband mit dem bewunderungswürdigsten Instinkt für die Grundbedingungen aller historischen Zustände den feinsten psychologischen Blick für jede individuelle Eigentümlichkeit und das klarste Verständnis für den Übergangsmoment, worin das allgemeinen und die besonderen Triebfedern zusammenfallen, und der Vereinigung dieser drei Eigenschaften verdankte Prosperos Zauberstab seine Allmacht und

Unwiderstehlichkeit."

Aber diese weitgehende und komplzierte historische Verflochtenheit der beiden Genre, die sich ja nicht im luftleeren Raum, voneinander metaphysisch getrennt, entwickelt haben, darf die prinzipiellen Trennungen zwischen ihnen nicht verdunkeln. Man muss also auf die grundlegenden Formunterschiede zwischen Drama und Roman zurückgehen, die Quelle dieser Unterschiede im Leben selbst aufdecken, um die Unterschiede dieser beiden Genre in ihrer Beziehung zur Geschichte zu begreifen. Erst von hieraus werden die historischen Tatsachen in der Entwicklung beider Genres - Auftreten, Blüte, Niedergang etc.- historisch wie aesthetisch verständlich.

I

1. Lebenstatsachen als Grundlagen der Scheidung von Epik und Dramatik

Sowohl die Tragödie wie die grosse Epik - Epopöe und Roman - stellen die objektive äussrere Welt dar, das innere Leben des Menschen nur so weit, soweit seine Gefühle und Gedanken sich in Taten und Handlungen, in einer sichtbaren Wechselwirkung mit der objektiven, äussren Wirklichkeit zeigen. Dies ist der entscheidende Trennungsstrich zwischen Epik und Dramatik einerseits und Lyrik andererseits. Weiter: grosse Epik und Drama geben beide ein totales Bild der objektiven Wirklichkeit. Dies unterscheidet sie sowohl inhaltlich wie formell von den anderen epischen Genren, von denen für die moderne Entwicklung besonders die Novelle bedeutsam geworden ist. Epos und Roman unterscheiden sich gerade durch diesen Totalitätsgedanken von allen anderen Unterarten der Epik: dieser Unterschied ist kein quantitativer des Umfangs, sondern ein qualitativer des künstlerischen Stils, der künstlerischen Formgebung, ein Unterschied, der alle einzelnen Momente der Gestaltung durchdringt. Schon hier sei aber auf den wichtigen Unterschied zwischen dramatischer und epischer Form hingewiesen, dass es im Drama nur ein "totales" Genre geben kann. Eine dramatische Form, die der Novelle, der Ballade, dem Märchen etc. entspräche, gibt es nicht. Die vereinzelten auftauchenden und am Ende des 19. Jahrhunderts als besondere Gattung aufgefassten Einakter haben zumeist ihrem Wesen nach keine wirklich dramatischen Elemente.

Nachdem aus dem Drama eine lose komponierte, in Dialog aufgelöste Erzählung geworden war, war der Gedanke naheliegend, auch kürzeren novellistischen Skizzen eine solche dialogisiert-szenische Form zu geben, aber die

entscheidende Frage ist selbstverständlich nicht die des blossen Formats; wie auch der Unterschied zwischen Roman und Novelle nicht der des Umfanges ist. Vom Standpunkt der wirklich dramatischen Gestaltung des Lebens sind Puschkins kurze dramatische Szenen vollständige und vollendete Dramen. Denn ihre extensive Kürze ist die der äussersten inhaltlich-weltanschaulichen dramatischen Konzentration; sie haben mit dem modernen dialogischen Episodismus nichts zu tun. [Wir haben hier nur das Problem der Tragödie zu behandeln. In der Komödie steht das Problem, aus Gründen, die hier nicht auseinanderzusetzen sind, etwas anders.- Diese Verwandtschaft zwischen Epos und Tragödie hebt Aristoteles hervor, wenn er sagt: "Wer daher darüber Bescheid weiss, was eine Tragödie gut oder schlecht macht, der weiss auch über das Epos Bescheid."

Tragödie und grosse Epik erheben also beide den Anspruch auf die Gestaltung der Totalität des Lebensprozesses. Es ist klar, dass dies in beiden Fällen nur eine Folge des künstlerischen Aufbaus, der formellen Konzentration in der künstlerischen Widerspiegelung der wesentlichsten Züge der objektiven Wirklichkeit ~~seinen Grund finden~~ kann. Denn selbstverständlicherweise kann die wirkliche, inhaltliche, extensive und unendliche Totalität des Lebens von der gedanklichen Reproduktion prinzipiell nur relativ erreicht werden.

Diese Relativität erhält aber in der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit eine eigenartige Gestalt. Denn sie darf - um Kunst zu sein - in ihrer Erscheinungsform nie den Stempel dieser Relativität an sich tragen. Eine rein gedankliche Widerspiegelung von Tatsachen oder Gesetzen der objektiven Wirklichkeit kann diese Relativität offen eingestehen, muss sie sogar eingestehen, denn jeder Überspannung des Anspruchs einer Erkenntnis auf Absolutheit, ohne dies Moment der dialektischen Beziehung auf die nur relative, d.h. unvollständige Reproduktion der Unendlichkeit der objektiven Wirklichkeit, schlägt zwangsläufig in eine Verzerrung des Bildes, in etwas Falsches um. Ganz anders in der Kunst. Selbstverständlich kann kein literarisch gestalteter Mensch den unendlichen und unerschöpflichen Reichtum der Züge und Aeusserungen enthalten, wie sie das Leben selbst enthält. Aber das Wesen der künstlerischen Gestaltung besteht gerade darin, dass dieses relative,

unvollständige Abbild, wie das Leben selbst ~~wirken soll~~, ja wie ein gesteigertes, intensiveres, lebendigeres Leben, als es das der objektiven Wirklichkeit ~~selbst~~ ist, wirken soll.

Diese allgemeine Paradoxie der Kunst in der Widerspiegelung des unendlichen Reichtums der objektiven Wirklichkeit erscheint in einer besonders zugespitzten Form bei jenen Genren, die aus ~~innerer~~ der inneren Notwendigkeit ihres Inhalts und ihrer Formgebung heraus mit der Prätension auftreten müssen, gestaltetes, lebendiges Abbild der Totalität des Lebens zu sein. Und diese Notwendigkeit besteht gerade für die Tragödie und die grosse Epik. Der Erweckung dieses Erlebnisses im Rezeptiven verdanken sie ihre tiefe Wirkung, ihre zentrale und epochale Bedeutung im ganzen Kulturleben der Menschheit. Vermögen sie nicht dieses Erlebnis zu erwecken, so versagen sie vollständig. Keine naturalistische Echheit der einzelnen Lebensäusserungen, keine formalistische "Meisterschaft" des Aufbaus oder der einzelnen Wirkungen kann für das Fehlen des Erlebnisses der Totalität des Lebens einen Ersatz bieten.

Es ist klar, dass es sich hier um eine Formfrage unmittelbar handelt. Diese künstlerisch berechtigte Verabsolutierung des relativen Abbildes vom Leben hat aber selbstverständlich ~~seine~~ ihre inhaltliche Grundlage. Sie kann nur auf der Basis des wirklichen Erfassens der wesentlichsten und wichtigsten gesetzmässigen Zusammenhänge des Lebens im Schicksal des Einzelnen wie der Gesellschaft entstehen. Es ist aber ebenso klar, dass die blosse Erkenntnis der wesentlichen Zusammenhänge hierfür niemals ausreichen kann. Diese wesentlichen Züge, diese wichtigen Gesetzmässigkeiten des Lebens müssen in neuer, von der Kunst geschaffener Unmittelbarkeit als einmalige persönliche Züge und Zusammenhänge von konkreten Menschen und ~~von~~ konkreten Situationen in Erscheinung treten. Aber dieses Herbeiführen der neuen, künstlerischen Unmittelbarkeit, dieses wieder Individuellmachen des Allgemeinen am Menschen und seinem Schicksal ist gerade die Mission der künstlerischen Form.

Das spezifische Problem der Form in grosser Epik und Tragödie besteht gerade in diesem Unmittelbarmachen der Totalität des Lebens, im Erwecken einer Welt des Scheins, in welcher eine - auch in der extensivsten Epik - sehr begrenzte Anzahl von Menschen und Menschenschicksalen das Erlebnis der Totalität des Lebens erwecken muss.

Der Sinn für die Formprobleme in diesem grossen Sinne ist der Aesthetik der nachachtundvierziger Zeit vollständig abhanden gekommen. Soweit sie nicht nihilistisch-relativistisch jeden Unterschied zwischen den Formen geleugnet hat, kam sie nicht weiter als zu einer äusserlichen, formalistischen Klassifikation nach den oberflächlichen Kennzeichen der einzelnen Formen. Eine wirklich auf das Wesentliche eingehende Behandlung dieser Fragen gibt es vor allem in der klassischen deutschen Aesthetik, der freilich im tiefen Aufwerfen vieler Einzelfragen die Aesthetik der Aufklärung pionierhaft vorangegangen ist.

Die prinzipiellste und tiefste Bestimmung des Unterschiedes zwischen der Totalitätsgestaltung in der grossen Epik und der im Drama finden wir in der Aesthetik Hegels. Hegel stellt als erste Anforderung der Weltgestaltung der grossen Epik die der "Totalität der Objekte", welche um des Zusammenhanges der besonderen Handlung mit ihrem substantiellen Boden willen" gestaltet wird. Hegel betont sehr scharf und sehr richtig, dass es sich hier nie um die Selbständigkeit der Objektswelt handelt. Wird diese vom Epiker als selbständig gestaltet, so verliert sie jeden poetischen Gehalt. Die Dinge sind in der Poesie nur als Gegenstände der menschlichen Tätigkeit, als Vermittlungen der Beziehungen der Menschen und Menschenschicksale miteinander wichtig, interessant und anziehend. Aber trotzdem sind sie in der grossen Epik nie bloss dekorativer Hintergrund oder blosse technische Instrumente der Handlungsführung, die für sich angesehen kein wirkliches Interesse beanspruchen könnten. Eine epische Dichtung, die nur das Innenleben des Menschen, ohne lebendige Wechselwirkung mit den Gegenständen seiner gesellschaftlich-geschichtlichen Umwelt darstellt, löst sich in künstlerische Kontur- und Substanzlosigkeit auf.

Wahrheit und Tiefe dieser Hegelschen Bestimmung liegt gerade in der Betonung der Wechselwirkung, darin, dass die vom Epiker dargestellte "Totalität der Objekte" die Totalität einer geschichtlichen Entwicklungsstufe der menschlichen Gesellschaft ist; dass die menschliche Gesellschaft unmöglich in ihrer Ganzheit dargestellt werden kann, wenn die sie umgebende Grundlage und die das Objekt ihrer Tätigkeit bildende Umwelt der Gegenstände nicht dargestellt wird.

Die Gegenstände werden daher gerade in ihrer Abhängigkeit von der Tätigkeit des Menschen, in ununterbrochener Bezogenheit auf die Tätigkeit der Menschen nicht nur wichtig und bedeutsam, sondern erhalten gerade dadurch ihre künstlerische Selbständigkeit als Objekte der Darstellung. Die Forderung, dass die grosse Epik die "Totalität der Objekte" ~~gestalte~~ zu gestalten habe, bedeutet, im Grunde genommen, die Forderung eines künstlerischen Abbildes der menschlichen Gesellschaft, so wie sie sich in ihrem täglichen Lebensprozess produziert und reproduziert.

Auch das Drama geht, wie wir bereits wissen, auf eine totale Gestaltung des Lebensprozesses aus. Diese Totalität ist aber um ein festes Zentrum, um die dramatische Kollision, konzentriert. Sie ist ein künstlerisches Abbild jener menschlichen Bestrebungen, ~~dies~~ des System, wenn man es so sagen darf, die sich einander bekämpfend an dieser zentralen Kollision beteiligen." Die dramatische Handlung ruht deshalb", sagt Hegel, " wesentlich auf einem kollidierenden Handeln, und die wahrhafte Einheit kann nur in der totalen Bewegung (von mir gesperrt G.L.) ihren Grund haben, dass nach der Bestimmtheit der besonderen Umstände, Charaktere und Zwecke die Kollision sich eben so sehr den Zwecken und Charakteren gemäss herausstelle, als ihren Widerspruch aufhebe. Diese Lösung muss dann zugleich, wie die Handlung selbst, subjektiv und objektiv sein"

Hegel stellt hiemit die "Totalität der Bewegung" im Drama der " Totalität der Objekte" in der grossen Epik gegenüber. Was bedeutet das vom Standpunkt der epischen und dramatischen Form? Versuchen wir diesen Gegensatz an einem grossen historischen Beispiel zu illustrieren. Shakespeare gestaltet im " König Lear" die grösste und erschütternste Tragödie der Auflösung der Familie als menschlicher Gemeinschaft, die die Weltliteratur kennt. Niemand wird sich gerade dem Eindruck der alles erschöpfenden Totalität dieser Gestaltung entziehen können. Aber mit welchen Mitteln ist der Eindruck dieser Totalität erreicht? Shakespeare gestaltet in der Beziehung zwischen Lear und seinen Töchtern, zwischen Gloster und seinen Söhnen die grossen typischen menschlich-moralischen Bewegungen und Richtungen, die in extrem zugespitzter Weise aus dem

Problematischwerden, aus der Auflösung der feudalen Familie entspringen. Als solche extreme, aber gerade in ihrer extremen Dialektik typische Bewegungen bilden sie ein vollständig abgeschlossenes System, das in seiner bewegten Dialektik alle möglichen menschlichen Stellungnahmen zu dieser Kollision erschöpft. Es wäre unmöglich, ohne in eine psychologisch-moralische Tautologie zu verfallen, diesem System noch ein neues Glied, eine neue Bewegungsrichtung hinzuzufügen. Durch diesen Reichtum in der Psychologie der sich bekämpfenden, um die Kollision gruppierten Menschen, in dieser erschöpfenden Totalität, mit der sie, sich wechselseitig ergänzend, sämtliche Möglichkeiten dieser Lebenskollision widerspiegeln, entsteht die "Totalität der Bewegung" in diesem Drama.

Was ist jedoch in dieser Gestaltung nicht enthalten? Es fehlt der ganze Lebensumkreis der Beziehung von Eltern und Kindern, es fehlen die materielle Grundlage der Familie, ihr Wachsen, ihr Niedergang etc. Man vergleiche nur dieses Drama mit den grossen Familiengemälden, die in epischer Weise die Problematik der Familie gestalten. Mit den " Buddenbrooks" von Thomas Mann, mit dem " Werk der Artamanows" von Gorkij. Welche Breite und Fülle hier der realen Lebensumstände der Familie, welche Verallgemeinerung dort auf die rein menschlich-moralischen, willensmässigen, in kollidierende Handlung umsetzbaren Eigenschaften der Menschheit! Ja, man muss die aussergewöhnliche Kunst der dramatischen Verallgemeinerung Shakespeares gerade darin bewundern, dass er die ältere Generation der Familie nur durch Lear und Gloster verkörpert. Hätte er, - was ein epischer Dichter unbedingt hätte tun müssen - entweder Lear oder Gloster oder beiden eine Frau mitgegeben, so hätte er entweder die Konzentration auf die Kollision abschwächen müssen (wenn der Konflikt mit den Kindern einen Konflikt mit den Eltern herbeigeführt hätte), oder die Darstellung der Frau wäre dramatisch eine Tautologie gewesen, die Frau hätte nur als abschwächendes Echo des Mannes wirken können. Es ist für die verdünnte Luft der dramatischen Verallgemeinerung charakteristisch, dass auf den Zuschauer diese Tragödie notwendig als ein erschütterndes Bild wirkt und etwa die Frage nach den fehlenden Frauen überhaupt nicht auftaucht. Während z.B. in einer entsprechenden epischen Gestaltung

mit zwei derartigen Parallelschicksalen eine solche Lage ~~xxx~~ unbedingt als ausgeklügelt wirken müsste und es eine besondere Begründung erfordern würde, wenn sie überhaupt überzeugend begründet werden könnte. Diese Analyse könnte man natürlich bis in die intimste Detail-gestaltung hinab ~~hinun-~~ ~~tertreiben~~ fortsetzen. Uns kommt es hier nur auf die Herausarbeitung des Kontrasts in seiner Allgemeinheit an.

Indem das Drama die Widerspiegelung des Lebens auf die Gestaltung einer grossen Kollision konzentriert, indem es alle Lebensäusserungen um diese Kollision gruppiert und sie nur in diesen ihren Beziehungen zur Kollision sich ausleben lässt, vereinfacht und verallgemeinert es die möglichen Stellungnahmen der Menschen zu ihren Lebensproblemen. Die Gestaltung wird auf die typische Repräsentation der wichtigsten und charakteristischesten Stellungnahmen der Menschen reduziert, darauf, was für die dynamische handlungsmässige Ausgestaltung der Kollision unerlässlich ist, also auf jene gesellschaftlichen, moralischen und psychologischen Bewegungen in den Menschen, aus denen die Kollision entsteht und die die Kollision auflöst. Jede Figur, jeder psychologische Zug einer Figur, die über die dialektische Notwendigkeit dieses Zusammenhanges, der lebenden Dynamik der Kollision hinausgeht, muss vom Standpunkt des Dramas als überflüssig wirken. Darum charakterisiert Hegel mit Recht die so entscheidende Komposition als " Totalität der Bewegung"

Wie reich und breit diese Typik ist, hängt von der geschichtlichen Entwicklungsstufe, auf der das Drama entsteht, und innerhalb dieser Stufe selbstverständlich auch von der Individualität des Dramatikers ab.

Aber ausschlaggebend ist doch die innere, objektive Dialektik der Kollision selbst, die, gewissermassen unabhängig vom Bewusstsein des Dramatikers, den Umkreis der " Totalität der Bewegung " umschreibt. Nehmen wir etwa die " Antigone" von Spohokles. Kreon hat den Befehl ~~herausgegeben~~, Polyneikes nicht begraben zu lassen. Aus dieser Situation heraus erfordert die dramatische Kollision zwei, aber auch nur zwei Geschwister von Polyneikes. Wäre Antigone die einzige Schwester, so könnte ihr heroischer Widerstand gegen dem Befehl des Königs ~~gegenüber~~ als eine

gesellschaftlich durchschnittliche, selbstverständliche Reaktion wirken. Die Figur ihrer Schwester, Ismene, ist unbedingt ~~notwendig~~ nötig, um zu zeigen, dass ~~ihre~~ Antigones Handlung zwar ein heroisch-selbstverständlicher Ausdruck der bereits untergegangenen früheren Sittlichkeit ist, aber unter den im Drama gegenwärtigen Verhältnissen nicht mehr ~~die natürliche~~ eine selbstverständlich-spontane Reaktion. Ismene verurteilt ebenso das Verbot Kreons wie Antigone, sie fordert aber von ihrer heroischen Schwester, dass sie sich, als die Schwächere, der Macht unterwerfen solle. Es ist, glaube ich, ebenso klar, dass ohne Ismene die Tragödie Antigones nicht überzeugend, nicht als künstlerisches Abbild der gesellschaftlich-geschichtlichen Totalität wirken würde, wie, dass eine dritte Schwester dramatisch eine reine Tautologie wäre.

Lessing hat also vollständig recht, wenn er in seiner Polemik gegen die tragédie classique energisch hervorhebt, dass die dramatischen Kompositionsprinzipien Shakespeares prinzipiell genau dieselben seien, wie die der Griechen. Der Unterschied zwischen beiden ist ein historischer. Infolge der objektiven, gesellschaftlich-geschichtlichen Komplizierung der menschlichen Verhältnisse ist die Struktur der Kollision in der Wirklichkeit selbst verwickelter und vielfältiger geworden. Die Komposition des Shakespeareschen Dramas widerspiegelt ebenso treu und grossartig diesen neuen Zustand der Wirklichkeit, wie die Tragödie von Aischylos und Sophokles den einfacheren Stand der Dinge im alten Athen künstlerisch reproduziert hat. Diese historische Veränderung bedeutet eine qualitative ~~Neuheit~~ Neuartigkeit des dramatischen Aufbaus bei Shakespeare. Das Neue ist selbstverständlich keine äusserliche, ~~kein~~ einfache Vermehrung des Reichtums der künstlerisch gestalteten Welt. Sie ist, im Gegenteil, ein ganz neues, genial ~~erfunden~~ ausgedacht, ~~originell erfundenes~~ originelles System von vielfältigen, typischen, aber in dieser Vielfältigkeit auf das typisch Notwendige reduzierten gesellschaftlichen und menschlichen Bewegungen. Gerade weil bei Shakespeare das innerste Wesen des Dramas sich auf denselben Prinzipien aufbaut, wie bei den Griechen, musste seine dramatische Form eine völlig andere sein.

Die Richtigkeit und Tiefe der Lessingschen Analyse zeigt sich aber insbesondere an negativen Beispielen. Es ist ein weitverbreitetes

Vorurteil, ~~als ob~~ dass die äussere Konzentrierung der Handlung, die Reduktion der Personenzahl auf wenige etc., eine rein dramatische, der bunte häufige Szenenwechsel, die grosse Anzahl der handelnden Figuren etc. eine episierende Richtung im Drama repräsentieren würde. Diese Auffassung ist ~~aber~~ oberflächlich und irrtümlich. Der richtig dramatische oder "romanisierte" Charakter eines Dramas hängt von der Lösung des Problems der "Totalität der Bewegungen" und nicht von ~~derartigen äusserlichen~~ blass formellen Kennzeichen ab.

Man nehme auf der einen Seite die Kompositionsart der trgédie classique. Sie versucht, die berühmte Einheit des Raumes und der Zeit zu verwirklichen. Sie reduziert die auftretenden Figuren auf das Minimum. Aber innerhalb dieses Minimums gibt es ausnahmslos dramatisch vollständig überflüssige Personen, nämlich die berüchtigten "Vertrauten". Alfieri, selbst ein Anhänger dieser Kompositionsart, kritisiert nicht nur theoretisch die undramatische Rolle dieser Figuren, sondern entfernt sie praktisch aus seinen Dramen. Aber was ergibt sich dabei? Die Alfierischen Helden haben allerdings keine "Vertrauten", sie ~~hätten dagegen~~ haben aber dafür lange und vollkommen undramatische Monologe. Alfieris Kritik entlarvt eine pseudodramatische Seite der tragédie classique und setzt an ihre ~~falsche~~ Stelle ein offen undramatisches Motiv. Der wirkliche Kompositionsfehler, der diesem ganzen Problemkomplex zugrundeliegt, ist, dass die Kollision selbst von diesen Dichtern - bei den verschiedenen bedeutenden Vertretern dieser Richtung aus verschiedenen historischen und individuellen Motiven in verschiedener Weise - mechanisch und brutal verabstrahiert wurde. Damit geht die lebendige Dynamik der " Totalität der Bewegung" verloren. Man denke hier wieder an Shakespeare. Selbst seine "einsamsten" Helden stehen nicht allein. Aber Horatio neben Hamlet ist kein "Vertrauter", sondern eine selbständige und notwendige, eine treibende Kraft der Gesamthandlung. Ohne das System der Handlungskontraste zwischen Hamlet, Horatio, Fortinbras und Laertes ~~ist~~ wäre die konkrete Kollision dieser Tragödie undenkbar. Ebenso haben Mercutio und Benvolio in "Romeo und Julie" selbständige, dramatisch-inhaltlich notwendige Funktionen.

Als Gegenbeispiel möge das naturalistische Drama dienen. Dort, wo eine einigermassen dramatische Komposition zustandegekommen ist, wie z.B. in den "Webern" von Hauptmann, ist die Mehrzahl der Figuren dramatisch

notwendig, repräsentiert eine bewegte und handlungsmässige Komponente der konkreten Totalität des Weberaufstandes. Dagegen enthalten die meisten naturalistischen Dramen, selbst jene, die mit verhältnismässig wenigen Figuren auskommen, und ihre Handlung zeitlich und räumlich stark konzentrieren, immer wieder eine Reihe von Figuren, die nur dazu dienen, das soziale Milieu der Handlung für den Zuschauer anschaulich zu machen. Jede solche Figur, jede solche Szene "romanisiert" das Drama, denn sie drückt ein Moment der der Zielsetzung des Dramas fremden "Totalität der Objekte" aus.

Diese Vereinfachung scheint das Drama vom Leben zu entfernen, und aus diesem Schein ist eine Menge falscher Theorien über das Drama entstanden: in vergangenen Zeiten die verschiedenen Theorien zur Rechtfertigung der tragédie classique; in unseren Zeiten die Theorien von dem "konventionellen" Charakter der dramatischen Form, von der "Eigengesetzlichkeit" des Theaters usw. Letztere sind nichts weiter als Reaktionen auf das notwendige Scheitern des Naturalismus im Drama und bewegen sich, ins entgegengesetzte Extrem verfallend, in demselben falschen Zauberkreis wie der Naturalismus selbst.

Man muss aber diese "Entferntheit" des Dramas selbst als eine Tatsache des Lebens begreifen, als eine künstlerische Widerspiegelung dessen, wie das Leben selbst in bestimmten Momenten seiner Bewegung objektiv ist und wie es dementsprechend notwendig erscheint.

Es kann im allgemeinen als unbestritten betrachtet werden, dass das Drama die Kollision gesellschaftlicher Kräfte auf ihrem extremsten, am meisten zugespitzten Punkt zum zentralen Vorwurf hat. Und es gehört kein besonderer Scharfsinn dazu, um die Beziehung von gesellschaftlicher Kollision in extremer Form und gesellschaftlicher Umwälzung, Revolution zu sehen. Jede echte, tiefe Theorie des Tragischen betont als Wesenszeichen der Kollision einerseits die Notwendigkeit des Handelns auf beiden Seiten der kämpfenden Kräfte und andererseits die Notwendigkeit der gewaltsamen Austragung dieser Kollision. Wenn man aber diese formellen Anforderungen an die tragische Kollision in die Sprache des Lebens überträgt, so sieht man darin die aufs höchste verallgemeinerten,

auf die abstrakte Form der Bewegung reduzierten Züge der revolutionären Umwälzungen des Lebens selbst.

Es ist sicher kein Zufall, dass die grossen Perioden der Blüte der Tragödie mit den grossen welthistorischen Umwälzungen der menschlichen Gesellschaft zusammenfallen. Schon Hegel hat - wenn auch in mystifizierter Form - im Konflikt der "Antigone" des Sophokles den Zusammenstoss jener gesellschaftlichen Kräfte erkannt, die in der Wirklichkeit zur Zerstörung der primitiven Gesellschaftsformen, zur Entstehung der griechischen Polis geführt haben. Die Analyse der " Oresteia" des Aischylos durch Bachofen treibt zwar die mystifizierenden Tendenzen noch weiter als Hegel, formuliert aber diesen gesellschaftlichen Konflikt doch konkreter als es Hegel getan hat: als tragische Kollision des untergehenden mutterrechtlichen Zustands mit der neuen Gesellschaftsordnung des Vaterrechtes. Die eindringliche und tiefe Analyse, die Engels über diese Frage in "Ursprung der Familie" gibt, stellt die mystisch-idealistische Theorie Bachofens materialistisch auf die Füsse und begründet in einer theoretisch wie historisch gleich klaren Weise die Notwendigkeit des Zusammenhanges zwischen der Entstehung der griechischen Tragödie in dieser welthistorischen Umwälzung in der Geschichte der Menschheit.

Aehnlich ist es um die zweite Blüte der Tragödie im Zeitalter der Renaissance bestellt. Diesmal ergibt die welthistorische Kollision zwischen dem untergehenden Feudalismus und den Geburtswehen der letzten Klassengesellschaft die stofflichen und formalen Voraussetzungen für einen neuen Aufschwung des Dramas. Marx hat diesen Zusammenhang für das Drama der Renaissancezeit vollkommen eindeutig ausgesprochen. Er hat auch in verschiedenen Schriften auf die gesellschaftliche Notwendigkeit der Entstehung und des Endes von tragischen Perioden hingewiesen. Er hebt gerade das Moment der Notwendigkeit, des aus der Notwendigkeit entstammenden tiefen Gefühls der Berechtigung am untergehenden Teil der Gesellschaft als Voraussetzung der Tragödie nach. "Solange das ancien régime als vorhandene Weltordnung mit einer erst werdenden Welt kämpfte, stand auf seiner Seite ein weltgeschichtlicher Irrtum, aber kein persönlicher. Sein Untergang war daher tragisch."

In dieser Jugendabhandlung, wie auch später im "Achtzehnten Brumaire" gibt Marx eine tiefschürfende Analyse der Tatsache, weshalb bestimmte gesellschaftliche Kollisionen im Laufe der historischen Entwicklung aus tragischen Konflikten zu Gegenständen der Komödie werden. Und es ist ausserordentlich interessant und für die Theorie des Dramas grundlegend wichtig, dass das objektive Resultat der von Marx untersuchten historischen Entwicklungen in diesem Fall stets darin besteht, dass die tragische Notwendigkeit des Handelns bei einem der kämpfenden Teile, bei dem Bekämpfer des menschlichen Fortschritts gesellschaftlich-geschichtlich aufgehoben wird.

Es wäre aber zu eng, die Lebenstatsachen, die der dramatischen Form zugrunde liegen, mechanistisch steif auf die grossen historischen Revolutionen selbst zu beschränken. Das würde eine gedankliche Isolierung der Revolution von den allgemeinen und stets wirksamen Tendenzen des gesellschaftlichen Lebens bedeuten, es würde aus der Tatsache der Revolution wieder eine Art Cuvierschen "Naturkatastrophe" machen. Dagegen ist vor allem zu bemerken, dass nicht alle jene gesellschaftlichen Kollisionen, die Keime zu einer Revolution in sich trugen, in der historischen Wirklichkeit zu Revolutionen geführt haben. Marx und Lenin haben wiederholt darauf hingewiesen, dass es objektiv revolutionäre Situationen gab, die infolge der Unentwickeltheit des subjektiven Faktors doch zu keinem Ausbruch der Revolution geführt haben. Man denke an die Zeit Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre in Deutschland.

Aber damit ist das Problem der gesellschaftlichen Kollisionen noch lange nicht erschöpft. Eine wirkliche Volksrevolution bricht nie infolge eines einzigen isolierten gesellschaftlichen Widerspruches aus. Die objektiv-historische Vorbereitungszeit der Revolution ist im Leben selbst von einer ganzen Reihe tragischer Widersprüchen erfüllt. Das Heranreifen der Revolution zeigt dann immer klarer den objektiven Zusammenhang dieser mitunter vereinzelt auftauchenden Widersprüche und fasst sie dann im Handeln der Massen in einige zentrale und entscheidende Fragen zusammen. Und ebenso können bestimmte

gesellschaftliche Widersprüche auch nach einer Revolution unerledigt weiterwirken oder gar infolge der Revolution verstärkt und erhöht hervortreten.

All dies hat für die Frage, die uns hier interessiert, sehr wichtige Konsequenzen. Es zeigt sich einerseits der wichtige Lebenszusammenhang zwischen dramatischer Kollision und gesellschaftlicher Umwälzung, und die Auffassung von Marx und Engels über den Zusammenhang von dramatischer Blütezeit und Revolution bewahrheitet sich vollständig. Denn es ist klar, dass die gesellschaftlich-geschichtliche Konzentrierung der Widersprüche des Lebsns mit Notwendigkeit zu einer dramatischen Gestaltung treibt. Andererseits zeigt es sich, dass die Lebenswahrheit der dramatischen Form nicht in einer engen und mechanischen Weise auf die grossen Revolutionen der Menschheitsgeschichte gewissermassen "lokalisiert" werden kann. Denn die wirkliche dramatische Kollision fasst allerdings die menschlich-moralischen Züge einer grossen gesellschaftlichen Revolution zusammen, aber gerade weil die Gestaltung auf das menschlich Wesentliche geht, muss der konkrete Konflikt keineswegs unbedingt in seiner unmittelbaren Erscheinungsweise die zugrunde liegende historische Umwälzung offenbaren. Diese bildet den allgemeinen Boden der Kollision, aber die Verbindung dieser Basis mit der konkreten Form der Kollision kann sehr kompliziert und vermittelt sein. Wir werden später sehen, dass der Historismus gerade der reifsten und bedeutendsten Dramen Shakespeares in einer solchen Weise zutage tritt. Die Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Entwicklung, die Steigerung dieser Widersprüche bis zur tragischen Kollision ist eine allgemeine Tatsache des Lebens.

Diese Widersprüchlichkeit des Lebens hört auch mit der gesellschaftlichen Aufhebung des Klassenantagonismus durch die siegreiche sozialistische Revolution nicht auf. Es wäre eine ganz flache und undialektische Auffassung des Lebens, zu glauben, dass es im Sozialismus nur eine langweilige Heiterkeit der unproblematischen, kampflosen und konfliktlosen Selbstzufriedenheit gibt.

Selbstverständlich erhalten die dramatischen Kollisionen ein vollständig neues Gesicht, da mit dem gesellschaftlichen Verschwinden des Klassenantagonismus der notwendige tragische Untergang des Helden im Drama nicht mehr jene Rolle spielt wie früher.

Es ist aber auch in Bezug auf das Drama der Klassengesellschaft mehr als oberflächlich, im tragischen Untergang ausschliesslich die brutale Vernichtung des Menschenlebens, nur etwas "Pessimistisches" zu sehen - dem dann in umserem Drama ein ebenso flach aufgefasster "Optimismus" gegenübergestellt wäre. Es darf nie vergessen werden, dass der Weg zum tragischen Untergang bei den wirklich grossen dramatischen Dichtern der vergangenen Zeiten immer zugleich eine Entfaltung der grössten menschlichen Energien, des höchsten menschlichen Heroismus gewesen ist, welche Erhöhung des Menschen gerade durch das ~~bis zum Ende~~ (bis zum Ende) Durchfechten des Konfliktes möglich geworden ist. Ja, Antigone oder Romeo gehen tragisch unter, aber die sterbende Antigone und der sterbende Romeo sind viel grössere, reichere und höhere Menschen, als sie es gewesen sind, bevor sie in den Strudel der tragischen Kollision gerissen wurden.

Heute kommt es besonders darauf an, diese Seite der tragischen Kollision zu betonen, zu sehen, wie hier eine allgemeine Lebenstatsache in der ~~und durch die~~ dramatischen Form (und durch sie) dichterisch verallgemeinert und intensiv erlebbar gemacht wird. Und diese menschliche Seite der dramatischen Kollision, die keineswegs notwendig mit dem tragischen Untergang verknüpft ist, ist auch als Lebenstatsache in der sozialistischen Wirklichkeit vorhanden, kann also zur Grundlage einer bedeutenden dramatischen Gestaltung führen. ~~Es sei nur zur Illustrierung dieses Tatbestandes im sozialistischen Leben~~ auf die schöne und tiefe Novelle A. Platonows " Die Unsterblichen" hingewiesen. Freilich hat Platonow nicht dramatisch gestaltet und konnte sich, berechtigterweise, in seiner Novelle mit einem gestalteten Hinweis auf diesen Konflikt begnügen. Wenn man aber den Konflikt selbst, die gleich starke Notwendigkeit der Sozialisierung auf eine beschränkte AUfgabe des Aufbaus und der aus dem Leben herauswachsenden Forderung der allseitigen Entfaltung der menschlichen Tätigkeit ins Auge fasst, so sieht man,

dass hier ein gewaltiges Drama geschaffen werden könnte. In diesem könnte gerade aus der heute gesellschaftlich nicht lösbaren menschlichen Spannung zweier gleich notwendiger Entwicklungstendenzen der ausserordentliche menschliche Aufschwung einer bedeutenden und typischen Persönlichkeit geschaffen werden. Es könnten hier alle menschlichen Entspannungsmomente des alten grossen Dramas entfaltet werden, - ohne dass ein tragischer Untergang des Helden notwendig wäre; trotzdem eine "Lösung" dieses Konfliktes auf der heutigen Entwicklungsstufe der Gesellschaft objektiv nicht möglich ist.

Es muss also bei der Erkenntnis der Wahrheit der dramatischen Form das Problem der Kollision als einer Tatsache des Lebens sehr konkret ins Auge gefasst werden. Ohne den geringsten Anspruch auf eine auch nur annähernde Erschöpfung dieses Problems zu erheben, seien hier einige typische Tatsachen des Lebens aufgezählt, deren künstlerische Widerspiegelung notwendig zur Schaffung der dramatischen Form führt.

Beginnen wir mit dem Problem des Scheideweges im Leben der Einzelnen und der Gesellschaft. In Hebbels Tragödie "Herodes und Mariamne" sagt die Heldin zum Helden:

> "Du hast vielleicht
> Gerade jetzt Dein Schicksal in den Händen
> Und kannst es wenden, wie es Dir gefällt!
> Für jeden Menschen kommt der Augenblick
> In dem der Lenker seinen Stern ihm selbst
> Die Zügel übergibt. Nur das ist schlimm,
> Dass er den Augenblick nicht kennt, dass jeder
> Es sein kann, der vorüberrollt!"

Nur Vertreter eines mechanistischen Fatalismus können die Wirklichkeit solcher "Augenblicke" im Leben bezweifeln. Die Notwendigkeit des gesellschaftlichen Lebens setzt sich nicht nur durch Zufälligkeiten, sondern auch durch solche Entschlüsse von Menschen und Menschengruppen durch. Selbstverständlich sind diese Entschlüsse nicht frei im Sinne eines idealistischen Voluntarismus, sie stellen keine menschliche Selbständigkeit im luftleeren Raum vor. Aber im geschichtlich gegebenen, notwendig vorgeschriebenen Rahmen jeder menschlichen Handlung entstehen gerade infolge der widerspruchvollen Grundlage einer jeden

gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung notwendig solche "Augenblicke".

Wir haben dieses Wort in Anführungszeichen gesetzt, weil es allzu wörtlich genommen einen fetischistischen Charakter hat. Es gehört aber zu den wesentlichen Zügen der Wirklichkeit, dass ein solcher Scheideweg mit der Möglichkeit und Notwendigkeit eines Entschlusses, ob man sich hierhin oder dorthin wenden wird, immer wieder auftaucht. Aber erstens ist eine solche Wahl nicht immer vorhanden, sondern setzt eine bestimmte krisenhafte Zuspitzung der gesellschaftlichen oder persönlichen Verhältnisse voraus, zweitens ist die zeitliche Dauer der Entschlussmöglichkeit stets eine verhältnismässig begrenzte. Diese Tatsache ist wohl jedem aus seinen persönlichen Lebenserfahrungen bekannt.

Die Schriften Lenins, insbesondere die aus den akut revolutionären Zeiten zeigen, eine wie bedeutsame Rolle solche Augenblicke in der Geschichte selbst spielen und wie sehr ihre Dauer eine zeitlich eng beschränkte ist. Als Lenin nach dem Juliaufstand 1917 den Sozialdemokraten und den Menschewiki vorschlägt, eine den Räten verantwortliche Regierung zu bilden, schreibt er: "Jetzt und nur jetzt, vielleicht nur während weniger Tage, oder nur ein, zwei Wochen lang, könnte sich eine solche Regierung vollkommen friedlich bilden und konsolidieren." Die politische Bedeutung dieses Vorschlags steht ausserhalb des Rahmen dieser Erörterungen. Uns kam es nur darauf an, an der Hand der Aeusserungen eines solchen Strategen und Taktikers im Klassenkampf, wie es Lenin war, zu zeigen, dass die Tatsache des "Scheidewegs", des "Augenblicks" der Entscheidung nicht eine aus der Luft gegriffene überspannte Stilisierung idealistischer Dramatiker ist, nicht etwa eine "Forderung der dramatischen Form", wie es die neuklassischen Theoretiker des Dramas in der imperialistischen Periode verdrehen, sondern eine höchst wichtige und immer wieder vorkommende Lebenstatsache, die sowohl im Schicksal der Einzelnen, wie in dem der Klassen eine sehr wichtige Rolle spielt.

Den zweiten Komplex dieser Tatsachen des Lebens könnte man kurz mit dem Schlagwort bezeichnen, dass einem für etwas die Rechnung präsentiert wird. Was bedeutet das? Die kausale Verschlungenheit des Lebens ist ausserordentlich kompliziert. Selbstverständlich wirkt sich jede Tat eines Menschen oder einer Menschengruppe in ihren weiteren Schicksalen aus; ihr Schicksal ist im hohen Masse davon abhängig, welche Richtung des Handelns sie unter den geschichtlich gegebenen Umständen einschlagen. Aber diese Konsequenzen stellen sich im Leben oft sehr langsam, immer ungleichmässig und widerspruchsvoll ein. Viele beenden ihr Leben, oder haben längst eine andere Richtung ihrer Lebensführung eingeschlagen, bevor die Konsequenzen ihrer früheren Taten in solcher Form an sie herangetreten wären. Es ist aber eine allgemeine, häufig vorkommende Tatsache des Lebens, dass diese Konsequenzen, die notwendig aus früheren Taten und insbesondere aus jenem allgemeinen Verhalten, aus jener Stellung zum Leben, die diese Taten inspiriert hatte, stammen, mit voller Wucht sich im Leben konzentrieren und der Mensch dann die Rechnung seines Lebens zu bezahlen 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 begründet 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 und 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. Gerade die grosse Französische Revolution ist von solchen schon im Leben selbst dramatischen Katastrophen erfüllt. Vom "plötzlichen" Zusammenbruch des Absolutismus am Tage des Bastillensturmes führt über den Sturz der

Gironde, der Dantonisten, den Thermidor eine Kette derartiger Zusammenbrüche bis zum Sturz des napoleonischen Kaiserreichs.

Solche Momente haben schon im Leben selbst einen 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, vom "Ödipus" des Sophokles, bis zu Büchners " Dantons Tod" können wir dieses Problem als ein Leitmotiv grosser Tragödien 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 angehäuften Konsequenzen sich in Handlungen vollzieht. Man pflegt, ausgehend vom formalen Beispiel des "Ödipus", 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 seiner Form nach durchaus im Sinne Shakespeares und nicht der Griechen entworfen. Und doch beruht in ihm die Tragik Dantons auf dieser Grundlage. Weder der gewaltige Taktiker des revolutionären Sieges, noch der schwankende, 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 dem grossen Revolutionär Danton, der sich vom Volk und seinem Schicksal entfremdet hat für diese Wegwendung von der Geschichte "die Rechnung präsentiert wird."

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 er hat damit zugleich eine allgemeine Charakteristik des menschlichen Handelns überhaupt gegeben. Besser gesagt: einer bestimmten Art des menschlichen Handelns, einer Art des menschlichen Reagierens 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 wir wollen die Aufmerksamkeit auf den spezifischen Charakter dieser Lebenstatsache lenken. Und das Spezifische des Kettenproblems liegt vor allem in der Betonung, ~~in dem in den Mittelpunktsstellen des~~ des ergriffenen Kettengliedes, für die Zwecke des Lebens selbst Dadurch wird im Leben selbst ~~das~~ Leben vereinfacht, verallgemeinert. Diese Vereinfachung und Verallgemeinerung gibt dem Leben selbst einen Schlag auf Schlag arbeitenden, energische Kontraste herausarbeitenden, die Kontraste auf die Spitze treibenden Charakter.

Folgerung, daß dieses in den Mittelpunkt gestellt wird.

Das Ergreifen des Kettengliedes ~~muss~~ braucht an sich nicht notwendigerweise mit einer Kollision verbunden zu sein, ~~muss~~ nicht notwendig aus einer Kollision herauswachsen, aber die Konzentrierung der Lebensprobleme auf ein solches Zentrum ruft in ~~sehr vielen~~ den meisten Fällen Kollisionen hervor. Denn Konzentrierung geschieht ja auch im Leben des einzelnen Menschen nicht im luftleeren 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 hüben und drüben 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 NÖP hervorgerufen wurde. Mutatis muntandis

1.9.97

spielt dieses Problem im Leben des 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. Denn so sehr ein Lebenswerk das Zentrum aller Bestrebungen ~~von~~ eines Menschen bilden mag, gibt es ~~auch~~ keinen Menschen, in dem und für den nicht auch andere Lebensmächte von entscheidender Wichtigkeit wären. Je tiefer einerseits die Hingabe des Menschen an sein Lebenswerk, ~~ist~~, je mehr er andererseits ~~anderseits~~ 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 bloss eine 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 "~~welt~~geschichtlichen Individuen" im Sinne 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 episch am besten dann zum Ausdruck kommt, wenn sie, kompositionell ~~a~~gesehen, Nebenfiguren der Fabel bilden. Jetzt treten wir an das Problem von einer anderen Seite, vom inneren Leben des Individuums, heran. Wir sehen, wie die tiefe menschliche Verbundenheit mit der Gesellschaft und mit den Aufgaben des Menschen in ihr zu dem Typus des "weltgeschichtlichen Individuums" hintreibt, in ~~welchem~~ dem 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 erscheinen. 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 Hingegebenheit an ein Werk eine Dramatisierung des Lebens im Leben selbst erblicken mussten, so ist es klar, dass dieser höchste Fall einer solchen Verbundenheit auch im dramatischen Sinne einen Gipfelpunkt darstellt, und zwar schon im Leben selbst, nicht nur in der Kunst. Auch im Leben selbst verschärft diese wesentliche persönliche Einheit zwischen dem Individuum, seinem Lebenswerk und dem gesellschaftlichen Inhalt dieses Lebenswerkes die Konzentrierung dieses Lebenskreises, in dem das "weltgeschichtliche Individuum" auftritt, auf die prägnanten Kollisionen, die mit der Verwirklichung dieses Lebenswerkes sachlich verknüpft sind. Das "weltgeschichtliche Individuum" hat einen dramatischen Charakter. Es ist vom Leben selbst zum Helden, zur Zentralfigur des Dramas bestimmt.

Denn die gesellschaftliche Kollision als Mittelpunkt des Dramas, um den alles kreist, auf den alle Komponenten der "Totalität der Bewegungen" bezogen sind, fordert die Gestaltung von Menschen, die in ihren persönlichen Leidenschaften unmittelbar jene Kräfte repräsentieren, 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, Mittelpunktgestalt des Dramas zu sein. Auch diese Wahrheit der dramatischen Form ist, wie wir gesehen haben, eine Wahrheit des Lebens, keine formalistische Klügelei.

Sie darf deshalb niemals in einem mechanisch überspannten Sinne ausgelegt werden, etwa 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 sich in einer niederen oder gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet." Er schrieb diese Worte im Vorwort zu seiner bürgerlichen Tragödie "Maria Magdalena", zur theoretischen Verteidigung derselben. Und er 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 "weltgeschichtliche 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. Richtig ist, dass die Kollision dieser Dramen ein geschichtlich-gesellschaftlich entscheidendes Ereignis ist; ~~nämlich~~ seinem inneren sozialen 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 "weltgeschichtlichen Individuen" kennzeichnet. Das Fehlen dieser beiden dramatischen Momente des Lebens selbst macht die meisten bürgerlichen - und leider auch proletarischen - Dramen so flach, langweilig und bedeutungslos. Die ~~Ungünstigkeit~~ Ungunst des Stoffes besteht vor allem in der Schwierigkeit, den weltgeschichtlichen Charakter des Konflikts ~~den~~ und des in ihm stehenden Helden ohne Stilisierung, ohne Hineintragen ein falsch monumentalisierender 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 trivialsten Seiten des Stoffes, den prosaischsten Momenten des modernen Alltagslebens an. Dadurch wird künstlerisch die graue Banalität zum Bild der Gestaltung; sie unterstreicht gerade die für das Drama ungünstigen Seiten des Stoffes. Es entstehen Schauspiele, die gerade in dramatischer Hinsicht tiefer stehen als das von ihnen gestaltete Leben selbst.

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

Alle Theorien des Dramas, die nicht - wenn auch unbewusst - wie die idealistische Aesthetik früherer Perioden von diesen Lebenstatsachen ausgehen, sondern von irgendwelchen Problemen der dramatisierten "Stilisierung", müssen notwendigerweise auf formalistische Abwege geraten. Denn sie 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 den allgemeinen und durchschnittlichen Aeusserungsformen des Alltaglebens führt nicht nur eine falsche Theorie, sondern auch eine falsche dramatische Praxis herbei, verzerrt nicht nur die Form des Dramas, sondern auch dessen gesellschaftlich-menschlichen Inhalt.

Von Saint Évremond bis Voltaire haben viele Kritiker der tragédie classique ein unheimliches Gefühl selbst bei den bedeutendsten Dramen Corneilles und Racines gehabt. Sie fühlten eine Anstraktheit,

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 wundeste Stelle der tragédie classique gelegt. Wir führen seine Kritik hier darum an, weil aus ihr am ~~menschlichsten~~ anschaulichsten hervorgeht, dass die Aufgabe der dramatischen Konzentration eine richtige Widerspiegelung wirklicher Lebenstatsachen, (wirklicher Tendenzen des Lebens ist, weil die den menschlichen Gehalt des Dramas verzerrende Wirkung der formalen Konzentration aus ihnen am deutlichsten hervorgeht.

Manzoni bekämpfte sein Leben lang 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, wie die gestalteten Menschen und ihre Leidenschaften bei der Konzentration der Zeit der Handlung auf vierundzwanzig Stunden deformiert werden müssen. " 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 es jene ist, gegen die er einen Monat lang kämpfte". Alle Nuancen sind damit 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 leidenschafterfüllte Menschen...Daher diese Übertreibung, dieser konventionelle Ton, dieser Uniformismus der tragischen Charaktere..." Die räumliche und zeitliche Konzentration zwingt diese Tragiker, "den Ursachen um jeden 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 Manzoni überzeugend aus, wie das auch von anderen

Kritikern bekämpfte übermässige Vorherrschen des Motivs der Liebe mit diesen Formproblemen, mit ihrer verzerrenden 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~~ zwar als Widerspiegelung ihrer Tendenzen, hat aber, innerhalb dieses Rahmens, eine eigene Dynamik, eine eigene Richtung zum Wahrheitsgemässheit oder zur Entfernung ~~von derselben~~ davon. Der grosse dramatische Dichter und tiefe Kritiker Manzoni hat deshalb mit 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.

II

Die Besonderheit der dramatischen Menschengestaltung.

Man könnte hier freilich die Frage aufwerfen: zugegeben, dass alle diese Lebenstatsachen, als deren künstlerische Widerspiegelung wir die dramatische Form auffassen, wirkliche und wichtige Tatsachen des Lebens sind - sind sie aber nicht allgemeine Lebenstatsachen? Müssen sie deshalb nicht auch von der Epik widergespiegelt werden? Die Frage ist durchaus berechtigt. Sie ist sogar in dieser allgemeinen und darum zu abstrakten Form zu bejahen. Als allgemeine Lebenstatsachen müssen sie natürlich von jener 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 Lebenstatsachen 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 ~~dieser~~ solcher 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 Lebenstatsachen kommen selbstverständlich in der epischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ebenfalls vor. Der Unterschied ist "bloss", dass sie hier jene Stelle einnehmen, die ihnen im gesamten Lebensprozess zukommt. Sie sind hier nicht das Zentrum, um das herum alles gruppiert wird. Und weiter: da die dramatische Darstellung diese 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 Kollision selbst sind. In der grossen Epik dagegen erscheint das Leben in seiner breiten Fülle. Die dramatischen Höhepunkte können vorkommen, 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 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."

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 eben aufgeworfene Frage hat noch einen anderen, sowohl historisch wie ästhetisch wichtigen Aspekt. Wie es nämlich klar ist, dass die vom Drama widergespiegelten Lebenstatsachen auch in der Epik gestaltet werden können und müssen, so scheint es auch selbstverständlich, dass diese Tatsachen im Leben ständig vorkommen; das würde bedeuten, dassdas Leben ununterbrochen die Möglichkeit zu einem wirklichen und grossen Drama bieten würde.

Dies widerspricht jedoch den Ereignissen der historischen Entwicklung der Literatur. Die dramatische Form hat allerdings im Laufe der Geschichte keine derart grundlegende Umwälzung erfahren, wie es die Verwandlung des alten Epos in den modernen bürgerlichen Roman gewesen ist. Die dramatische Form hat einen stärker perennierenden Charakter, ihre wesentlichen Gesetzmässigkeiten bleiben in ihren verschiedenen 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 Blütezeiten gehabt hat, denen lange, jahrhundertelang andauernde Perioden vorangegangen und gefolgt sind, in denen so gut wie überhaupt nichts dem Drama auch nur Aehnliches gab. Und diese Tatsache ist umso auffallender, als die äussere Voraussetzung der Darstellung des Dramas, die Bühne, die Schauspielerei, eine weitaus kontinuierlichere Entwicklung zeigt. Je inniger wir uns den Zusammenhang von Drama und Bühne - gerade von den inneren Gesetzmässigkeiten der dramatischen Form her- denken, desto ernsthafter muss die Frage nach den gesellschaftlich-geschichtlichen Gründen des diskontinuierlichen Auftreten des Dramas aufgeworfen werden.

Schon die blosse Tatsache dieser Diskontinuität weist darauf hin, dass die von uns aufgezählten Momente des Lebens zwar sich im Drama widerspiegeln, die Grundlagen seiner spezifischen Formprobleme bilden, dass zu ihnen jedoch 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 daraus, 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 den untersuchten Lebenstatsachen gegenüber nichts prinzipiell Neues. Sie verhelfen aber dazu, dass der diesen stets innewohnende dramatische Charakter sich deutlich, sichtbar und adäquat herausstellt.

Notwendigkeit wie Richtung und Art einer solchen Konkretisierung können anhand einer 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 äusseren Form nach dialogisch und szenisch aufgebauten mittelalterlichen Mysterienspielen. Es ist hier ein oft auftauchendes Thema " - das seine berühmteste Gestalt im englischen Mysterienspiel "Every Man" erhielt -, dass dem Menschen in seiner Sterbestunde der Tod die Rechnung seines Lebens präsentiert, (in der Todesstunde) dass hier zusammengefasst und konzentriert der Bankrott eines falsch geführten Lebens offenbar wird. Trotz der dialogischen und szenischen Gestaltung (seine) 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 innerer Kampf mit sich selbst etc., Ihre Aeusserungsweise kann deshalb nur lyrisch, oder didaktisch-rhetorisch sein. Trotz der szenischen 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 Meisternovelle " Der Tod des Iwan Iljitsch" - episch gestaltet wird.) Im Mysterienspiel, mit seiner äusserlich 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 keineswgs notwendig eine solche starre Gegenüberstellung von Leben und Tod überhaupt, eine religiöse Beziehung zur Wirklichkeit sein. Im Gegenteil. Diese spezielle Art der pseudo-dramatischen Gestaltung ist mit dem absterbenden Feudalismus verbunden und fand - bezeichnenderweise- nur in der imperialistischen Dekadenz wieder vereinzelte Nachahmer.

Jedoch eben im Laufe des neuerweckten 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, oder historische Notwendigkeit ist im dichterischen Sinne abstrakt, wenn sie sich nicht in konkrten Menschen, in konkreten Menschenschicksalen adäquat und evident verkörpert .Dies sollte und könnte z.B. die von uns bereits behandelte progressive historische Richtung der Mérimée, Vitet und ihrer Freunde nicht tun. Diese wollten - nach dem falsch verstandenen Vorbild der Shakespeareschen Historien - das Drama auf der Grundlage der extensiv, breit und vollständig dargestellten historischen Details gestalten.

Vitet,der konsequenteste Vertreter dieser Richtung, hat den hier vorliegenden Widerspruch zum Wesen des Dramas ziemlich klar gesehen Er spricht dies in seinem von uns bereits angeführten Vorwort zu seinem historischen Drama " Les barricades" offen aus: " Immerhin sind diese Szenen nicht abgerissen von einander: sie bilden ein Ganzes; es gibt eine Handlung, an deren Entwicklung sie mitwirken; aber diese Handlung dient nur zu ihrer Entstehung und Verbindung. Wenn ich aber ein Drama hätte schaffen wollen, dann hätte ich vor allem den Gang der Handlung ins Auge fassen; ich hätte, um sie lebendig zu machen, auf eine Menge von Details und Nebensachen verzichten müssen; ich hätte vieles verschweigen müssen, um die Spannung zu erhöhen; ich hätte auf Kosten der Wahrheit einige wichtige Personen und Begebenheiten in den Vordergrund zu stellen gehabt und die anderen nur perspektivisch abgekürzt zeigen

dürfen; ich habe es vorgezogen, die Dinge so zu lassen, wie ich sie vorfand, alle Personen und Begebenheiten so weit in den Vordergrund zu stellen, wie es sich aus den Tatsachen ergibt, keine Erfindung zu gestatten und keinen Fahler darin zu sehen, wenn ich die Handlung oft durch Digressionen und Episoden unterbreche, so wie dies im wirklichen Leben vorzukommen pflegt. Ich habe auf das Erregen eines lebhafteren Interesses verzichtet, um exakter nachahmen zu können." (Von mir ~~gesperrt~~ hervorgehoben, G.L.)

Wir haben schon früher gesehen, dass Mérimée im Festhalten der empirischen Gegebenheit aller historischen Tatsachen, in der bewussten Aufopferung der poetischen Wahrheit und der historischen Treue den Einzelfakten gegenüber nie so weit gegangen ist, wie sein Freund und Mitstreiter Vitet. Trotzdem ist sein historisches Drama " La Jaquerie" auf sehr ähnlichen Prinzipien aufgebaut. Sein grosses und bleibendes Verdienst ist nicht nur, dass er als erster auf den von der Geschichtsschreibung in Vergessenheit versenkten grossen Bauernaufstand zurückgriff und damit der romantischen Idyllisierung des Mittelalters ein handgreifliches Gegenbild schärfster und erbittertster Klassenkämpfe gegenüberstellte. Merimée hat darüber hinaus ein echtes und mit dichterischen Mitteln verlebendigtes Bild aller Klassen des sich auflösenden Mittelalters gegeben; er hat für die verschiedenen Klassen wichtige typische Vertreter gefunden und gestaltet; er hat das Aufeinanderprallen der verschiedenen Klassen in ebenso lebendigen wie typischen Situationen dargestellt.

Trotz dieser echt dichterischen, über die blosse historische Treue à la Vitet weit hinausgehenden Gestaltung ist doch keine wirkliche mitreissende Dramatik entstanden. Ein dem Merimeekreis dieser Zeit nahestehender zeitgenössischer Kritiker, Charles Rémusat, hat die Ursachen dieses Scheiterns mit vernünftigen Argumenten dargelegt. Nachdem er alle Vorzüge der "Jaquerie" eingehend behandelt hat, kommt er auf Goethes "Götz von Berlichingen" zu sprechen, das ebenfalls ein breites Zeitbild vom Leben aller Klassen des ausgehenden Mittelalters gibt, in welchem ebenfalls ein Bauernaufstand dargestellt wird, ~~zu sprechen,~~ und er sieht in der menschlichen Wahrheit und Tiefe der Figur des Götz ~~von Berlichingen~~ das Geheimnis "seiner dichterischen Grösse, die die Einbildungskraft bezaubert und

erhebt", eine Menschengestaltung, die allen auf ähnlicher formeller Grundlage entstandenen und ähnliche historische Treue erstrebenden späteren dichterischen Versuchen, auch denen Merimées, fehlt. Remusat gibt im weiteren eine ausführliche Analyse der Gestalt des Götz in ihrem ganzen individuellen Reichtum, und er fasst sein Urteil so zusammen: " Das ist, (nämlich Götz, G.L.) ist der bedeutendste Mensch aller Zeiten mit der Physiognomie seines Jahrhunderts. So können im Drama die Poesie und die Geschichte versöhnt werden; so kann das Genie, ohne die Wahrheit zu verlassen, sich ins Grossartige erheben. Durch solche Werke können die des modernen Theaters eine Stelle an der Seite des alten nationalen Theaters erringen. Die Kunst wäre unvollständig und lügenhaft, wenn sie nicht alles, was die Natur zulässt und enthält, in ihrer Fiktion ebenso gut und vielleicht noch besser reproduzieren würde als diese."

Es ist für unsere hier zu behandelnden Zwecke einerlei, wie wir den historischen Götz von Berlichingen und seine Auffassung durch Goethe einschätzen, ob wir ih ihm, wie Hegel, einen der letzten Vertreter der "Heroenzeit" oder, mit Marx, einen "miserablen Kerl" erblicken. Denn Hegel und Marx (dieser mit polemischem Nachdruck gegen Lasalle) sind darin einig - auch mit den oben zitierten Ausführungen Remusats -, dass es Goethe gelungen ist, eine Gestalt zu schaffen, in welcher die tiefst individuellen, tiefst persönlichen Züge mit der historischen Echtheit und Wahrheit zu einer organischen, unzertrennbaren, unmittelbar wirksamen Einheit verschmolzen sind. Das aus den geschichtlichen Umständen an Götz herantretende Schicksal ist also nicht nur im allgemeinen Sinne, dichterisch angesehen, abstrakt-historisch zutreffend, sondern es ist - ohne etwas von seinem historischen Charakter zu verlieren, im Gegenteil diesen historischen Charakter vertiefend und konkretisierend - das spezifische individuelle Schicksal Götzens in seinem allerpersönlichsten Gerade-so-Sein.

7 Und das ist auch der Sinn der zitierten Ausführungen Remusats.

Manzoni, der bedeutendste Vertreter des historischen Dramas im damaligen Westeuropa, sieht darum sehr konsequent gerade in einer solchen Individualisierung der dramatischen Charaktere und Schicksale den springenden Punkt des historischen Dramas, das er mit scharfer

Er meint

Polemik dem abstrahierenden Klassizismus gegenüberstellt, - in ~~scharfen~~ schroffen Gegensatz zu Vitet und auch zu Merimée, - dass es keinen prinzipiellen Widerspruch zwischen historischer Treue und dichterisch-individualisierender dramatischer Verlebendigung gibt und geben kann. Die historische Überlieferung teile uns die Tatsachen, die allgemeinen Entwicklungsrichtungen mit. Daran etwas zu ändern habe der dramatische Dichter kein Recht. Er habe aber auch keine Ursache, denn wenn er seine Gestalten wirklich individualisiert und lebendig gestalten wolle, so finde er dazu in den geschichtlichen Tatsachen die wichtigsten Anhaltspunkte und Hilfsmittel; je tiefer er in die Geschichte eindringe, desto mehr. "Wo kann sich der wirkliche Dramatiker besser finden als darin, was die Menschen wirklich getan haben? Der Dichter findet in der Geschichte einen imposanten Charakter, der ihn festhält, der ihm zu sagen scheint: 'Beobachte mich, ich werde Dir etwas Neues über die menschliche Natur lehren'; der Dichter nimmt die Einladung an; er will den Charakter zeichnen: wo kann er äussere Handlungen finden, die der Idee jenes Menschen, den er zu zeichnen 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 sozusagen 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 begleiten; 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 geoffenbart 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 Erscheinungsform 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 Lebenstatsachen, die ihre adäquate Widerspiege-

lung in der dramatischen Form finden, können sich nur dann ihren inneren Anforderungen entsprechend kristallisieren, wenn die kollidierenden Mächte, deren Zusammenstoss diese Lebenstatsachen hervorruft, so beschaffen sind, dass ihr Kampf sich ~~in dem~~ ausgeprägten, ihrer individuellen wie gesellschaftliché geschichtlichen Physiognomie nach gleicherweise ~~gleicherweise~~ masßen evidenten Persönlichkeiten zu konzentrieren imstande ist.

Um die Richtigkeit dieser Konkretisierung unserer früheren Ausführungen ganz verständlich zu machen, müssen wir noch einige andere Fälle analysieren, bei denen das Vorhandensein der an sich dramatischen Lebenstatsachen - 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 gebrachten Lebensstoffes mit deutlichen Konturen umreissen.

Nehmen wir also jetzt das entgegengesetzte Extrem: die Kollisionen, die aus einer solchen Gefühlsgrundlage entstehen, die aber ~~welche~~ - obwohl in verschiedenen Individuen verkörpert - 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 Situationen, seelische Wendungen etc., die jeder unmittelbar miterleben wird. Und je individueller die Hauptfiguren gestaltet sind, desto mitreissender ist das Gefühl der Sympathie. Die Individualisierung der Hauptthelden 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 die Richtung der Individualisierung der Liebe, dadurch in die des Unterstreichens der persönlichen, subjektiven Eigenart der Hauptfiguren geht, ist nötig, um der Kollision ihre tragische Höhe zu geben, um jeden Kompromiss, jede Zwischenlösung von vorneherein unmöglich zu machen. Die dichterische Tiefe, die tragische Weisheit Shakespeares zeigt sich hier eben darin, dass die höchste Zuspizung der individuellen Charakteristik, der Subjektivität der Leidenschaft mit der Akkgemeinheit

der Kollision unzertrennlich, organisch verbunden ist.

Das ist aber keineswegs bei jeder - subjektiv noch so unwiderstehlichen - Leidenschaft der Fall. Der sehr begabte jüngere Zeitgenosse Shakespeares, John Ford, hat in seinem Drama "What a pity she is a whore" (Schade, dass sie eine Hure ist,) die blutschänderische Leidenschaft eines Geschwisterpaares zum tragischen Vorwurf genommen. Ford hat nicht nur eine bedeutende dramatische Begabung, sondern auch eine besondere Fähigkeit, extreme Leidenschaften mit Kraft und Lebenswahrheit zu gestalten. Einzelne Szenen auch dieses Stückes erreichen eine fast Shakespearesche Grossartigkeit durch die Einfachheit, Sinnfälligkeit und Echtheit, mit der diese totalen Leidenschaften das Leben seiner Helden beherrschen. Aber der dramatische Gesamteindruck bleibt doch ~~ein~~ sehr problematischen, ~~sehr~~ und 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 Liebesleidenschaft bei ihm nur eine perverse Zutat. Die Kollision selbst entsteht aber im dramatischen Sinne bloss aus dem Zusammenstoss irgendeiner Liebesleidenschaft 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 ~~sein~~ merken. ~~Sie~~ Diese flüchtet sich in die Seele der Helden, ~~und ihrer~~ deren Leidenschaft ~~steht~~ dementsprechend dramatisch bloss ein Verbot überhaupt, ein Hindernis überhaupt, also etwas in Beziehung auf die Leidenschaft absolut Fremdes, Abstraktes gegenüber steht.

Zu jeder Handlung, zu jeder Austragung einer Kollision in Taten gehört ein bestimmter gemeinsamer Boden zwischen den Gegnern, auch wenn diese "Gemeinschaft" die der sozialen Todfeindschaft ist: Ausbeuter und Ausgebeuteter, Unterdrücker und Unterdrückter, können einen solchen gemeinsamen Boden des Kampfes haben, die sexuelle Perversität steht in ihrer Kollision mit der Gesellschaft ausserhalb eines solchen Kampfbodens.

Solcher Leidenschaft fehlt aauch die relative, die entweder in der Gesellschaftsordnung der Vergangenheit wurzelnde oder die Zukunft vorwegnehmende subjektive Berechtigung. Der Kampf einander ablösender Systeme von 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.

Wie 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 theoretisch tief denkender Tragiker. Er verschmäht jeden Effekt, der sich nicht direkt aus dem tragischen Wesen seines jeweiligen Stoffes ergibt. Wenn er nun hier ebenfalls zum Thema der sexualen Perversität greift - der fatalen 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 ~~tragische~~ dramatische Instinkt Fords 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 rein und gross; 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 schaudernd, ihr aber doch, trotz heldenhaften Widerstrebens, mit unwiderstehlicher Macht unterworfen. Wir sehen während des ganzen Stückes, wie dieses edle Wesen gegen ein dunkles, unausgesprochenes Geschick in sich ankämpft, wie es einen sinnlosen Entschluss nach dem andern fasst, um die Leidenschaft, die wir nur dunkel ahnen, deren Inhalt niemals verraten wird, unausgesprochen, allen Menschen unbekannt, in sich begraben zu können. Bis Myrrha endlich vom Fluch des geliebten Vaters bedroht, sich ihm

unwillkürlich doch verrät und mit einem gleich darauf folgenden Selbstmord ihrem Leiden ein Ende bereitet.

Alfieri steht dramatisch höher als Ford, insofern er die wirkliche, innere tragische Kollision der perversen Leidenschaften in den Mittelpunkt stellt und seine Handlung darauf und nur darauf aufbaut. Jedoch gerade dadurch enthüllt er den zu tiefst antidramatischen Charakter eines jeden solchen Themas. Der einzige wirklich dramatische Augenblick in seinem Drama kann nur das letzte Geständnis Myrrhas sein, dessen szenische Tragkraft reicht aber - streng genommen - bloss zu einem halb gestammelten Geständnis der Heldin, zu einem entsetzten Ausruf des Vaters und dann zu ihrem Selbstmord aus. Alles andere ist nur Vorbereitung, nur klug verteilte Retardierung.

Der wirklich 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 im äusseren Kampf der kollisionierenden gesellschaftlichen Mächte ermöglichen. Diese Fruchtbarkeit des wirklich dramatischen Stoffes hängt aber gerade davon ab, wie tief die innere Verbindung der im Mittelpunkt des Dramas stehenden Persönlichkeiten mit der konkreten gestalteten Kollision der gesellschflich-geschichtlichen Mächte ist, d. h. davon, ob und in welcher Weise diese Menschen mit ihrer ganzen Persönlichkeit an den dargestellten Konflikten engagiert sind. Fällt der zentrale Punkt ihrer tragischen Leidenschaft mit dem entscheidenden gesellschaftlichen Moment der Kollision zusammen, dann, aber nur dann kann ihre Persönlichkeit eine volle entfaltete und reiche dramatische Plastik erhalten. Je leerer, abstrakter, peripherischer diese Beziehung ist, desto mehr muss der dramatische Held seine Entwicklung neben dem eigentlichen Drama erleben; also künstlerisch gesehen, lyrisch, episch, dialektisch, rhetorisch etc.

Die Grösse der dramatischen Menschengestaltung, der dramatischen Verlebendigung des Menschen hängt also nicht nur davon ab, wie stark die menschenschaffende Kraft eines 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

und Kollisionen zu entdecken, die diesen inneren Forderungen 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, nicht nach Belieben erfinden. Er muss sie vielmehr - dies hebt besonders Manzoni mit grossem Nachdruck und richtig hervor, - in der Gesellschaft, in der Geschichte, in der objektiven Wirklichkeit, finden, entdecken.

Es ist aber evident, dass nicht nur der soziale Inhalt der Kollisionen einer Zeit das Produkt ihrer ökonomischen Entwicklung ist; sondern auch die Erscheinungsformen dieser Kollisionen von denselben geschichtlich-gesellschaftlichen Kräften hervorgebracht 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 entdeckerische Genie der grossen Dramatiker hier einen breiteren Spielraum vorfindet. Keineswegs, dass irgendwelche Erfindungsgabe fähig sein könnte, ohne den realistischen Charakter des Dramas zu vernichten - gesellschaftlich nicht vorhandene Erscheinungsformen der Kollisionen auszuklügeln, ihre eventuell für das Drama ungünstige Eigenschaften durch frei ausgedehnte günstige zu ersetzen. Das wirkliche dramatische Genie zeigt sich "nur" darin, dass es in komplizierten unübersichtlichen Gewirr der empirischen Erscheinungsformen jene aufzufinden vermag, 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 betont. - Nur im Wesentlichen, denn bei der raschen Umgruppierung der sozialen Kräfte in dieser Zeit bedeutet der Altersunterschied von ca. 20 Jahren zwischen beiden auch eine sozial veränderte Umwelt. - Diese Frage im Einzelnen auch nur skizzenhaft zu untersuchen liegt ausserhalb des Rahmens unserer Arbeit. Worauf es hier ankam, war: aufzuzeigen,

dass die Möglichkeit, die kollisionierenden gesellschaftlichen Kräfte dramatisch adäquat, d.h. in vollentwickelten, vollindividualisierten Persönlichkeiten zu gestalten, sich nicht ohne weiteres, nicht direkt aus einer beliebigen Kollision ergibt, sondern das Vorhandensein sehr komplizierter subjektiver und objektiver Bedingungen voraussetzt.

Wir setzen nun die weitere Konkretisierung des Spielraums der dramatischen Entwicklung jener Lebenstatsachen, die im Leben selbst gewissermassen zum Drama drängen, fort. In unseren bisherigen Darlegungen, in denen wir die Gefahren der übergrossen Objektivität und der überspannten Subjektivität der Kollisionen für die Entstehung eines wirklichen Dramas untersucht haben, haben wir - mit Absicht - davon abgesehen, wie weit die Dichter mit Erfolg bemüht waren, ihren Personen eine wirkliche und angemessene Ausdrucksfähigkeit zu verleihen.

Das ist für das Drama unumgänglich notwendig. Aber seine Geschichte zeigt, dass das Bestreben der Dramatiker keineswegs immer mit derselben Notwendigkeit in diese Richtung drängt. Unter dem Einfluss der modern naturalistischen Entwicklung, mit dem kunstvoll nachgeahmten "natürlichen" Stammeln der von ihr gestalteten Bühnenfiguren neigen wir dazu, ausschliesslich hier die Ursache der nicht dramatischen Ausdrucksweise zu sehen. Damit aber wird die Frage eingeengt. Denn es handelt sich hier um den persönlichen Ausdruck der dramatischen Gestalt. Sie muss jene Gedanken, Gefühle, Erlebnisse etc., die gerade sie in gerade dieser Situation bewegen, adäquat zum Ausdruck bringen. Und es ist vom Standpunkt des Dramas ebenso gefährlich, wenn der Ausdruck in gedanklicher Abstraktion über die konkrete Lage, über den konkreten Menschen hinausgeht (wie oft in der tragédie classique oder bei Schiller auch) - oder wenn er aus falsch verstandenem Streben nach Lebensnähe und Lebensechtheit die Ausdrucksfähigkeit der Menschen auf das im Alltagsleben Übliche beschränkt.

Es handelt sich hier für uns in erster Linie nicht um die Sprache; obwohl selbstredend der dramatische Dialog die konkrete Erscheinungsform aller dieser Probleme ist. Weder bei Schiller noch bei Gerhart Hauptmann - um zwei äusserste Extreme zu nehmen - kann von

einer schriftstellerischen Unfähigkeit, das von ihnen dichterisch Erstrebte sprachlich adäquat auszudrücken, die Rede sein. Beide sind - freilich in sehr verschiedener Weise, auf einer sehr verschiedenen Stufe der dichterischen Höhe - Meister des Wortes; sie können sprachtechnisch alles, was sie wollen. Aber das, was sie wollen, geht bei Schiller über die Köpfe der dramatischen Gestalten hinweg, charakteriert Anderes, Mehr, Allgemeineres als die gegebenen handelnden oder leidenden Menschen. Bei Gerhart Hauptmann wiederum drückt der Dialog das Hier und Jetzt der betreffenden Menschen adäquat aus, bleibt aber so ausschliesslich in diesem Hier und Jetzt stecken, dass ihr Ausdruck unterhalb jener Höhe der Verallgemeinerung bleibt, die die Figuren des Dramas erreichen müssen, um das notwendige ~~Plastizität~~ Plastische ihrer Persönlichkeiten zu erlangen.

Der dramatische Held zieht ununterbrochen das Fazit seines Lebens, das der verschiedenen Etappen seines Weges zur Tragödie. Sein Ausdruck muss also stets auch eine Tendenz zur Verallgemeinerung, eine gedankliche, gefühlsmässige, sprachliche Verwirklichung dieser Tendenz besitzen. Aber - und dies ist das Wesentliche - diese Verallgemeinerung darf sich nie von der konkreten Person, von der konkreten Situation loslösen, sie muss ~~und~~ in jeder Hinsicht die Verallgemeinerung der Gedanken, Gefühle usw. ~~sie~~ gerade dieses Menschen in gerade dieser Situation sein.

Das bedeutet, dass der dramatische Dialog durchwegs und insbesondere auf seinen Höhepunkten auch eine gedankliche Konzentration und Zusammenfassung erreichen muss, in denen - unbeschadet des ~~tiefst~~ zutiefst persönlichen Charakters von Inhalt und Form des Ausgedrückten, ja gerade durch dessen höchste Intensivierung - alle Momente, die das Schicksal dieses Menschen zu einem allgemeinen Schicksal machen, direkt zum Ausdruck gelangen müssen. Shakespeare ist auch in dieser Hinsicht der Gipfelpunkt der Geschichte des Dramas. Man denke - um diese nicht ganz einfache Sachlage an einem einzigen Beispiel zu illustrieren - an die Worte Othellos, als ihm Jago von der Untreue Desdemonas überzeugt. Er beginnt mit einem rein subjektiven Ausdruck der Enttäuschung, der Wut, der Rache, seine Rede kulminiert in den Worten:

„Oh nun, auf immer
Fahr wohl, des Herzens Ruh! Fahr wohl mein Friede!
Fahr wohl, du wallender Helmbusch, stolzer Krieg,
Der Ehrgeiz macht zur Tugend! Oh, fahr wohl!
Fahr wohl, mein wiehernd Ross und schmetternd Erz,
Mutschwellende Trommel, muntrer Pfeifenklang,
Du königlich Panier, und aller Glanz,
Pracht, Pomp und Rüstung des glorreichen Kriegs!
Und tödlich Werkzeug du, des rauher Schlund
Des ewgen Jovis Donner widerhallt,
Fahr wohl! Othellos Tagwerk ist getan!"

Die sprachliche Gewalt solcher Worte hat selbstredend keine bloss sprachlichen Quellen. Es kommt für den Dichter vor allem darauf an, solche Menschen zu schaffen und sie in solche Situationen zu versetzen, bei denen und in denen solche Worte sich "naturgemäss" ergeben. Ich habe über die sozialen und menschlichen, über die weltanschaulichen und dichterischen Voraussetzungen einer derartigen Sprachgebung an anderer Stelle bereits ausführlich gesprochen. (Die intellektuelle Physiognomie der literarischen Gestalten, Probleme des Realismus, Berlin 1954; ~~Literaturnij Kritik 1936 Nr. 3.~~). Hier können wir bloss einige wichtige spezielle Momente bezüglich des Dramas hervorheben.

Damit sind wir auf uralte Streitfragen des Dramas gekommen, nämlich darauf, wie seine Helden beschaffen sein müssen und wie ihr Verhältnis zu den Menschen der Alltagswirklichkeit ist. Diese Frage hat bereits in der Antike eine Rolle gespielt. Sie bildet einen Hauptinhalt der satirischen Diskussion zwischen Aischylos und Euripides in den "Fröschen" des Aristophanes. Euripides rühmt sich dort dessen, dass er in das Drama das Privatleben und seine alltäglichen Sitten eingeführt habe, und bezeichnet dies als ein sehr kühnes Unternehmen. Und gerade dieser Punkt, sowie die mit ihm verbundenen Form- und Sprachfragen bilden den Hauptinhalt des Angriffs von Aischylos auf seine Kunst. Auch die theoretischen Diskussionen der Periode der tragédie classique kommen immer wieder auf diese Fragen zurück. Hier erhalten sie die Formulierung ob wirklich nur Könige, Heerführer etc. Helden der Tragödie sein können und was die wirklichen Gründe dieser ihrer "Gesetzmässigkeit" seien. Die Entstehungsgeschichte des bürgerlichen Dramas wirft dann diese Frage wieder von einer neuen Seite her auf, von der der Geeignetheit des Menschen aus dem "dritten Stande", Held der Tragödie zu werden usw.

Alle diese dramaturgischen Diskussionen entspringen natürlich aus den grossen Klassenkämpfen der betreffenden Epochen. Ob aber die Verwirklichung der einen oder anderen Richtung für das Drama künstlerisch wirklich fruchtbar wird, ist das Ergebnis von sehr komplizierten Einwirkungen, die diese sozialen Grundlagen der Entstehung und des Wachstums des Dramas auf die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten seiner Blüte ausüben. Der Motor, die primäre treibende Kraft sind diese sozialen Kräfte; der Spielraum ihrer Verwirklichung ist aber von den Gesetzlichkeiten der dramatischen Form umgrenzt.

Wir haben früher, gerade vom bürgerlichen Drama sprechend, das Problem des "welthistorischen Individuums" als notwendigen Helden des Dramas berührt. Hier, wo wir von den gesellschaftlichen und menschlichen Voraussetzungen des adäquaten, nicht zu hohen und nicht zu niedrigen, nicht zu abstrakten und nicht zu subjektiven dramatischen Ausdrucks sprechen, müssen wir nochmals auf diese Frage zurückkommen. Diese begriffliche Nähe des dramatischen Helden zum "welthistorischen Individuum" bedeutet selbstverständlich keine einfache Identität. Es gibt ebenso höchst wichtige Figuren der Geschichte, deren Lebenslauf keinerlei Möglichkeit zum Drama enthält, wie es dramatische Helden gibt, die nur in jenem erweiterten und übertragenen Sinn, den wir in den Bemerkungen über das bürgerliche Drama bestimmt haben, "welthistorische Individuen" sind.

Aber bei allen diesen Einschränkungen müssen die folgenden konvergierenden Bestimmungen festgehalten werden. In erster Linie die geschichtliche Höhe der dichterischen Behandlung der Kollision. Auch diese ist im Drama, ebenso wie in der Epik, mit der äusserlichen historischen Bedeutung der dargestellten Ereignisse keineswegs identisch. Die grösste historische Begebenheit kann im Drama vollständig leer und wesenlos wirken, während an sich historisch weniger bedeutende Geschehnisse ja solche, die sich in der Geschichte nie wirklich abgespielt haben, den Eindruck eines historischen Weltunterganges, der Geburt einer neuen Welt hervorrufen können. Es genügt, wenn wir an die grossen Tragödien Shakespeares, an Hamlet oder Lear erinnern, um deutlich zu machen, wie sehr ein solches persönliches Schicksal den Eindruck einer grossen histori-

schen Sendung erwecken kann.

Das Beispiel der grossen Tragödien Shakespeares ist darum besonders lehrreich, weil in ihnen dieser spezifisch dramatische Charakter der historischen Wendungen, des dramatischen Mysteriums, deutlich zum Ausdruck kommt. Als echter Dramatiker verschwendet Shakepeare wenig Sorge auf das detaillierte Ausmalen der historischen, der gesellschaftlichen Umstände. Seine Charakteristik der Zeit ist die Charakteristik der handelnden Menschen. Das heisst: alle jene Züge eines Charakters, von den entscheidenden Leidenschaften bis hinunter zu den kleinen und feinen aber dramatisch noch sinnfälligen "intimen" Lebensäusserungen tragen das Kolorit nicht unbedingt der Zeit in einem breiten, allgemeinen historischen oder epischen Sinne, wohl aber im Sinne der historischen Zeitbedingtheit der Kollision: ihre ~~Wesensart~~ Wesensart muss aus den spezifischen Momenten der Epoche entsprungen sein.

Freilich ist diese Historizität die einer Epoche. Man denke an unser früher angeführtes Beispiel von Romeo und Julia. Wohl ist ihr Kolorit: Italien am Ausgang des Mittelalters. Es wäre aber sehr falsch, wenn man nun eine derartige Konkretisierung des Hier und Jetzt in dieser Tragödie suchen würde, durch dessen unvergleichliche Gestaltung Walter Scotts Romane einen wahrhaft historischen Geist atmen. Zuweilen ist allerdings auch bei Shakespeare selbst, und noch mehr bei den späteren hervorragenden Dramatikern, bei Goethe oder Puschkin, Ort und Zeit deutlicher konkretisiert. Aber einerseits zeigt bereits diese Möglichkeit eine wichtige Eigenart der dramatischen Gestaltung auf, nämlich dass eine solche Konkretion unter Umständen dramatisch entbehrlich ist und ihr Fehlen den dramatischen Historismus nicht aufhebt. Andererseits streben auch die späteren konkreteren dramatischen Zeitcharakteristiken die Charakteristik der allgemeinsten Züge der Epoche an, und zwar in einer unverglich direkteren, über die Besonderheit einzelner Etappen, über die komplizierte Kapillarität der Tendenzen mehr hinausgehenden Weise als der historische Roman.

Von einer anderen Seite betrachtet: diese grosszügig historische Auffassung der Epoche ist nur dadurch möglich, dass alle charakte-

ristischen Momente der Zeit restlos und organisch in die handelnden Charaktere aufgenommen worden sind, daß sie Momente ihrer eigenen, persönlichen Handlungsweise bilden. Die von Lessing scharfsinnig festgestellte Gleichheit der letzten Prinzipien der Gestaltung bei den antiken Tragikern und bei Shakespeare kommt gerade hier deutlich zum Vorschein: beide reduzieren die Welt des menschlichen Handelns auf reine und direkte Beziehungen der Menschen zueinander. Die Vermittlungsrolle, die dabei Dinge, Institutionen usw. spielen, wird auf ~~das~~ ein Minimum beschränkt; sie erscheinen als blosse Requisiten, als blosser Hintergrund usw. und kommen dramatisch überhaupt nicht, indirekt nur soweit in Betracht, als diese ihre Vermittlerrolle zum Verständlichmachen menschlicher Beziehungen überhaupt unentbehrlich ist. Auch die grosse Epik fetischisiert nie die Beziehungen der Menschen. Aber sie gestaltet ihre Beziehungen zueinander mit diesen Vermittlungen, sogar durch ihre breite Inanspruchnahme. Reichtum und Tiefe der dramatischen Charaktergestaltung, Situationserfindung dienen dazu: Menschen zu schaffen, die in ihrer abgeschlossenen Persönlichkeit die Fülle einer solchen Welt zu tragen und sinnfällig zu offenbaren imstande sind.

Hegel hat auf den plastischen Charakter der Helden des Dramas aufmerksam gemacht. Dies ist bei ihm kein blosser Vergleich, sondern ein Teil seiner Geschichtsphilosophie der Kunst: der Auffassung von Plastik und Tragödie als führender Künste der Antike, im Unterschied zu ~~von~~ Malerei und Roman als ~~der~~ Künsten der modernen Zeit. Es ist hier nicht der Ort, sich mit bestimmten idealistischen Einseitigkeiten dieser Auffassung auseinanderzusetzen. Es kommt uns hier vielmehr darauf an, die tiefe aesthetische Wahrheit ~~in der~~ in dieser Parallele zwischen Plastik und Drama zu begreifen. ~~Denn~~ Beide sind Kunstformen, in denen die Welt des Menschen ausschliesslich durch die Gestaltung des Menschen selbst ~~vollzogen~~ verwirklicht wird. Und es muss begriffen werden, wie aus einer solchen "Reduktion" auf den Menschen eine bereicherte Darstellung der ganzen Welt des Menschen entspringt. Wir haben in diesen Betrachtungen versucht, diesen Weg zur dramatischen Plastik des Menschen, den Weg zu seiner dramatischen Individualisierung, der zugleich sein Weg zum dramatischen ~~Heroismus~~ Historismus ist, anzudeuten. Die sozialen Bedingungen

einer solchen Auffassung und Gestaltung des Menschen, seiner derartigen Individualisierung sind die des wirklichen Dramas.

Die Hegelsche Bestimmung der "welthistorischen Individuen" nämlich die, dass ihre " eigenen partikulären Zwecke das Substantielle enthalten, welches Wille des Weltgeistes ist", kommt also der Charakteristik des dramatischen Helden sehr nahe. Man muss nur die ganze Mystik des "Geistes" in materialistische, historische Wirklichkeit übersetzen und man muss sich dieses Zusammenfallen der Persönlichkeit des Helden mit dem historischen Wesen der Kollision so direkt wie irgend möglich denken. Diese Direktheit ist das hier entscheidende Moment. Die treu gezeichneten, auch mit den Tatsachen übereinstimmenden historischen Figuren eines Vitet oder Merimée erreichen wegen des Fehlens dieser Direktheit nirgends das dramatische Pathos der Weltgeschichte, während der Calderonsche Bauer Pedro Crespo oder Schillers "Kleinbürger" in "Kabale und Liebe" inmitten ihrer kleinlichen Alltagswirklichkeit durchwegs von diesem historischen Pathos erfüllt sind. - Es ist wohl unnötig, noch auf Beippiele höheren Ranges wie Romeo, Hamlet oder Lear hinzuweisen.-

Man denke - um mit Hilfe eines negativen Beispiels die ganze Sachlage zusammenzufassen - an einen so bedeutenden modernen Dramatiker, wie Friedrich Hebbel. Seine Judith befreit das bedrängte jüdische Volk dadurch, dass sie den Führer seines Feindes, Holofernes, tötet. Um diese nationale Heldentat, die Rettung ihres Volkes zu vollbringen, muss sie jedoch ihre Frauenehre opfern, sich dem Holofernes hingeben. Es liegt hier zweifellos eine echt tragische Kollision vor. Hebbel lässt auch seine Heldin, bevor sie sich zum Gang zu Holofernes entschliesst, sagen: "Wenn du, (der Gott der Juden, G.L.) zwischen mich und meine Tat eine Sünde stellst, wer bin ich, dass ich mit Dir darüber hadern, dass ich mich Dir entziehen sollte!"

Aber die Tragödie zwischen Judith und Holofernes entfaltet sich nun auf einer ganz anderen Linie. Und nachdem Judith den Holofernes getötet hat, entspinnt sich zwischen ihr und ihrer Begleiterin Mirza der folgende entscheidend charakteristische Dialog:

" Judith: Warum ich kam? Das Elend meines Volkes peitschte

mich hieher, die dräuende Hungersnot, der Gedanke an jene Mutter, die sich ihren Puls aufriss, um ihr verschmachtendes Kind zu tränken. Oh, nun bin ich wieder mit mir ausgesöhnt. Dies alles hatt'ich über mich selbst vergessen!

Mirza: Du hattest es vergessen. Das also war's nicht, was dich trieb, als Du Deine Hand in Blut tauchtest!

Judith: (langsam, vernichtet) Nein, - nein, Du hast Recht, das war's nicht, - nichts trieb mich als der Gedanke an mich selbst. Oh, hier ist ein Wirbel! Mein Volk ist erlöst, doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte - es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir!

Und nach Bethulien zurückgekehrt, von dem dankbaren geretteten Volk umjubelt, sagt sie:

" Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getötet, damit Du (zu dem einen) in Frieden Deine Schafe weiden, Du (zu einem zweiten) Deinen Kohl pflanzen und Du (zu einem dritten) Dein Handwerk treiben und Kinder, die Dir gleichen, zeugen kannst!

Die Figur der Judith ist von Hebbel mit ~~einer~~ wirklicher psychologischer Meisterschaft entworfen, der szenisch-dramatische Aufbau der Tragödie ist mächtig, die Sprache - von einigen bombastischen Entgleisungen abgesehen, - stark, prägnant, dramatisch schlagfertig. Und doch geht dem tragischen Ausdruck Judiths gerade die dramatische Individualisierung ab: für ihr persönliches tragisches Frauenschicksal ist ihre historische Mission im Leben ihres Volkes nur ein zufälliger auslösender Anlass, und andererseits wächst die Rettung des jüdischen Volkes nicht aus dessen eigenem Leben organisch heraus, sie ist von Standpunkt des Volkes ebenso zufällig.

Solche Zufälligkeiten heben das Dramatische auf. Shakespeare ~~schaltet mit~~ behandelt die zufälligen Verknüpfungen von Einzeltatsachen mit ~~sehr~~ königlicher souveräner (Man denke an die tragische Entwirrung in "Romeo und Julia") Er hat als geborener Dramatiker gewusst, dass die dramatische Notwendigkeit ebenso wenig von der Lückenlosigkeit der einzelnen kausalen Verknüpfungen abhängt, wie sie ~~auch nicht~~ von einzelnen Zufälligkeiten in der Handlung aufgehoben wird. Die dramatische Notwendigkeit, die höchste überzeugende Wucht des Dramas hängt eben von dem - soeben kurz analysierten - inneren Zusammenstimmen zwischen dem Charakter (mit seiner herrschenden, das Drama hervorrufenden Leidenschaft) und dem gesellschaftlich-geschichtlichen Wesen der Kollision ab. Ist dieser Zusammenhang da, so spielt sich jede einzelne Zufälligkeit, wie am Schluss von "Romeo und Julia", in der Athmosphäre der Notwendigkeit ab und in dieser, durch diese wird ihr

zufälliger Charakter dramatisch vertilgt. Und andererseits: ist diese, durch die dramatische Konvergenz von Charakter und Kollision hervorgebrachte Notwendigkeit nicht vorhanden - wie in der "Judith" Hebbels - so wirkt die best zusammengefügte kausale Motivierung als blosse Klügelei, sie ~~lässt~~ erhalten den tragischen Eindruck eher als dass sie ihn verstärken würde.

Diese Konvergenz von Charakter und Kollision ist die ~~tiefst~~ am tiefsten durchdachte Basis des Dramas. Aber je tiefer sie durchdacht ist, desto unmittelbarer wirkt sie. Wir haben mit Bedacht den Ausdruck "Atmosphäre der Notwendigkeit" gebraucht; wir wollten mit ihm gerade die organische, unmittelbare, von jeder Ausgeklügeltheit weit entfernte Wesensart dieser Verknüpfung von Charakter und Kollision bezeichnen. Das Schicksal, mit dem der Held des Dramas kämpft, kommt für ihn ebenso "von aussen" wie "von innen". Er ist durch seinen Charakter für gerade diese Kollision sozusagen "prädestiniert". Denn keine Kollision ist an sich für den einzelnen Menschen unausweichlich. Im Leben löst sich die Mehrzahl der Fälle, in denen eine gesellschaftlich-geschichtliche Kollision zum Ausdruck kommt, nicht in einer dramatischen Form. Erst dadurch, dass die Kollision an einen Menschen wie Antigone, Romeo oder Lear herantritt, entsteht das Drama. Dies meint der aristophanische Aischylos, wenn er gegen die Auffassung des Ödipus im euripideischen Prolog zu dessen "Antigone" protestiert, nämlich dagegen, dass Ödipus zuerst glücklich war und dann der Unglücklichste der Sterblichen wurde. Er wurde es nicht, sagt Aischylos, er hat nie aufgehört, es zu sein.

Es wäre freilich eine gefährliche Überspannung, diesen polemischen Ausfall allzu wörtlich zu nehmen und zu überspannen. Aischylos protestiert hier - mit Recht - gegen die Aeusserlichkeit in der Auffassung des Euripides, durch die ~~welche~~ das Schicksal von Ödipus wirklich zum "Schicksal" im Sinne eines mechanisch unausweichlichen Fatums wird. Die Helden der wirklich grossen Tragödien sind in ihrer Mehrzahl keineswegs Gestalten, die bloss infolge ihres Charakters unbedingt zum Untergang verurteilt wären. Sie sind keineswegs - um ein modernes Wort zu gebrauchen - "problematische Naturen". Man denke an Antigone, an Romeo, an Lear,

Othello, Egmont usw. Erst jene konkrete Kollision, die an sie herantritt, in der die von uns kurz geschilderte Konvergenz ihres Charakters mit dieser bestimmten Kollision zum Ausdruck kommt, löst ihr dramatisches Wesen aus. Sie kommen aber nicht mit einer Kollision überhaupt in Berührung, nicht mit einem abstrakt-allgemeinen Prinzip des Tragischen, das sich beinahe zufällig in der konkreten Kollision verkörpern würde, wie dies viele Theoretiker des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts meinen.

Daraus folgt aber, dass die dramatische Kollision und ihr tragischer Ausgang nicht in einem abstrakt pessimistischen Sinne aufgefasst werden dürfen. Es wäre natürlich widersinnig, die pessimistischen Momente im Drama, das uns aus der Geschichte der Klassengesellschaft vorliegt, abstrakt zu leugnen. Die Fürchterlichkeit, die für die meisten Menschen offenkundige Ausweglosigkeit der Konflikte in den Klassengesellschaften ist zweifellos ein Motiv, und zwar ein nicht unwichtiges, ~~Motiv~~ Motiv für die Entstehung des Dramas. Aber sie ist keineswegs das alleinherrschende. Jedes wirklich grosse Drama drückt mitten im Schrecken des notwendigen Untergangs der Besten der menschlichen Gesellschaft, mitten im ausweglos scheinenden Sich-selbst-zerfleischen der Menschen zugleich eine Bejahung des Lebens aus. Denn es gestaltet eine Verherrlichung der menschlichen Grösse, die gerade im Kampfe mit den objektiv stärkeren Mächten der gesellschaftlichen Aussenwelt, gerade in der letzten Anspannung aller Kräfte in diesem ungleichen Ringen sonst verborgene, sonst hie zum Vorschein kommende bedeutende Eigenschaften ~~des Menschen~~ offenbart. Der dramatische Held wächst durch die Kollision in eine Höhe hinauf, die in seinem Charakter früher nur als eine auch ihm selber unbekannte Möglichkeit vorhanden war, deren Heraustreten in die Wirklichkeit das Mitreissende und Erhebende des Dramas ausmacht.

Diese Seite des Dramas muss auch ~~darum~~ deswegen besonders hervorgehoben werden, weil die - besonders in der letzten Hälfte des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts herrschend gewordenen - bürgerlichen Theorien immer einseitiger die pessimistischen Seiten in den Vordergrund stellen und unsere Polemik gegen sie ~~bewegt~~ bewegt sich oft nur auf der Linie, dass diesem abstrakten und dekadenten Pessimismus ein abstrakter und flacher Optimismus scholastisch gegenübergestellt wird.

In Wirklichkeit hängt die einseitig pessimistische Theorie des Dramas mit der Vernichtung seines spezifischen Historismus, mit der Vernichtung seiner unmittelbaren Einheit von Mensch und Tat, von Charakter und Kollision eng zusammen. Der Begründer dieser Theorien, Schopenhauer, fasst das Wesen der Tragödie dahingehend zusammen, "dass der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens ist, dass der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschudigen uns hier vorgeführt werden." Damit wird für Schopenhauer die konkrete, die gesellschaftlich-geschichtliche Kollision zu einem mehr oder weniger zufälligen, bloss die "allgemein menschliche Tragik" (der Nichtigkeit des Lebens überhaupt) auslösenden Anlass degradiert.

Er spricht hier philosophisch eine Tendenz aus, die von der Mitte des vorigen Jahrhunderts an in der dramatischen Literatur immer mehr herrschend wird und immer stärker zur Auflösung der dramatischen Form, zur Zersetzung ihrer wirklich dramatischen Elemente führt.

Wir haben im Drama eines so aussergewöhnlich begabten Schriftstellers wie Friedrich Hebbel diese zersetzenden Tendenzen wirken gesehen. Wir sahen, dass dadurch gerade das Zentrum der dramatischen Einheit, die Einheit von Held und Kollision in erster Linie angegriffen wurde. So entsteht für den dramatischen Ausdruck das folgende Dilemma: die allerpersönlichsten, tiefst charakteristischen Züge der Hauptgestalt stehen in keinem inneren und organischen Zusammenhang mit der konkreten Kollision. Sie erfordern deshalb einerseits eine verhältnismässig grosse Breite der Darlegung, um szenisch überhaupt wahrnehmbar und verständlich zu werden, andererseits müssen sehr komplizierte Mittel verwandt werden, damit die innere psychologische Problematik des Helden mit der gesellschaftlich-geschichtlichen Kollision überhaupt verbunden werden kann. - Hebbels Judith ist z.B. Witwe, die aber in ihrer Ehe doch Jungfrau geblieben ist. Die sich aus dieser eigenartigen Lage ergebende komplizierte Psychologie bildet im Drama die Brücke zu ihrer tragischen Tat.- Diese Tendenzen wirken episierend. Sie ergeben ein wichtiges Moment jener Entwicklung, die wir die allgemeine "Romanisierung des Dramas" genannt haben.

Aber die komplizierte und nachträgliche Herstellung der psychologischen Zusammenhänge zwischen Held und gesellschaftlich-geschichtlicher Kollision reicht für das Drama nicht aus. Sie wird bei fast allen begabten Dramatikern, die doch im Entscheidenden versagen, noch durch eine lyrische Ekstase in den grossen Momenten, besonders am Schluss ergänzt. Der Inhalt solcher Ekstasen kann sehr mannigfaltig sein. Zumeist ist er jedoch eine lyrisch-psychologische Einsicht in die Notwendigkeit des tragischen Unterganges. Durch solche subjektive Lyrik soll die fehlende objektive dramatische Einheit nachträglich ersetzt, nachträglich und künstlich wiederhergestellt werden. Und es ist klar, dass, je mehr die Dramatiker diese Einheit zerrissen haben, je weniger ihre Kollision, ihre Charakterkonzeption von Hause aus historisch ist, je mehr die verbindende Allgemeinheit den Gedankengängen Schopenhauers nahekommt, desto grösser ~~ist~~ der Abgrund zwischen subjektives Psychologie und Allgemeinheit des Schicksals, desto unentbehrlicher die lyrische Ekstase als Ersatz des Dramatischen, ist.

Es ist kein Zufall, dass schon Schopenhauer selbst in der Oper "Norma" das Muster der Tragödie erblickt hat. Ebensowenig, dass sein Schüler, Richard Wagner, mit Hilfe der Musik die problematische Klippe des modernen Dramas zu überwinden versuchte. Sein Musikdrama ist aber nur ein Grenzfall des modernen Dramas überhaupt. Verschiedene gute Beobachter haben deutlich gesehen, - zuletzt Thomas Mann, - wie nahe verwandt das Wagnersche Musikdrama z.B. dem Prosadrama Ibsens ist.

Mit alledem glauben wir die gewünschte Konkretisierung der früher aufgezählten Lebenstendenzen, die zum Drama führen, gegeben zu haben. Ohne einen Anspruch auf historische oder systematische Vollständigkeit zu erheben, die nur in einer ausgeführten Dramaturgie möglich wäre, scheint uns doch, dass die spezifisch dramatische Verkörperung dieser Lebenstatsachen klar vor uns steht: die vollentwickelte, dramatisch-plastisch gewordene Persönlichkeit des "welthistorischen Individuums", gestaltet in einer Weise, dass diese Persönlichkeit in jener Tat, die durch die Kollision hervorgerufen wird, nicht nur unmittelbar und vollständig ihren Ausdruck findet, sondern dass dieser ihr Ausdruck - ohne seine Unmittelbarkeit und seinen persönlichen Charakter zu verlieren, ja ohne

diesen auch nur abzuschwächen - zugleich das allgemeine gesellschaftliche, historische und menschliche Fazit der Kollision zieht.

Die unmittelbare und restlose Ausdrückbarkeit einer Persönlichkeit in einer Tat ist dabei die dramatisch entscheidende Frage. Im Gegensatz zu jeder Epik, die das Wachstum der Begebenheiten, die allmähliche Veränderung oder allmähliche Enthüllung der handelnden Menschen in ihnen gibt, also diese Konvergenz von Mensch und Tat höchstens in der Totalität des Werks erstrebt und erweckt und sie darum höchstens als Tendenz gestaltet, erfordert die dramatische Form dieses Zusammenfallen in sofortiger unmittelbarer Evidenz, auf jeder Etappe ihres Ganges. Die historische Konkretisierung der im vorigen Kapitel aufgezählten, zum Drama drängenden Lebenstatsachen bestünde also darin, die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen der einzelnen Perioden daraufhin zu untersuchen, ob und wie ihre ökonomische Struktur, die Art ihrer Klassenkämpfe usw. für eine solche wirklich dramatische Realisation dieser Lebenstatsachen günstig oder ungünstig ist.

Fehlen im gesellschaftlichen Leben die Voraussetzungen zu einem solchen Aufgipfeln der an sich dramatischen Tendenzen zum wirklichen Drama, brechen sie in Richtungen durch, die einerseits die dramatische Form problematisch machen, andererseits in andere literarische Formen dramatische Elemente hineintragen. Beides ist, besonders in der Literatur des 19. Jahrhunderts sichtbar. Den wechselseitigen Einfluss von epischer und dramatischer Form aufeinander haben Goethe und Schiller zuerst als wesentliches Kennzeichen der modernen Literatur festgestellt (vgl. meinen Aufsatz Goethe und seine Zeit über den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, Literaturnij Kritik 1936 No. 8 / Aufbau-Verlag Berlin 1953). Balzac hat dann, - mit spezieller Berufung auf Walter Scott als dem Initiator - das Dramatische als ein unterscheidendes Merkmal des neuen Romantypus im Gegensatz zu den früheren hervorgehoben. Dieses Eindringen des dramatischen Elements in den modernen Roman ist für diesen ausserordentlich fruchtbar geworden, es hat nicht nur dessen Handlung bewegter, seine Charakterisierung reicher und tiefer usw. gemacht, sondern hat darüber hinaus für die spezifisch modernen Erscheinungsweisen des Lebens in der entwickelten bürgerlichen Gesellschaft eine adäquate Form der literarischen

Widerspiegelung geschaffen: für die tragischen (und tragikomischen) Dramen des Lebens, die im Leben selbst dramatisch sind, aber in einer undramatischen Weise in Erscheinung treten, weil sie ohne ihre kleine und sogar kleinliche, kapillarische Weiterbewegung unverständlich und nur mit Verzerrungen gestaltbar sind.

Die Einwirkung derselben gesellschaftlichen Kräfte musste aber für das Drama sehr gefährlich werden. Denn je bedeutender ein Dramatiker ist, desto inniger ist er mit dem Leben seiner Gegenwart verwachsen, desto weniger neigt er dazu, entscheidende Erscheinungsformen des Lebens, die mit dem Wesen seiner Kollisionen, mit der Psychologie seiner Helden eng verbunden sind, um der dramatischen Form willen zu vergewaltigen. Auch diese Tendenzen mussten die "Romanisierung" des Dramas immer mehr verstärken. Der grösste Schriftsteller unserer Zeit Maxim Gorkij, hat in einer, vielen seiner Stücke gegenüber sehr ungerecht herben Selbstkritik diese Momente energisch unterstrichen; "Ich habe fast 20 Stücke geschrieben, und alle sind sie mehr oder weniger schwach zusammengeknüpfte Szenen, in denen die Sujetlinie überhaupt nicht durchgehalten ist, und die Charaktere nicht zuendegeführt, unklar, nicht glücklich sind. Ein Drama muss streng und durch und durch handlungsmässig sein, nur unter dieser Bedingung kann es zur Erweckung aktueller Emotionen dienen."

Die dem Drama ungünstige Tendenz der Gegenwart ist hier scharf und treffend charakterisiert. Um die prinzipielle Richtigkeit dieser Kritik - unabhängig von der Übertriebenheit ihrer selbstkritischen Seite - ganz deutlich zu machen, erinnern wir an die entscheidende Szene eines der besten Dramen des repräsentativen Dramatikers der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, an Henrik Ibsens "Rosmersholm". Rebekka West liebt Rosmers. Sie will jeder Hindernis, dass sie beide trennt, aus dem Weg schaffen; sie verführt darum seine halbwahnsinnige Frau Beata zum Selbstmord. Aber ihr Zusammenleben mit Rosmer hat ihre moralischen Instinkte geweckt und geläutert: jetzt empfindet sie ihre Tat als ein unüberwindbares Hindernis zwischen sich und dem geliebten Mann. Als es nun infolge dieser Wandlung zur Auseinandersetzung, zum Geständnis der Heldin kommt,

geschieht dies so:

Rebekka (heftig) Aber glaubt Ihr denn, ich ging und handelte mit kühler, kluger Überlegung! Damals war ich doch nicht, was ich heute bin, wo ich vor Euch stehe und erzähle. Und dann gibt es doch auch, sollt' ich meinen, zwei Arten Willen in einem Menschen. Ich wollte Beate weg haben! Auf irgend eine Art. Aber ich glaubte doch nicht, es werde jemals dahin kommen. Bei jedem Schritt, den es mich reizte vorwärts zu wagen, war mir's, als schriee etwas in mir: Nun nicht weiter! Keinen Schritt mehr! - Und doch konnte ich es nicht lassen. Ich musste noch ein winziges Spürchen weiter. Nur noch ein winziges Spürchen. - Und dann noch eins - und immer noch eins. - Und so geschah's. - Auf diese Weise kommt so etwas zustande."

Ibsen spricht hier mit der unerschrockenen Aufrichtigkeit eines bedeutenden Schriftstellers aus, warum aus "Rosmersholm" kein wirkliches Drama werden konnte. Was künstlerisch abwägende Klugheit aus diesem Stoffe herausholen konnte, das hat er gelistet. Aber gerade am entscheidenden Punkt zeigt es sich, dass das eigentliche Drama: der Kampf, die tragische Kollision und Umkehr Rebekka Wests dem Stoff, dem Aufbau, der Handlung, der Psychologie der Figuren nach eben ein Roman ist, dessen letzte Kapitel Ibsen mit grosser Meisterschaft der Szenenführung und der Dialogisierung in die äussere Form des Dramas gekleidet hat. Trotz alledem bleibt natürlich die Grundlage doch die eines Romans, freilich erfüllt von der undramatischen Dramatik des modernen bürgerlichen Lebens. Als Drama ist "Rosmersholm" mithin problematisch und brüchig; als Bild der Zeit ist es echt und lebenswahr.

Der Fall Ibsen - ebenso wie der frühere angedeutete Fall Hebbel - interessiert uns hier nur von der typischen, der symptomatischen Seite. Die bei Ibsen und Hebbel zutage tretenden Unterschiede zwischen der Widerspiegelung der an sich dramatischen Momente des Lebens im Drama und Roman führt zurück zu einem zentralen Problem unserer Untersuchung: zur Gestaltungsweise des "welthistorischen Individuums" im Drama und im Roman.

Wir haben bereits ausführlich darüber gesprochen, warum die Klassiker des historischen Romans die grossen Gestalten der Geschichte stets als Nebenfiguren dargestellt haben. Unsere jetzigen Betrachtungen zeigen erneut, dass die Eigenart des Dramas für sie kompositionell die Rolle von Zentralfiguren erfordert. Diese beiden - entgegengesetzten - Kompositionsarten entspringen aus demselben Gefühl für echte Geschichtlichkeit, für wirklich historische Grösse: beide sind bestrebt, das menschlich wie geschichtlich Bedeutende an den wichtigen Gestalten unserer Entwick-

lung dichterisch adäquat festzuhalten.

Die bis jetzt gegebene, sehr skizzenhafte Analyse der dramatischen Form zeigt, wie diese fortlaufend zum unmittelbar sichtbaren Heraustreiben des Bedeutenden an Mensch und Tat drängt, wie die wesentlichen Anforderungen ihrer Verwirklichung sich in die einer plastischen, in sich abgeschlossenen Einheit, von Held und Handlung zusammenfassen. Das "welthistorische Individuum" ist aber schon in der Wirklichkeit durch eine Tendenz zu einer solchen Einheit charakterisiert.

Da nun das Drama die entscheidenden Momente einer gesellschaftlich-geschichtlichen Krise in der Kollision konzentriert, muss es notwendigerweise so komponiert sein, dass der Grad des Erfasstseins von der Kollision über die Gruppierung der Figuren vom Mittelpunkt und Peripherie entscheidet. Und da die Zusammenballung der wesentlichen Momente einer solchen Krise zur Kollision darin besteht, dass das, was menschlich und historisch das Bedeutendste an ihnen ist, energisch hervorgehoben wird, muss diese kompositionelle Anordnung zugleich eine dramatische Hierarchie schaffen. Nicht in dem groben und schematischen Sinne, als ob die Mittelpunktfigur des Dramas in jeder erdenklichen Hinsicht oder von irgendeinen abstrakten Gesichtspunkt aus gesehen unbedingt der "grösste Mensch" sein müsste. Der Held des Dramas überragt vielmehr seine Umwelt kraft seiner innigeren Verbindung mit den Problemen der Kollision, mit der jeweiligen konkreten historischen Krise. Die Auswahl und die Gestaltung ihres Gehalts, die Art der Verbundenheit der Leidenschaft des Helden mit dieser Gewalt entscheidet darüber, ob die formelle Bedeutung, die die Darstellungsmittel des Dramas ihren Figuren verleihen, von wirklichem und wahrem, historischem und menschlichem Inhalt erfüllt ist. Um aber diesen gesellschaftlichen Inhalt zur Geltung zu bringen, ist, wie wir gesehen haben, jene formelle Tendenz des dramatischen Aufbaus, die die Momente des Bedeutenden aus dem Gesamtkomplex der Wirklichkeit heraushebt, sie konzentriert und aus ihrer Verknüpfung ein Abbild des Lebens auf einem gesteigerten Niveau schafft, unumgänglich notwendig.

Ganz anders in der Epik. Die bedeutenden Momente werden hier als Teile, als Elemente einer breiteren, extensiveren, umfassenden

Totalität gestaltet; in ihrem sehr komplizierten Entstehen und Vergehen, in ihrer unzertrennbaren Verbundenheit mit dem langsamen verworrenen Wachstum des gesamten Volkslebens, in dem kapillarischen Zusammenwirken des Kleinen mit dem Grossen, des Unbedeutenden mit dem Bedeutenden. Wir haben früher gezeigt, wie gerade das historisch und menschlich Bedeutende in den "welthistorischen Indiviuen" bei den Klassikern des Romans aus diesem komplizierten Zusammenhang herauswächst. Wir haben auch - im Anschluss an die wichtigen Bemerkungen Balzacs und Otto Ludwigs - nachgewiesen, dass hier eine ganz besondere Kompositionsart vonnöten ist, damit weder das Bedeutende in der unübersichtlichen Unendlichkeit des Lebens untergehe, von seinen notwendigerweise oft kleinlichen Details zur Durchschnittlichkeit herabnivelliert werde, noch die Echtheit und der Reichtum der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch eine künstliche Stilisierung, durch eine überspannte Erhöhung des Lebensniveaus in Verlust gerate.

Denn der Roman verlangt keineswegs unbedingt die Gestaltung bedeutender Menschen in bedeutenden Situationen. Er kann dessen unter Umständen ganz entbehren. Er kann die bedeutenden Personen auch in einer Form geben, dass ihre bedeutenden Züge rein innerlich-moralisch zum Ausdruck gelangen, dass gerade der gestaltete Gegensatz zwischen kleinlicher Alltäglichkeit des Lebens und dieser rein intensiven Bedeutung des Menschen, diese Inadäquatheit zwischen Mensch und Handlung, zwischen Innerem und Aeusserem, zum eigenartigen Reiz des Romans wird.

Der historische Roman unterscheidet sich auch in diesen seinen Möglichkeiten und Mitteln nicht prinzipiell vom Roman im allgemeinen; er bildet keinerlei eigenes Genre oder Untergenre. Sein spezifisches Problem, die Gestaltung menschlicher Grösse in der vergangenen Geschichte, muss innerhalb der allgemeinen Bedingungen des Romans gelöst werden. Und diese geben ihm auch - wie es uns die Praxis der Klassiker bewiesen hat - alles in die Hand, was zum erfolgreichen Vollbringen dieser Aufgabe erforderlich ist. Denn die Form des Romans schliesst keineswegs die Möglichkeit der Gestaltung bedeutender Menschen in bedeutenden Situationen aus. Sie kann ohne diese unter Umständen zur Vollendung gelangen; aber auch ihre Gestaltung ist in ihr möglich. Es kommt nur darauf an, eine

solche Handlung zu erfinden, in der diese bedeutenden Situationen zu notwendigen, organischen Teilen der viel breiteren und reicheren Gesamthandlung werden; es kommt darauf an, diese Handlung so zu führen, dass sie aus ihrer eigenen inneren Logik heraus, auf solche Situationen, als auf ihre wirkliche Erfüllung hindrängen. Und es kommt weiters darauf an, die Gestalt des "welthistorischen Individuums" so anzulegen, dass es aus eigener innerer Notwendigkeit in solchen Situationen und nur ~~bei~~ in solchen zur Erscheinung komme. Wir umschreiben damit mit anderen Worten, aus anderen Gedankengängen heraus etwas, das wir bereits früher angeführt haben; nämlich: das "welthistorische Individuum" ist im historischen Roman notwendig Nebenfigur.

Diese diametral entgegengesetzte Kompositionsweise im Drama und im Roman entspringt also aus den gleichen gestalterischen Absichten bezüglich des "welthistorischen Individuums": es mit dichterischen Augen in seiner Bedeutung und Grösse zu sehen und nicht Kammerdienerweisheiten über seine "allzu menschlichen" Eigenschaften zum besten zu geben. Aber diese gleiche Absicht wird mit sehr verschiedenen künstlerischen Mitteln verwirklicht, und - wie überall in der Kunst - steckt in dieser Verschiedenheit des Formellen ein sehr wesentlicher Inhalt. Und die interessante und schwere Aufgabe des historischen Romans besteht gerade darin, das Bedeutende am "historischen Individuum" so darzustellen, dass dabei alle komplizierten kapillarischen Momente der Entwicklung in der ganzen Gesellschaft der Zeit nicht zu kurz kommen; dass, im Gegenteil, die bedeutenden Züge des "welthistorischen Individuums" nicht nur aus dieser Entwicklung organisch herauswachsen, sondern diese zugleich erklären, bewusst machen, auf eine höhere Stufe erheben. Was im historischen Drama notwendigerweise Voraussetzung ist: die konkrete Mission des Helden, der Held führt dann durch sein Verhalten im Drama selbst nachträglich den Beweis dafür, dass er sie hat und zu ihr befähigt ist, das wird im historischen Roman breit entfaltet und allmählich, stufenweise entwickelt. Balsac macht, wie wir gezeigt haben, mit vollem Recht darauf aufmerksam, dass das "welthistorische Individuum" im klassischen historischen Roman nicht nur notwendig Nebenfigur ist, sondern zumeist erst in der Nähe der Höhepunkte der Handlung überhaupt in Erscheinung tritt. Sein Auftreten wird dadurch ein breites, vorangegan-

genes Zeitbild vorbereitet, damit dieser spezifische Charakter seiner Bedeutung wahrnehmbar, nacherlebbar und verständlich werde.

Der handlungsmässige Träger und Mittelpunkt dieses Gemäldes der Zeit ist der "mittlere" Held des historischen Romans. Gerade jene gesellschaftlichen und menschlichen Züge, die solche Gestalten aus dem Drama verbannen oder sie in ihm bloss eine untergeordnete, episodische Rolle spielen lassen, qualifizieren diese Figur dazu, im kompositionellen Mittelpunkt der historischen Romane zu stehen. Denn die relative Unklarheit ihrer Charakterkonturen, der Mangel an grossen, zu einseitigen, entschiedenen Stellungnahmen führenden Leidenschaften, ihre Berührung mit beiden einander bekämpfenden feindlichen Lagern usw. macht sie gerade dazu geeignet, in ihrem eigenen Schicksal die komplizierte Kapillarität der romanhaften Begebnisse adäquat zum Ausdruck zu bringen. Otto Ludwig hat diesen Unterschied zwischen Drama und Roman vielleicht als erster ganz klar erkannt und an einigen Beispielen sehr genau illustriert." Dies ist der Hauptunterschied zwischen dem Roman- und dem Dramahelden. Denkt man sich Lear als Roman, so würde Edgar ungefähr der Held sein müssen...wollte man dagegen aus Robin dem Roten ein Drama machen, würde Robin selbst der Held sein müssen, aber die Geschichte müsste sehr verändert werden, Franz Osdbaldiston ganz wegfallen. So im Wawerley wäre Vich Jan Vohr der tragische Held, im Altertümler die Gräfin Glenallen"

III. Das Problem der Öffentlichkeit

Es scheint, dass wir wieder bei einem formellen, bei einem kompositionellen Problem angelangt sind, aber die wirkliche Form ist auch hier nur eine künstlerisch verallgemeinerte Widerspiegelung von gesetzmässig wiederkehrenden Lebenstatsachen. Inhaltlich angesehen bedeutet die von uns bis jetzt herausgearbeitete Differenz: die Öffentlichkeit im Drama. Ihrem historischen Ursprung nach ist freilich auch die Epik eine öffentliche Kunst gewesen. Dies ist sicher einer der Gründe, weshalb der formelle Abstand zwischen antikem Epos und Drama geringer war als der zwischen Roman und Drama. (Trotz der grösseren gegenseitigen Wirkung aufeinander.) Aber diese Öffentlichkeit des altgriechischen Epos ist nichts mehr als die des ganzen Lebens in einer primitiven Gesellschaft. Und diese Öffent-

lichkeit musste notwendigerweise mit der Höherentwicklung der Gesellschaft verschwinden. Wenn wir an der Bestimmung des Epos als "Totalität der Objekte" festhalten - und gerade die homerischen Epen bilden die Grundlage und die beste praktische Bestätigung der Richtigkeit dieser Bestimmung -, so ist es klar, dass eine solche Welt in ihrem vollen Umfange nur auf einer sehr primitiven Stufe der gesellschaftlichen Entwicklung ihre Öffentlichkeit beibehalten kann. Man denke an die historischen Ausführungen von Engels über den öffentlichen Charakter z.B. des Haushalts in einer primitiven Gesellschaft und an die notwendige Privatisierung aller mit der Lebenserhaltung zusammenhängenden Tatsachen und Verrichtungen auf einer bereits ein wenig höheren Stufe der Entwicklung. Und man vergesse dabei nicht, welche Rolle gerade die Öffentlichkeit dieser Lebensäusserungen in den homerischen Epen spielt.

Die dramatischen Momente des Lebens sind aber als solche, als selbständige erhöhte Teile des Lebensprozesses in jeder Gesellschaft notwendig öffentlich. Auch diese Trennung darf nicht pedantisch aufgefasst werden und insbesondere niemals zu einer Klassifizierung der Lebenstatsachen in öffentliche und nicht öffentliche, in dramatische und epische führen. Fast jede Tatsache des Lebens kann unter bestimmten Bedingungen eine Erscheinungshöhe erreichen, durch die sie einen öffentlichen Charakter erhält, sie hat eine Seite, die die Öffentlichkeit unmittelbar angeht, die zu ihrer Darstellung eine Öffentlichkeit erfordert. Gerade hier sehen wir das Umschlagen von Quantität und Qualität in einer sehr klaren Weise. Der dramatische Konflikt unterscheidet sich nicht seinem sozialen Inhalt nach von den übrigen Ereignissen des gesamten Lebens, sondern nur nach Art und Grad in der Zuspitzung der Widersprüche; welche Zuspitzung dann selbstverständlich eine neue eigenartige Qualität hervorbringt.

Diese Einheit von Einheit und Verschiedenheit ist für die unmittelbare Wirkung des Dramas unerlässlich. Der dramatische Konflikt muss für die Zuschauer unmittelbar, ohne besondere Erklärung erlebbar werden, sonst könnte er nicht wirken. Er muss also mit den normalen Konflikten des Alltagslebens eine grosse inhaltliche Gemeinschaft besitzen. Er muss zugleich eine neue und eigenartige Qualität repräsentieren, um dann auf dieser gemeinsamen Lebensgrundlage die breite und tiefe Wirkung des echten

Dramas auf die öffentlich versammelte Masse auszuüben zu können. Gerade die von und früher hervorgehobenen Beippiele von welthistorisch bedeutenden bürgerlichen Dramen, wie" Der Richter von Zalamea", "Kabale und Liebe" usw. zeigen am deutlichsten diesen Umschlag. Sie zeigen, dass gerade diese Zuspitzung den an sich alltäglichen Fall vehement vor das Forum der Öffentlichkeit reisst. Das ist aber ein Process, der wiederum im Leben selbst mit grosser Häufigkeit vorkommt. Das Drama als Dichtung der Öffentlichkeit setzt also eine solche Thematik und Bearbeitung voraus, die dieser Höhe der Verallgemeinerung und Intensivierung in jeder Hinsicht entspricht.

Die Öffentlichkeit des Dramas hat einen doppelten Charakter. Dies hat bereits Puschkin mit grösster Klarheit ausgesprochen. Er sagt erstens über den Inhalt des Dramas:" Welches Element entfaltet sich in der Tragödie? Was ist ihr Ziel? Der Mensch und das Volk. Das Schicksal des Menschen, das Schicksal des Volkes." Und im engen Zusammenhang mit dieser Bestimmung spricht Puschkin über die öffentliche Entstehung und die öffentliche Wirkung des Dramas. "Das Drama ist auf einem öffentlichen Platz entstanden, es war eine Volksbelustigung. Das Volk fordert wie die Kinder Unterhaltung, Handlung, das Drama scheint ihm ein ausserordentliches, wahrhaftes Ereignis zu sein. Das Volk fordert starke Eindrücke, für es sind auch die Hinrichtungen ein Spektakel. Die Tragödie liess vor allem fürchterliche Verbrechen, übernatürliche Leiden, sogar physische (z.B. Philoktet, Ödipus, Lear) erscheinen, aber die Gewohnheit stumpft die Eindrücke ab, die Einbildungskraft gewöhnt sich an die Folterungen unf Hinrichtungen und betrachtet sie dann mit Gleichgültigkeit; dagegen ist die Schilderung der Leidenschaften und der Ergüsse der menschlichen Seele immer neu für das Volk, immer interessant, gross und belehrend. Das Drama wandte sich an die Beherrschung der Leidenschaften und der menschlichen Seele."

Puschkin trifft mit der Verknüpfung dieser beiden Seiten der Öffentlichkeit des Dramas dessen Wesen in einer tiefen und umfassenden Weise. Das Drama behandelt menschliche Schicksale, ja es gibt keine andere Gattung der Literatur, die sich so ausschliesslich auf Menschenschicksale konzentrieren würde und zwar auf solche, die sich aus den wechselseitigen kampfvollen Beziehungen der Menschen zu einander ergeben und sich mit [illegible]

einer betonten Ausschliesslichkeit nur aus diesen ergeben. Aber ebendeshalb sind es eigenartig erfasste und dargestellte Menschenschicksale. Solche, die unmittelbar allgemeine Schicksale, Schicksale ganzer Völker, ganzer Klassen ja sogar ganzer Epochen zum Ausdruck bringen. Diese unzertrennbare Verknüpftheit von unmittelbarer Massenwirkung und hoher Verallgemeinerung der Bedeutsamkeit des ~~Schicksals~~ Schalls an den Menschen formuliert Goethe sehr präzis in den Worten: "Genau aber genommen, so ist nichts theatralisch, als was für die Augen zugleich symbolisch ist, eine wichtige Handlung, die auf eine noch wichtigere deutet."

Wir haben gesehen, wie eng diese Frage der Öffentlichkeit des Inhalts mit der Formfrage des Dramas, mit der notwendigen Öffentlichkeit der Aufführung zusammenhängt. Das Wesen der dramatischen Wirkung ist sofortige, unmittelbare Wirkung auf eine Menge. Diese soziale Vorraussetzung der dramatischen Form wird durch die kapitalistische Entwicklung zerstört und zersetzt. Es entsteht einerseits ein mehr oder weniger "rein literarisches Drama", in welchem diese notwendigen Kennzeichen der dramatischen Form fehlen oder nur sehr abgeschwächt vorhanden sind. Andrerseits entsteht eine gehaltlose, leere theatralische Pseudokunst, die die aus dem ursprünglichen dramatischen Prinzip entstammenden Spannungsmomente mit formalistischer Geschicklichkeit zu einer wesenlosen Unterhaltung der herrschenden Klasse verwertet. Damit kehrt in einem bestimmten Sinne die von Puschkin angedeutete Anfangsperiode des Theaters wieder. Was jedoch damals eine primitive Rohheit gewesen ist, aus ~~welcher~~ der sich mit der Zeit ein Calderon oder Shakespeare herausentwickeln konnte, wird jetzt zur hohlen und raffinierten Brutalität zwecks Amusements eines dekadenten Publikums. Die wirkliche unmittelbare Bezogenheit der dramatischen Form auf die unmittelbare Massenwirkung hat sehr tiefgehende Folgen für ihre ganze Struktur, für die Organisation des ganzen dramatischen Gehalts, in ~~einem sehr~~ scharfem Gegensatz zu den Formforderungen einer jeden grossen Epik, der dieser unmittelbare Zusammenhang mit der Masse, diese Notwendigkeit der sofortigen Wirkung auf die Masse fehlt.

Zum Abschluss seiner langen mündlichen, wie brieflichen Auseinandersetzung mit Schiller über die gemeinsamen und trennenden Kennzeichen von epischer und dramatischer Form, fasst Goethe seine Anschauungen in einer kurzen grundlegenden Abhandlung zusammen. Goethe geht hier von einem ganz allgemeinen Begriff des Epischen und des Dramatischen aus. Dementsprechend

berücksichtigt er theoretisch die Eigenart der modernen Epik, den Verlust der Öffentlichkeit des Vortrags nicht. Aber auch in der sehr verallgemeinerten Darstellung, in welcher Goethe die epische Dichtung durch den Rhapsoden vortragen lässt, kommt ein aussergewöhnlich wichtiger Unterschied der beiden Gattungen mit grosser Klarheit zum Vorschein. Goethe sagt: "Ihr grosser wesentlicher Unterschied beruht ... darin, dass der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt."

Es ist klar, dass diese beiden Arten der Beziehung zum gestalteten Stoff mit der Öffentlichkeit des Vortrags aufs engste zusammenhängen. Die Gegenwärtigkeit beinhaltet schon an und für sich eine unmittelbare Beziehung zum Aufnehmenden. Um Zeuge eines als gegenwärtig dargestellten und aufgefassten Ereignisses zu sein, muss man bei diesem persönlich anwesend sein. Während die Kenntnisnahme einer vollkommen vergangenen Begebenheit keineswegs notwendig an die körperliche Unmittelbarkeit der Mitteilung und, im Zusammenhang damit, an die Öffentlichkeit gebunden ist. Wir sehen also, dass, obwohl Goethe, von der klassischen Tradition ausgehend, den epischen Vortrag noch als öffentlichen konstruiert, der zufällige, nicht auf Sein und Verderb mit der Form verknüpfte Charakter der Öffentlichkeit in der Epik auch aus seinen Darlegungen klar hervortritt.

Aus dieser Gegenüberstellung ergeben sich weitere wichtige Unterschiede zwischen epischer und dramatischer Form. Wir heben nur einige der allerwichtigsten hervor. Die Notwendigkeit der unmittelbaren Wirkung des Dramas, die Notwendigkeit, dass jede Phase der Handlung, der Entfaltung der Charaktere sofort, gleichzeitig mit dem Geschehen verstanden und erlebt werde, dass im Drama keine Zeit zum Nachdenken für den Zuschauer, zum Stillstehen, zum Rückgreifen auf Vergangenes usw. ~~vorhanden~~ ist, schafft eine grössere Strenge der Form sowohl für den Schaffenden wie für den Rezeptiven. Schiller fasst in seiner Antwort auf Goethes Aufsatz diesen Unterschied klar zusammen: " Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir, um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stillezustehen. "

Im weiteren hebt Schiller die grössere Freiheit des Lesers der Epik im Vergleich zum Zuschauer des Dramas hervor. Mit diesem Unterschied hängt der bestimmte und beschränkte Umfang des Dramas im Gegenastz zur fast schrankenlosen Ausdehnung und Variabilität der Epik zusammen. Da nun das Drama in diesem Rahmen den Eindruck einer Totalität erwecken muss, so folgt daraus, dass alle Züge, die an den Personen und an der Handlung hervortreten, nicht nur sofort verständlich, deutlich und wirksam sein müssen, sondern auch zugleich konzentriert bedeutsam. Das Drama kann die freilich auch in der Epik sachlich miteinander verbundenen verschiedenen Elemente und Motive nicht getrennt, mit einer bestimmten künstlerischen Arbeitsteilung behandeln. Für den Romanschriftsteller ist es gestattet, Szenen, Erzählungen etc. einzuschalten, die die Handlung nicht unmittelbar vorwärts führen, sondern z.B. Vergangenes erzählen und damit etwas Gegenwärtiges oder Kommendes verständlich machen. Im richtigen Drama muss die Handlung mit jeder Replik vorwärts gehen. Auch die Erzählung von Vergangenem muss eine handlungsmässig vorwärtstreibende Funktion haben. Jede Replik eines richtigen Dramas konzentriert deshalb in sich immer eine ganze Reihe von Funktionen.

Durch diese Art der dramatischen Gestaltung wird der Mensch hier viel energischer in den Mittelpunkt gerückt, als in der Epik, und zwar ~~der Mensch~~ in erster Linie als gesellschaftlich-moralisches Wesen. Das Drama gestaltet seine Menschen und Handlungen ausschliesslich durch den Dialog; nur was im Dialog lebendig gestaltet ist, kommt für das Drama künstlerisch in Betracht. Dagegen spielen in der epischen Poesie das physische Wesen der Menschen, die sie umgebende Natur, die ihre Umwelt bildenden Dinge usw. eine ausserordentliche Rolle; der Mensch wird in der Wechselwirkung dieses Gesamtkomplexes dargestellt, seine gesellschaftlich-moralischen Züge bilden nur einen, freilich ausschlaggebend wichtigen Teil, dieses Ganzen. Darum herrscht im Drama eine viel geistigere Atmosphäre als in der Epik. Das bedeutet nicht eine idealistische Stilisierung der Menschen und ihrer Beziehungen, sondern bloss so viel, dass nicht direkt gesellschaftlich-moralische Züge des Menschen selbst nur als Voraussetzungen und Veranlassungen zu gesellschaftlich-moralischen Kollisionen vorkommen können und die Wet der umgebenden Natur, der die Umwelt der Menschen

bildenden Objektswelt gar, nur in der sparsamsten Andeutung als Hintergrund oder als vermittelndes Instrument figurieren darf. (Die Verkennung der ~~inneren~~ inneren Gesetze des Dramas hat in der neuesten Zeit den raffinierten, wüsten und leeren Regiekomplex von epischen Ersatzmitteln für die fehlende Dramatik am Theater hervorgebracht.)

Alle diese Momente der dramatischen Konzentration zeigen sich in der grössten Sinnfälligkeit darin, dass die Zeit der real dargestellten dramatischen Ereignisse mit der Zeit der Darstellung zusammenfallen muss, während in der Epik eine lange Zeitspanne mit einigen Worten erledigt werden darf und mitunter (ungekehrt) der epische Dichter zur Erzählung einer ganz kurzen Begebenheit eine diese um das Vielfache übertreffende Darstellungszeit zu gebrauchen berechtigt ist. Die berühmte Forderung nach der "Einheit der Zeit" hat, glaube ich, hierin ihre realen Wurzeln. Freilich waren die Begründungen dieser Forderung zumeist falsch und gekünstelt, aber auch viele ihrer Gegner sind an dem eigentlichen Problem vorübergegangen. Manzoni, der die " Einheiten" der tragédie classique im Namen eines zu schaffenden wirklichen historischen Dramas bekämpfte, hat auch, sehr richtig, seinen Kampf darauf konzentriert, für den Dramatiker das Recht zu erstreiten, zwischen seine real dargestellten Szenen eine beliebige Zwischenzeit einschalten zu dürfen.

Alle diese Unterschiede zwischen Drama und Epik erscheinen konzentriert in dem von uns früher zitierten Ausspruch Goethes über den symbolischen Charakter der dramatischen Gestalten, über die Einheit von sinnlicher Unmittelbarkeit und typischer Bedeutsamkeit eines jeden Darstellungsmoments im Drama. Die Einheit dieser beiden Momente ist selbstverständlich auch in der Epik vorhanden, nur ist sie dort viel lockerer. Im Drama muss diese Einheit ständig verwirklicht und in jeder Phase sofort wirksam sein, während es für die Epik genügt, wenn diese Einheit sich als Tendenz im Laufe der Gesamthandlung allmählich durchsetzt. Auch hier können wir deutlich die formellen Konsequenzen des öffentlichen Charakters des Dramas wahrnehmen.

Hier sind (indessen) zwei Missverständnisse zu beseitigen. Wir haben im Zusammenhang mit dem Problem der Öffentlichkeit das der unmittelbaren und

sofortigen Wirkung des Dramas verknüpft. Aber ist diese Unmittelbarkeit nicht das Wesenszeichen einer jeden Kunst? Selbstverständlich ist sie das. Belinski hat mit Recht gerade die Notwendigkeit der unmittelbaren Gestaltung und der unmittelbaren Wirkung in den Mittelpunkt seiner Theorie der Kunst gestellt. Aber die von uns hier hervorgehobene Unmittelbarkeit des Öffentlichen im Drama ist etwas Besonderes, etwas nur für das Drama Charakteristisches innerhalb der allgemeinen Unmittelbarkeit der ganzen Literatur. Diese speziellen Züge der Unmittelbarkeit des Öffentlichen am Drama treten im Laufe der historischen Entwicklung immer schärfer und betonter hervor, im Zusammenhang damit, dass mit der Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung und der Komplizierung der gesellschaftlichen Beziehungen in den Klassengesellschaften eine Trennung des Öffentlichen und des Privaten sich im Leben selbst als Trennung vollzieht. Die Literatur als Widerspiegelung des Lebens kann nicht umhin, diesen Prozess abzubilden, aber dies geschieht nicht nur inhaltlich, indem die menschlichen Probleme, die dieser Entwicklung entstammen, von der Literatur gestaltet werden. Auch die lieterarischen Formen, als verallgemeinerte Formen der Widerspiegelung der ständigen und wiederkehrenden, in der Entwicklung sich verstärkenden Züge des Lebens können von diesem Prozess nicht unberührt bleiben.

Dabei gehen aber Drama und Epik vollständig entgegensetzte Wege. Die Epik, als Widerspiegelung der extensiven Totalität des Lebens, der "Totalität der Objekte", muss sich diesem Prozess anpassen. Der Roman als "bürgerliche Epopöe" entsteht gerade als Produkt der künstlerischen Konsequenz, mit der aus der Veränderung des Lebens alle Folgerungen auch in formeller Hinsicht gezogen werden. Der künstlerische zwiespältige Charakter des sogenannten "Kunstepos" hat unter anderem seine Gründe gerade darin, dass bestimmte Formelemente des alten Epos beibehalten worden sind in einer Zeit, in der die diesem entsprechende Wirklichkeit im Leben selbst bereits abgestorben war, dass sie auf einen Lebensstoff angewandt wurden, dem sie fremd und darum formalistisch gegenüberstanden, weil diese Elemente den spezifischen Widerspiegelungen einer bereits vergangenen Entwicklungsperiode der Menschheit angehörten.

Ganz anders das Drama. Die dramatische Form ~~ent~~steht und fällt mit dieser ihr allein spezifischen unmittelbaren Öffentlichkeit. Sie muss also entweder aus dem Leben verschwinden oder versuchen, unter ungünstigen Bedingungen, mit einem ungünstigen Stoff kämpfend, gewissermassen gegen den Strom schwimmend, die noch vorhandenen Momente der Öffentlichkeit des gesellschaftlichen Lebens in ihrer Weise zur Gestaltung zu bringen. Diese Probleme sind besonders ~~in der~~ um die Wende des ~~XVIII.~~ 18. und ~~XIX.~~ Jahrhunderts mit besonderer Schärfe hervorgetreten und stehen im engsten Zusammenhang mit den damaligen Bestrebungen zur Schaffung eines grossen historischen Dramas. Die bedeutenden Dramatiker dieser Periode haben beide Seiten des vor ihnen stehenden Dilemmas stark erlebt: Sowohl die ~~Ungünstigkeit~~ Ungünstigkeit des Lebens ihrer Gegenwart - die als Lebensgefühl auch auf die Gestaltung der historischen Stoffe einwirkt - wie die Notwendigkeiten der dramatischen Form.

Die Diskussionen um das scheinbar rein formelle Prinzip der Möglichkeit der Anwendung des anziken Chores im modernen Drama zeigen die gesellschaftlichen Motive, die für ~~die~~ diese Formgebung entscheidend geworden sind vielleicht am plstischsten. In seinem Vorwort zur Tragödie "Die Braut von Messina" spricht Schiller mit grösser Klarheit über diesse Problem. Er sagt über den Gebrauch des Chors in der antiken Tragödie: "sie fand~~en~~ ihn in der Natur und brauchte ihn, weil sie ihn fand. Die Handlungen und die Schicksale der Helden und Könige sind schon an sich selbst öffentlich und waren es in der einfachen Urzeit noch mehr." Ganz anders steht nach Schiller die Lage für den modernen Dichter. Das Leben in der heutigen Gesellschaft ist abstrakt und privat geworden. "Der Dichter muss die Paläste wieder auftun, er muss die Gerichte unter freien Himmel hinausführen, er muss die Götter wieder aufstellen, er muss alles Unmittelbare, das durch die künstliche Einrichtung des wirklichen Lebens aufgehoben ist, wieder herstellen..." Zu diesem Zweck hatte Schiller in die "Braut von Messina" den Chor eingeführt.

Es kommt uns hier nicht darauf an, die allgemein bekannte Tatsache

zu wiederholen, dass diese Anwendung des Chors bei Schiller zu einem künstlichen Formexperiments, zu seinem schwächsten Drama geführt hat. Es kommt uns hier auf das allgemeine Problem an. Und Schiller hat sehr richtig empfunden, dass die Anwesenheit des Chors in der griechischen Tragödie einerseits aus den gesellschaftlichhistorischen Bedingungen des griechischen Lebens naturwüchsig entsprungen ist, dass aber andererseits - und dies ist die wesentliche Frage für den modernen Dramatiker - in einem wirklichen Drama alle Ereignisse so gestaltet sein müssen, alle Lebensäusserungen auf eine solche Höhe erhoben werden müssen, dass sie die Anwesenheit des Chors vertragen.

Sobald die weggezogene vierte Wand der Bühne nur die durchsichtig gewordene Decke aus dem "Diable boiteux" von Le Sage geworden ist, hat das Drama aufgehört, wirklich dramtisch zu sein. Der Zuschauer des Dramas ist nicht zufällig anwesend bei irgend einer zufälligen privaten Begebenheit des Lebens, er belauscht nicht durch ein vergrössertes Schlüsselloch das Privatleben seiner Mitmenschen, sondern das, was ihm dargeboten wird, muss seinen innersten Gehalt, seiner wesentlichen Form nach ein öffentliches Ereignis sein. Die schwere Arbeit der modernen Dramatiker besteht gerade darin, solche Stoffe im Leben zu finden und diese Stoffe einer solchen innerlich dramatischen Umarbeitung zu unterwerfen, dass sie durchgehend und in diesem Sinn die Öffentlichkeit vertragen. Und hier muss der neue Dramatiker nicht nur gegen den Stoff des Lebens in der modernen Gesellschaft im äusserlichen Sinn ankämpfen, sondern zugleich gegen sein eigenes Lebensgefühl, das aus dem Boden dieser Gesellschaft entsprossen ist. Für dieses Lebensgefühl ist es ausserordentlich charakteristisch, was Grillparzer über den Chor gesagt hat: " Allbekannte Nachteile des Chors. Seine fortwährende Gegenwart ist in Bezug auf Geheimnisse meist lästig. Der Chor gab den Dramen der Alten einen Charakter der Öffentlichkeit. Ja! vielleicht ums schlimmer. Ich meinesteils würde eine Anstalt nicht lieben, die mich zwänge, alle Empfindungen und Situationen, die nicht den Charakter der Öffentlichkeit vertragen, aufzugeben."

Grillparzer spricht hier lange vor der Entstehung des sogenannten Kammerspiels dessen gefühlsmässige Grundlage aus. Er tut dies mit der Offenheit und Aufrichtigkeit eines bedeutenden Dichters. Er bemerkt aber nicht - und seine späteren, viel kleineren Nachfolger (bemerken es) noch weniger, - dass gerade das Vorherrschendwerden dieses Lebensgefühls aus dem Drama ein künstliches Produkt, einen Gegenstand fruchtloser formalistischer Experimente macht, dass gerade diese Entwicklung den lebendigen Kontakt zwwichen Drama und Volk zerrissen hat.

Es kam uns hier nicht auf das Problem des Chores selbst an, sondern auf die Probleme, die hinter der Aufwerfung dieser Frage stecken. Die Experimente mit dem Chor selbst sind nicht nur bei Schiller, sondern auch bei Manzoni sehr problematisch. Aber dieses Problem deckt die Schwierigkeiten der Gestaltung der Öffentlichkeit des Lebens im modernen Drama auf. Die grossen Dramatiker der Neuzeit von Shakespeare bis Puschkin haben die Lösung des Problems in der Richtung der Einführung der Volksszenen gesucht, und ohne Frage liegt hier die natürliche und gesunde Lösung. Freilich besteht ein prinzipieller Unterschied zwischen antikem Chor und moderner Volksszene. Wir können hier unmöglich dieses Problem in seiner notwendigen Breite analysieren. Es sei nur auf ein hier wesentliches Moment hingewiesen: der antike Chor ist immer anwesend, die Volksszenen sind nur einzelne Momente des Dramas, und die wichtigsten Szenen zwischen den Protagonisten spielen sich oft ohne diese Zeugen ab. Aber das bedeutet noch lange nicht, dass diese Szenen nun ohne Beziehung auf das im Drama anwesende Volk wären. Schon bei Shakespeare ist sehr oft eine sehr lebendige Beziehung dieser Art vorhanden. Man denke bloss daran, wie in die Szenen zwischen Brutus und Portia oder zwischen Brutus und Cassius die Stimmungen des Volkes lebendig hineispielen. Die neue Welle des historischen Dramas hat diese Beziehungen noch intimer gemacht. Schiller stellt zwar Wallensteins Lager nur als Prolog vor seine Tragödie, der inneren Dramatik nach ist aber dieses Vorspiel doch mehr als ein Prolog. Und im Drama der nach-Walter Scott-schen Zeit haben sich diese Beziehungen noch verstärkt. Wieder sei als auf ein sehr bezeichnendes Beispiel, auf die innere Wechselwirkung zwischen den Volksszenen in Büchners "Dantons Tod" und ~~zwischenden~~ den Szenen aus Dantons "Privat-

lebens" hingewiesen. Diese Szenenreihen bilden gewissermassen eine Reihe von Repliken, die in der einen aufgeworfene Frage wird in der anderen beantwortet und so weiter usf.

Wir kommen nun auf den zweiten Komplex der möglichen Missverständnisse über die spezifische Unmittelbarkeit des Dramas zu sprechen. Wie wir wissen, ist diese Unmittelbarkeit die der Öffentlichkeit. Und es scheint nun nahe zu liegen, dass jene Seiten des modernen Lebens (und der Geschichte), die ihrem Stoff nach notwendig und unmittelbar öffentlich sind, die geeignetsten Stoffe für das Drama ergeben: nämlich das politische Leben als solches. Die unmittelbare Geeignetheit des politischen Lebens für das Drama ist aber in dieser Fassung ein Vorurteil. Wir haben gesehen, dass das kampflose Hinnehmen der Tendenzen zur Privatisierung vieler und wichtiger individueller und gesellschaftlicher Lebensäusserungen des Menschen zur Selbstaufhebung des Dramas im "Kammerspiel" führt. Aber diese "Privatisierung" ist nur die eine Seite eines Prozesses, dessen - von ihr untrennbare - andere Seite sich in dem Immer-Abstrakter-Werden, in der scheinbar immer grösseren Selbständigkeit und Eigengesetzlichkeit des politischen Lebens äussert. Wenn also der dramatische Dichter diese Trennung, die von Marx gezeigte scheinbare Trennung von citoyen und bourgeois, nicht durchbricht, wenn er nicht an der Politik die gesellschaftlichen Grundlagen durch eine Gestaltung lebendiger menschlicher Schicksale, - individueller Schicksale, die die typischen, die repräsentativen Züge dieser Zusammenhänge in ihrem individuellen Sosein zusammenfassen, - aufzeigt, so bleibt der politische Stoff für das Drama unfruchtbar. Es entsteht im 17. Jahrhundert die hohlpathetische "Haupt- und Staatsaktion", im 19. Jahrhundert das leere und deklamatorische "Tendenzdrama", usw.

Auch über dieses Thema hat sich Schiller in lehrreicher Weise geäussert. Zur Zeit seiner Arbeit am "Wallenstein" schreibt er an Körner: "Der Stoff ist...im höchsten Grade ungeschmeidig für einen solchen Zweck...es ist im Grund eine Staatsaktion und hat in Rücksicht auf den poetischen Gebrauch alle Unarten an sich, die eine politische Handlung nur haben kann, ein unsichtbares abstraktes Objekt,

kleine und viele Mittel zerstreute Handlungen, einen furchtsamen Schritt, eine (für den Vorteil des Poeten) viel zu kalte und trockene Zweckmässigkeit, ohne doch diese bis zur Vollendung und dadurch zu einer poetischen Grösse zu treiben; denn am Ende misslingt der Entwurf doch nur durch Ungeschicklichkeit. Die Base, worauf Wallenstein seine Unternehmung gründet, ist die Armee, mithin für mich eine unendliche Fläche, die ich nicht vors Auge und nur mit unsäglicher Kunst vor die Phantasie bringen kann. Ich kann also das Objekt, worauf er ruht, nicht zeigen, und ebensowenig das, wodurch er fällt; das ist ebenfalls die Stimmung der Armee, der Hof, der Kaiser."

Diese Analyse scheint uns ausserordentlich lehrreich zu sein. Sie zeigt vor allem, dass gerade der politische Stoff für den Dichter unmittelbar in einer unendlichen und zerstreuten Fülle gegeben ist, deren Fülle nur mit den Mitteln der Epik gestaltbar ist. Die dramatische Stilisierung besteht hier darin, jene ganz wenigen Momente herauszugreifen, in denen der innere Zusammenhang des Politischen mit seiner gesellschaftlichen Basis und mit den menschlichen Leidenschaften, die diese zum Ausdruck bringen, unmittelbar und sinnfällig konzentriert erscheinen kann (es sei hier wieder an das "Kettenglied" erinnert), und zwar so, dass diese Konzentration die Fülle der widerstrebenden gesellschaftlichen Tendenzen, die die politische Kollision hervorrufen, doch nicht reduziert. Eine "Stilisierung" in diesem Sinne, also eine Beschneidung oder Verkümmerung der "Totalität der Bewegungen" würde den Stoff inhaltlich verzerren, die dramatische Kollision verflachen. Es ist aber hier nicht eine einfache Auswahl einiger Momente notwendig, sondern die Konzentrierung der unendlichen und zerstreuten Fälle der Momente auf jene, die wirklich sämtliche Momente, sämtliche treibenden Kräfte der politisch-historischen Kollision repräsentieren.

Besonders interessant und lehrreich sind diejenigen Bemerkungen Schillers, in denen er über die dichterisch zu überwindende "trockene" Zweckmässigkeit" und über die Wege zu ihrer Überwindung spricht. Er weist hier theoretisch ganz richtig darauf hin, dass hier nur das konsequente Zuendegehen eine Überwindung bringen kann. Was so viel bedeutet, dass in dem extremen und konzentrierten Fall des Repräsentanten einer solchen

Kollision gerade die gesellschaftlich-menschliche Grundlage dieser "trockenen Zweckmässigkeit" zum Vorschein kommen müssen und gerade das Zuendegehen dieses Weges, das Aufdecken ihrer spezifischen Bestimmungen die dichterisch ungünstigen Qualitäten des Stoffes aufheben soll. Gerade Schillers Praxis zeigt, wie wenig "menschliche Zutaten" bei der Bewältigung eines solchen Stoffes nützen. Sie bleiben Zutaten und Einlagen, und die "Trockenheit" der politischen Zusammenhänge bleibt trotzdem unaufgehoben. Auf der anderen Seite wird im Drama nur das, was sich in sinnlicher Unmittelbarkeit ins Menschliche umsetzt, lebendig. Der inhaltlich völlig richtig aufgefasste politische Konflikt, die geschichtsphilosophisch am raffiniertesten ausgeklügelte historische Kollision bleibt ohne diese unmittelbare Umsetzung tot. Und es ist vom Standpunkt der Zerstörung der dramatischen Form fast einerlei, ob diese Unlebendigkeit der bloss gedanklichen Produktion politisch-historischer Zusammenhänge agitatorisch oder mystisch zum Ausdruck gelangt. Auch in diesen Fällen bewegt sich die neueste Entwicklung des Dramas auf der Linie eines Hin-und Herschwankens zwischen falschen Extremen.

Shakespeare hat am gewaltigsten gezeigt, wie grosse historische Kollisionen ins Menschliche umgesetzt und dadurch von dramatischem Leben erfüllt werden können. Es ist nicht uninteressant, in diesem Zusammenhang den Vorwurf zu erwähnen, den Hegel gegen seinen "Macbeth" erhoben hat. Hegel findet, dass die Quelle Shakespeares einen Rechtstitel Macbeths für die Krone Schottlands erwähnt, und er bedauert, dass Shakespeare dieses Motiv fallengelassen hat. Uns scheint, dass für jenes Problem der Auflösung der feudalen Gesellschaft, ihrer notwendig entstehenden Selbstzerfleischung dieses Motiv ganz überflüssig ist. Shakespeare hat in seinem Zyklus der Königsdramen unzählige Beispiele dafür gegeben, wie solche Rechtstitel ganz willkürlich im Klassenkampf zwischen Königtum und Feudalismus benützt werden. In der konkreten Darstellung dieser englischen Kämpfe hat er diesen Motiven die ihnen zukommende episodische Rolle zugewiesen. In "Macbeth" sollte dagegen die menschliche Quintessenz eines solchen Aufstiegs und Sturzes konzentriert gestaltet werden. Shakespeare zeigt hier die menschlichen Züge, die grade auf diesem gesellschaftlich-historischen Boden notwendig entstehen, mit wunderbarer Treue und Prägnanz. Er hat aber

vollständig Recht, wenn er diese - gesellschaftlich-historisch bedingte- menschliche Essenz gestaltet und seine Linienführung nicht mit kleinlichen Motiven belastet. Das Befolgen der Anregung von Hegel hätte zu einem Drama vom Typus Hebbels und nicht zu dem Shakespeares geführt.

Dabei hat Hegel im allgemeinen die historisch-inhaltlichen und dramatisch formellen Notwendigkeiten des Dramas klarer erkannt als die meisten Theoretiker. Er warnt wiederholt davor, bei der Charakterisierung der dramatischen Gestalten ins Extrem des Aufgehens der Gestalt in den Inhalt der abstrakten historischen Mächte einerseits oder in bloss privat-menschlicher Psychologie andererseits zu verfallen. Wenn er von den dramatischen Gestalten "Pathos" verlangt und dieses Pathos von der Leidenschaft abzugrenzen versucht, so befindet er sich auf dem richtigen Wege zur Charakteristik des Spezifischen der handelnden Menschen des Dramas. Er nennt das Pathos "eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, einen wesentlichen Gehalt der Vernünftigkeit" und beruft sich auf die "heilige Geschwisterliebe" der Antigone, beruft sich darauf, dass Orest seine Mutter nicht in einer heftigen Gemütsbewegung tötet, sondern das Pathos, das ihn zur Tat antreibt, ist "wohl erwogen und ganz besonnen". Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass die Helden der Tragödie leidenschaftslose Menschen sein sollen. Auch Antigone und Orest haben ihre Leidenschaften. Die Betonung des Pathos bedeutet hier, dass das Entscheidende das unmittelbare Zusammenfallen des grossen historischen Gehalts der konkreten und grossen historischen Aufgabe mit der besonderen Persönlichkeit, mit der besonderen Leidenschaft des dramatischen Helden ist. In diesem Sinne muss der Held eines historischen Dramas ein "weltgeschichtliches Individuum" sein. Aber gerade diese Art seines Pathos, die weder abstrakt-allgemeine, noch individuell-pathologische Eigenart dieser Leidenschaft macht es erst möglich, dass die Konzentration der Persönlichkeit auf das Pathos einen unmittelbaren Widerhall in den Massen findet: die konkrete Allgemeinheit, Vernünftigkeit und Unmittelbarkeit seines Gehalts bringt hervor, dass der Held in jedem Menschen der Masse verwandte Seiten unmittelbar und menschlich in Bewegung setzen kann.

IV. DIE GESTALTUNG DER KOLLISION IN EPIK UND DRAMATIK.

Dieser Vergleich von Roman und Drama zeigt, dass die Darstel-

lungsart des Romans dem Leben, besser gesagt: der normalen Erscheinungsweise des Lebens näher ist, als die ~~Gestaltungsweise~~ des Dramas. Aber, wie wir gesehen haben, bedeutet die sogenannte Lebensferne des Dramas keine formalistische "Stilisierung", sondern vielmehr die dichterische Widerspiegelung einer bestimmten Art von Lebenstatsachen. Ebenso bedeutet diese Lebensnähe der Romanform kein Kopieren der empirischen Wirklichkeit, so wie sie ist, keinen Naturalismus als angeborenen Stil des Romans, ~~zur Folge~~. Auch der Umfang des gewaltigsten Romans ist beschränkt. Selbst, wenn man die "Comédie humaine" als einen einzigen Roman auffassen würde, sie gäbe, auch extensiv angesehen, ein verschwindendes Teilchen der unermesslichen gesellschaftlichen Wirklichkeit ihrer Zeit. Eine quantitativ angemessene künstlerische Widerspiegelung der Unendlichkeit des Lebens kommt überhaupt nicht in Frage. Die Sysiphusarbeit der naturalistischen Schriftsteller ist nicht nur dadurch charakterisiert, dass die von der Kunst geschaffene Totalität der widergespiegelten Welt verloren geht, dass das schriftstellerisch Gestaltete zu einem Ausschnitt, einem innerlich unvollständigen Fragment wird, sondern dass auch die grösste naturalistische Häufung der Details unmöglich die Unendlichkeit der Eigenschaften und Beziehungen, die selbst ein einziges Objekt der Wirklichkeit an sich besitzt, adäquat wiedergeben kann. Und der Roman stellt sich ja nicht die Aufgabe, einen blossen Ausschnitt aus dem Leben wahrheitsgetreu zu reproduzieren, sondern will mit seiner Darstellung eines, bei allem Reichtum der gestalteten Welt, ~~eines~~ extensiv doch beschränkten Teils der Wirklichkeit den Eindruck der Totalität des gesellschaftlichen Entwicklungsprozesses erwecken.

Die Formprobleme des Romans entstehen also aus der notwendig bloss relativen Vollständigkeit einer jeden ~~Spiegelung~~ Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, die hier künstlerisch vor die Aufgabe gestellt ist, den unmittelbaren Eindruck gerade der extensiven Fülle des Lebens, der Kompliziertheit und Verschlungenheit seiner Entwicklungswege, der Unermesslichkeit seiner Deatils zu erwecken. Das von uns bereits

wiederholt hervorgehobene Problem der "Totalität der Objekte", als Ziel der Gestaltung in der grossen Epik, muss deshalb in einem weiten und breiten Sinne verstanden werden, d.h. dieses Ganze umfasst keineswegs bloss die toten Objekte, an denen sich das gesellschaftliche Leben des Menschen zum Ausdruck bringt, sondern zugleich alle Sitten, Verrichtungen, Gewohnheiten, Gebräuche etc., in denen die Besonderheit und die Entwicklungsrichtung einer bestimmten Phase der menschlichen Gesellschaft hervortritt. Die Gesellschaft, das gesellschaftliche Leben der Menschen in seiner ununterbrochenen Wechselwirkung mit der Natur, die sie umgibt, die die Grundlage ihrer gesellschaftlichen Tätigkeit bildet, mit den verschiedenen gesellschaftlichen Institutionen oder Gebräuchen, durch die die Beziehungen der einzelnen Menschen im gesellschaftlichen Leben miteinander vermittelt werden, bildet den Hauptgegenstand des Romans. Wir erinnern daran, dass alle diese Momente im Drama nur in einer sehr abgekürzten, andeutenden Form gestaltet werden dürfen, nur so weit sie Veranlassungen zu der gesellschaftlich moralischen Handlungsweise der Menschen bilden. Hier entstehen ganz andere Proportionen. Diese Welt kommt nicht nur als Veranlassung vor, sondern in einer ganz konkreten und komplizierten Verschlungenheit mit allen Details des menschlichen Verhaltens und Handelns in der Gesellschaft.

Es ist aber klar, dass, wenn aus diesem Komplex der Eindruck einer Totalität entstehen soll, wenn ein beschränkter Kreis von Menschen, ein beschränkter Komplex von "Objekten" in diesem Sinne so gestaltet werden soll, dass im Leser der unmittelbare Eindruck der ganzen Gesellschaft in ihrer Bewegung entstehe, ebenfalls eine künstlerische Konzentrierung, ein radikales und energisches Verlassen des einfachen Kolorits der Wirklichkeit zustandekommen muss. Dementsprechend muss der Roman in allen Momenten seines Weges ebenso das Typische an den Charakteren, Umständen, Szenen usw. in den Mittelpunkt stellen, wie das Drama, nur sind Inhalt und Form dieses Typischen anders beschaffen, als sie es dort waren. Die Beziehung des individuell Eigenartigen zum Typischen ist hier komplizierter, loser und lockerer aufgefasst als im Drama. Während die dramatische Gestalt sofort und unmittelbar als typisch zu wirken hat,

selbstverständlich unter Beibehaltung ihrer Individualität, ist der typische Charakter einer Romangestalt sehr oft nur eine Tendenz, die sich allmählich durchsetzt, die nur aus dem Ganzen, aus der komplizierten Wechselwirkung von Menschen, menschlichen Beziehungen, Institutionen, Dingen usw. schrittweise an die Oberfläche kommt. Auch der Roman muss, ebenso wie das Drama, den Kampf der verschiedenen Klassen, Schichten, Parteien und Richtungen darstellen. Aber ihre Darstellung ist hier viel weniger konzentriert und sparsam. In der dramatischen Gestaltung muss dagegen alles auf die Vertretung der wesentlichen möglichen Stellungsnahmen, auf eine zentrale Kollision konzentriert werden. Eine wesentliche Richtung des menschlichen Handelns kann also dramatisch dem Wesen nach nur einen Vertreter haben; eine Verdoppelung wäre, wie wir gesehen haben, eine künstlerische Tautologie. (Dies ist natürlich nicht schematisch zu verstehen. Wenn Goethe in seiner Analyse des "Hamlet" auf die grosse Feinheit hinweist, dass Shakespeare den servilen, charakterlosen Höfling in dem Paar Rosenkranz und Güldenstern dargestellt hat, so widerspricht dies dem allgemeinen Gesetz der dramatischen Stilisierung nicht. Rosenkranz und Güldenstern treten stets gemeinsam auf und bilden, vom Standpunkt der Struktur der dramatischen Handlung, bloss eine Figur.)

Im Roman dagegen soll nicht die konzentrierte Essenz einer Richtung dargestellt werden, sondern, im Gegenteil, die Art, wie eine solche Richtung entsteht, wie sie abstirbt usw. Der typische Charakter der Romangestalt, die Art, wie sie gesellschaftliche Richtungen repräsentiert, ist aus diesem Grunde viel komplizierter. Es kommt ja im Roman gerade darauf an, die verschiedenen Seiten, in denen sich eine gesellschaftliche Richtung äussert, die verschiedenen Weisen, in denen sie sich durchsetzt usw., zur Darstellung zu bringen. Was also im Drama Tautologie wäre, ist hier, im Gegenteil, eine unumgängliche Form zum Herausarbeiten des wirklich Typischen.

Diese Eigenart des Romans hat auch zur Folge, dass die Beziehung des gestalteten Individuums zur gesellschaftlichen Gruppe,

der es angehört, die es in der Dichtung repräsentiert, eine viel kompliziertere ist als im Drama. Diese Komplizierung der Beziehung zwischen Individuum und Klasse ist aber ebenfalls nicht ein Produkt der Entwicklung der Literatur, sondern, im Gegenteil, die ganze Entwicklung der literarischen Formen, hier speziell in der Romanform, ist nichts weiter als eine Widerspiegelung der gesellschaftlichen Entwicklung selbst. Marx hat diese Veränderung der Beziehung zwischen Individuum und Klasse im Kapitalismus sehr genau dargestellt. Er sagt: " ...im Lauf der historischen Entwicklung und gerade durch die innerhalb der Teilung der Arbeit unvermeidliche Verselbständigung der gesellschaftlichen Verhältnisse tritt ein Unterschied heraus zwischen dem Leben jedes Individuums, soweit es persönlich ist und insofern es unter irgend einen Zweig der Arbeit und die dazu gehörigen Bedingungen subsumiert ist...Im Stand (mehr noch im Stamm) ist diese noch verdeckt, z.B. ein Adeliger bleibt stets ein Adeliger, ein Roturier stets ein Roturier, abgesehen von seinen sonstigen Verhältnissen, eine von seiner Individualität unzertrennliche Qualität. Der Unterschied des persönlichen Individuums gegen das Klassenindividuum, die Zufälligkeit der Lebensbedingungen für das Individuum tritt erst mit dem Auftreten der Klasse ein, die selbst ein Produkt der Bourgeoisie ist. Die Konkurrenz und der Kampf der Individuen untereinander erzeugt und entwickelt erst diese Zufälligkeit als solche. In der Vorstellung sind daher die Individuen unter der Bourgeoisieherrschaft freier als früher, weil ihnen ihre Lebensbedingungen zufällig sind; in der Wirklichkeit sind sie natürlich unfreier, weil mehr unter sachliche Gewalt subsumiert." Dies zeigt sich am deutlichsten bei den Übergangsgestalten, während die dramatische Kollision die handelnden Menschen in zwei einander bekämpfende Lager teilt, ist im Roman die Neutralität, die Gleichgültigkeit usw. der Gestalten zentralen Fragen gegenüber nicht nur gestattet, sondern geradezu notwendig.

Es ist klar, dass eine solche Entwicklung der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft für die Gestaltungsweise des Dramas sehr ungünstig ist. Andererseits bildet diese selbe Entwick-

lung gerade das Lebenselement des Romans. Die besonderen Eigenarten des Romans haben sich nicht zufälligerweise erst im Laufe der gesellschaftlichen Herausbildung solcher Beziehungen zwischen Individuum und Klasse künstlerisch herausgebildet. Es gehört der ganze brutale Ahistorismus der Vulgärsoziologie dazu, um diesen Zusammenhängen gegenüber vollständig blind zu sein, und dem griechischen, dem persischen etc. "Roman" unter dasselbe Genre wie die spezifische moderne Form der "bürgerlichen Epopöe" zu subsumieren.

Dieser innige Zusammenhang zwischen Romanform und der spezifischen Struktur der kapitalistischen Gesellschaft bedeutet aber keineswegs, dass der Roman nun diese Wirklichkeit ohne weiteres, so wie sie unmittelbar und empirisch ist, einfach widerspiegeln könne. Solchen Vorurteilen sind einerseits die Naturalisten verfallen, andererseits verstehen die klassizistischen Verfechter der alten, historisch überlieferten Formen die künstlerischen Probleme, die aus dieser neuen Lage entstanden sind, ebensowenig wie die Naturalisten, nur mit dem entgegengesetzten Werturteil. So nennt z.B. Paul Ernst, der theoretische Führer des Neuklassizismus in Deutschland, den Roman eine "Halbkunst".

Schon unsere bisherigen Darlegungen haben gezeigt, dass eine solche Auffassung des Romans und seines Verhältnisses zur Wirklichkeit, die er widerspiegelt, im Grunde falsch ist. Wie wir bei der Analyse der sogenannten Lebensferne des Dramas nachgewiesen haben, dass gerade diese Lebensferne eine spezifische Art der künstlerischen Widerspiegelungen von sehr konkreten Lebenstatsachen ist, so müssen wir jetzt auf einige wichtige, allgemeine Lebenstatsachen hinweisen, die die Grundlage der Romanform bilden. Freilich ist das Ziel unserer Darlegung hier das entgegengesetzte. Dort musste nachgewiesen werden, dass der scheinbaren Stilisierung eine Widerspiegelung des Lebens selbst zugrundeliegt, hier muss gezeigt werden, dass diese scheinbare Lebensnähe des Romans die künstlerische Umarbeitung des Lebensstoffes, die ihr zugrundeliegt, ebenso gebieterisch erfordert, wie dies - freilich mit anderen Mitteln, den anderen Zielen entsprechend - beim Drama der

Fall ist.

Beginnen wir mit dem Punkt, an dem der Gegenatz zwischen Roman und Drama am augenfälligsten ist, mit dem Problem der Kollision. Im Roman kommt es nicht darauf an, die gewaltsame Lösung einer Kollision in ihrer höchsten und zugespitztesten Form darzustellen. Die Aufgabe besteht hier darin, Verwicklungenheit, "Schlauheit" (Lenin) jener Wege darzustellen, die im gesellschaftlichen Leben solche Konflikte hervorrufen, lösen oder abstumpfen. Und damit sind wir bereits bei der wichtigen Tatsache des Lebens selbst angelangt.

Ist die Form der tragischen Kollision eine notwendige Erscheinungsform des gesellschaftlichen Lebens selbst, so ist sie es doch nur unter sehr bestimmten Bedingungen und Umständen. Dass Konflikte sich abstumpfen, dass sie im Sande verlaufen, dass sie sowohl im persönlichen Leben der Individuen wie im allgemeinen gesellschaftlichen Massstabe zu keiner eindeutigen und entschiedenen Lösung führen, kann ebenfalls eine Tatsache des gesellschaftlichen Lebens sein, und zwar in doppelter Hinsicht. Erstens gibt es bestimmte Entwicklungsphasen des Wachstums der Gesellschaft, in welchen dieses sich abstumpfen der Widersprüche die typische Form der Austragung der gesellschaftlichen Gegensätze ist, (und) zweitens ist es ebenfalls eine Tatsache des gesellschaftlichen Lebens, dass selbst in der Periode der grössten Zuspitzung der Gegensätze im individuellen Leben der einzelnen Menschen nicht alle Konflikte eine äussere Verschärfung bis zum Tragischen erhalten. Da nun der Roman auf die Gestaltung der extensiven Totalität des gesellschftlichen Lebens ausgeht, ist in seiner Darstellung die bis zu Ende ausgetragene Kollision nur ein Grenzfall, ein Fall unter vielen anderen. Dieser braucht unter Umständen überhaupt nicht in der Darstellung zu auftauchen, wenn er aber gestaltet wird, so ist er nur ein Glied in einem vielgliedrigen System. Es werden jene besonderen Umstände aufgezeigt, die bei bestimmten Zusammenstössen die tragische Kollision hervorrufen, sie werden aber als besondere Umstände aufgezeigt, neben denen auch andere wirksam

sind und die selbst müssen sich keineswegs in ungestörter Reinheit zu entfalten brauchen.

Wenn also im Drama eine Parallelhandlung als Tragödie angelegt wird, so dient sie dazu, die Hauptlinie der Kollison zu ergänzen und zu unterstreichen. Man denke an die früher von uns bereits angeführte Parallelhandlung zwischen dem Schicksal von Lear und Gloster bei Shakespeare. Ganz anders im Roman, Tolstoi legt z.B. zum tragschen Schicksal seiner Anna Karenina verschiedene Parallelhandlungen an. Die dem Paare Anna-Wronski entsprechenden Kontraste, Kitty-Lewin, Darja-Oblonski sind nur die grossen Zentralergänzungen, daneben gibt es noch eine Fülle von anderen, stärker episodischeren Parallelhandlungen. Diese einander hellender ergänzenden Handlungen ergänzen sich aber in einer ganz entgegengesetzten Richtung. Im "Lear" unterstreicht das Schicksal Glosters die tragische Notwendigkeit des Schicksals des Haupthelden. In "Anna Karenina" unterstreichen die Parallelhandlungen gerade die Tatsache, dass das Schicksal der Heldin zwar wohl ein typisches und notwendiges ist, aber dennoch gerade ein extremer individueller Fall ist. Es offenbart freilich am stärksten die inneren Widersprüche der modernen bürgerlichen Ehe, aber es wird auch gezeigt, erstens dass diese Widersprüche keineswegs notwendig immer und überall in dieser selben Richtung auftauchen, dass sie also diese Widersprüche auch radikal andere Inhalte haben und Formen aufnehmen können; und zweitens dass auch ähnlich geartete Konflikte nur unter sehr bestimmten gesellschaftlichen und individuellen Bedingungen zu dem tragischen Schicksal der Anna führen müssen brauchen.

Wir sehen hier, dass die Beziehung der einander sich ergänzenden Parallelen und Kontraste zueinander im Drama eine viel engere ist, als im Roman. Im Roman genügt eine äusserlich sehr entfernt scheinende Verwandtschaft des grundlegenden gesellschaftlich-menschlichen Problems, damit eine ergänzende Parallelhandlung zustande komme. Im Drama genügt diese allgemeine Problemgleichheit nicht, auch Inhalt, Richtung und Form des aufgeworfenen Problems müssen in beiden Fällen sichtbar aufeinander bezogen sein.

[Dieser Unterschied kommt vielleicht noch klarer zum Vorschein bei der Betrachtung der Komposition der Charakterkonstraste im Drama und im Roman. Man denke an solche kontrastierende Gruppen wie Hamlet-Lear-Fortinbras bei Shakespeare, oder Egmont-Oranien-Alba bei Goethe. Und man vergleiche die Art, wie diese Gestalten aufeinander bezogen sind und einander wechselseitig beleuchten, mit der Art, wie etwa die Hauptgestalten von Balzac "Père Goriot" einander ergänzen. Balzac selbst hebt in einer seiner theoretischen Schriften hervor, dass Goriot und Vautrin einander ergänzende Parallelgestalten sind; im Roman selbst wird die ergänzende "pädagogische" Wirkung der Vicomtesse de Beauséant und Vautrins auf Rastignac hervorgehoben; dabei bilden wieder Rastignac, Du Marsay, De Trailles ~~wieder~~ eine Reihe von Parallelen und Kontrasten, die andererseits von der Gruppe Vautrin, Nucingen, Tailleffer ergänzt wird usw. Wichtig bei dieser Gegenüberstellung ist, dass die Gestalten diese Funktionen nicht notwendig durch den Hauptzug ihres Charakters, oder durch das Wesentliche ihres Schicksals erhalten müssen, sondern es ~~können~~ können durchaus zufällige, episodische, nebensächliche Momente sein, die gerade in einem bestimmten Gesamtzusammenhang geeignet sind, solche Ergänzungen oder Kontraste wirksam hervorzubringen.

All dies hängt mit der eingangs hervorgehobenen Besonderheit des Romans zusammen, dass in ihm der Konflikt nicht "an sich", sondern in seiner breit-entfalteten objektiven gesellschaftlichen Verknüpftheit, als Teil einer grossen gesellschaftlichen Entwicklung erscheint. Es ist hier sehr lehrreich, die Komposition des "König Lear" mit der von "Père Goriot" zu vergleichen, umsomehr, als offenkundig das Werk Balzacs ausserordentlich stark von Shakespeare beeinflusst würde. Vor allem ist das Schicksal Goriots selbst eine Episode im Roman, wenn auch eine sehr wichtige. Der von uns früher in anderen Zusammenhängen zitierte Ausspruch Otto Ludwigs, dass in einem zum Roman verwandelten "König Lear" etwa Edgard der Hauptheld wäre, verwirklicht sich hier mit bestimmten Modifikationen. Denn im Schicksal Rastignacs ist ebenfalls das Problem der Beziehung von Eltern und Kindern aufgeworfen, und die naiv-egoistische Selbstverständlichkeit, mit der Rastignac

seine Familie ausbeutet, hat eine gewisse, freilich abgeschwächte Aehnlichkeit mit dem Verhalten der Töchter Goriots zu ihrem Vater. Der wichtigste kompositionelle Unterschied ist aber, dass hier die Beziehung zur Familie ganz in den Hintergrund gedrängt wird. Balzac deutet diese Seite bei Rastignac nur an, wichtig für ihn ist die Entwicklung, die Rastignacs selbst, in Wechselwirkung mit den verschiedenartigsten Menschen und menschlichen Beziehungen, durchläuft. Und es ist interessant zu beobachten, wie gerade die grössere Breite des Romans, die breit entfaltete, allmähliche Charakterentwicklung als Hauptziel (im Gegensatz zur dramatischen Explosion bereits vorhandener Charaktereingenschaften) eine grössre Konzentration des Typischen hervorbringt, und eine neuartige Betonung ~~des Typischen~~, die Shakespeare nowendig ganz fernliegen musste.

Otto Ludwigs Bemerkung über Edgar als Helden des Lear-Romans ist ausserordentlich fein. Sie wurde aber durch die geniale Praxis Balzacs vertieft und erweitert. Denn Rastignacs ist nicht einfach eine Art Edgar, sondern eine schlechtere Spielart desselben, eine, die ~~Ausgabe von Edgard, der sich~~ unter dem Eindruck der Verhältnisse zu einen schwächeren, schmiegsameren, weniger skrupellosen, weniger extremen Edgar entwickelt. Besser gesagt: wenn wir diesen Roman, er ist es, für sich betrachten, der sich in dieser Richtung entwickelt. Der Roman kennt also ebenso die Einheit und die Gegensätzlichkeit der Extreme, wie das Drama und benützt mitunter ähnliche Zuspitzungen. Er kennt aber ganz andere Erscheinungsformen der Einheit und des Gegensatzes der Extreme: Fälle, wo aus ihrem Zusammenwirken eine neue, auf der Oberfläche unerwartete Entwicklung, eine Bewegungsrichtung entsteht. Der bedeutendste Zug der wirklich grossen Romane besteht gerade in der Gestaltung solcher Bewegunngsrichtungen. Nicht ein bestimmter Zustand der Gesellschaft wird gestaltet, oder wenigstens nur scheinbar ein Zustand. Das Wichtige ist, zu zeigen, wie ~~sich~~ im kleinen, unscheinbaren, man könnte sagen, kapillarischen Bewegungen des individuellen Lebens die Richtung einer Tendenz der gesellschaftlichen Entwicklung sichtbar wird.

Hier ist eine entscheidende Tatsache des Lebens, die der Romanform zugrunde liegt, handgreiflich klar. Das Drama hat die grosse

Konvulsionen, die tragischen Zusammenbrüche einer Welt gestaltet. Am Ende einer jeden grossen Tragödie Shakespeares bricht eine ganze Welt zusammen, und wir stehen inmitten des Anbruch einer vollkommen neuen Zeit. Die grossen Romane der Weltliteratur, insbesondere die des 19. Jahrhunderts, gestalten weniger den Zusammenbruch einer Gesellschaft, als ihren Auflösungsprozess, je einen Schritt, der in die Richtung dieser Auflösung führt. Es ist auch in dem dramatischen Roman keineswegs notwendig, dass der gesellschaftliche Zusammenbruch als solcher auch nur angedeutet erscheine. Die Ziele der Gestaltung sind vollständig erfüllt, wenn der unwiderstehliche Gang der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung mit überzeugender Kraft dargestellt wird. Das wesentliche Ziel des Romans ist die Darstellung der Bewegungsrichtung der Gesellschaft.

Dies kann natürlich für bestimmte Klassen, unter bestimmten Umständen eine Aufwärtsbewegung sein, Aber auch in diesem Fall wird der konsequente Epiker nur die Richtung der Aufwärtsbewegung zeigen, es ist für ihn keineswegs notwendig, einen entscheidenden Sieg der aufwärtsgehenden Bewegung, geschweige denn ihren endgültigen Sieg zu gestalten. Man denke an das klassische Beispiel von Gorkis "Mutter", und man vergleiche den unaufhaltsam vorwärtsschreitenden Gang dieses Meisterwerks, wo in der Gestaltung des Ganges der spätere Sieg mitgestaltet ist, mit der dramatischen Weltuntergangsstimmung der alten bürgerlichen Welt in Gorkis grossem Drama "Jegor Bulitschow".

Wir brauchen nach alledem, glaube ich, nicht allzu breit auseinanderzusetzen, dass Auswahl und Gruppierung einer beschränkten Anzahl von Menschen und Menschenschicksalen - und sei ihre Zahl im Vergleich zur Ökonomie des Dramas noch so gross - nur nach und infolge einer ganz energischen dichterischen Bearbeitung solche Entwicklungsrichtungen deutlich zur Anschauung bringen kann. Selbstverständlich sind diese Entwicklungsrichtungen in den Schicksalen der wirklichen Menschen, im Leben "an sich" vorhanden. Aber die dramatische Kollision ist in den Kollisionen des Lebens "an sich"

ebenfalls gegenwärtig. Die dichterische Bearbeitung des Lebens, die dichterische Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit besteht in beiden Fällen gleichermassen, wenn auch mit verschiedenen Mitteln darin, aus diesem " An sich" ein "Für uns" zu machen. Dies ist in dem Stoff, den der Roman bearbeitet, ebenso sehr und ebenso wenig enthalten, wie in dem des Dramas. Auch hier müssen in den unmittelbar als einzigartige Individuen wirkenden Menschen und Menschenschicksalen Gesetze des gesellschftlich-geschichtlichen Geschehens unmittelbar zum Vorschein kommen. Die notwendige dichterische Vereinigung von Erscheinung und Wesen, von restlosem Erscheinen des ganzen Wesens in der reinen Erscheinung erfordert zumindest eine ebensolche Abwendung von der unmittelbaren und rohen Empirie, wenn im gegebenen Stoff Erscheinung und Wesen einander sehr nahe zu liegen scheinen, wie wenn sie sichtbar entfernt sind. Die von der Kunst zu überwindenden Schwierigkeiten sind im Roman andere als im Drama, aber nicht minder grosse.

Die Verschiedenheit der Lebenstatsachen, die diese beiden Genres in ihren Formen widerspiegeln, kommt in der Verschiedenheit der Komposition der Handlung am deutlichsten zum Vorschein. Goethe hat in seiner von uns bereits angeführten Abhandlung über Epik und Dramatik auch diese Frage sehr prinzipiell behandelt. Er analysiert die verschiedenen, die Handlung bewegenden Motive und findet unter ihnen einerseits solche, die der Epik und der Dramatik gemeinsam sind, andererseits solche, die je ein besonderes Kennzeichen je eines dieser Genres bilden. Diese Motive sind nach Goethe: " 1. Vorwärtsschreitende, welche die Handlung fördern; deren bedient sich vorzüglich das Drama. 2. Rückwärtsschreitende, welche die Handlung von ihrem Ziele entfernen; deren bedient sich das epische Gedicht fast ausschliesslich." Zum Verständnis der letzteren Aussage Goethes muss besonders hervorgehoben werden, dass er die rückwärtsschreitenden Motive von den retardierenden genau unterscheidet. Retardierend sind nach Goethe jene Momente, " welche den Gang aufhalten oder den Weg verlängern; dieser bedienen sich beide Dichtungsarten mit dem grössten

Vorteil."

Man könnte (meinen) zwischen retardierenden und rückwärtsschreitenden Motiven sei nur ein quantitativer Unterschied; indem das retardierende Motiv zum herrschenden Motiv der ganzen Handlungsführung gemacht wird, scheine es ein rückwärtsschreitendes zu sein. Ein solcher Einwand ist nicht ganz unrichtig, aber er übersieht das qualitativ Neue, das eben in dieser scheinbar nur quantitativen Steigerung zum herrschenden (Motiv) der Gesamthandlung liegt. Verhältnismässig einfach und sofort einleuchtend liegt diese Frage im Drama: der Held stürmt seinem Ziel entgegen und bekämpft mit grosser Heftigkeit alle Hindernisse, die sich ihm entgegenstellen; die Handlung ist ein ununterbrochener Zusammenstoss vorwärtsschreitender und retardierender Motive. In der grossen Epik ist aber das Schema der Handlung ganz entgegengesetzt: gerade jene Motive, die den Helden von seinem Ziele entfernen, werden siegreich, und zwar nicht nur in den äusseren Umständen, sondern sie werden sogar zu einer bewegenden Kraft im Helden selbst. Man denke an die grossen Homerischen Epen. welche Motive bewegen ~~Was bewegt~~ die Handlung der Ilias? Primär der Zorn des Achilles und die Ereignisse, die daraus folgen, also ausnahmslos solche, ~~Motive,~~ die das Ziel, das den Gegenstand der Ilias ausmacht, die Einnahme Trojas, in eine immer weitere Ferne rücken. Was bewegt die Handlung der "Odyssee"? Der Zorn Poseidons, der das epische Ziel dieser Dichtung, die Heimkehr des Odysseus, zu verhindern bestrebt ist.

Selbstverständlich setzt sich diese rückwärtsschreitende Handlung keineswegs kampflos durch. Nicht nur der Held selbst, auch eine Gruppe der anderen Mithandelnden ist bestrebt, das epische Ziel zu verwirklichen und kämpft ununterbrochen gegen diese vom Ziel entfernende Bewegung. Wäre dieser Kampf nicht da, so versänke die ganze Epik in eine Zustandsschilderung. Aber das Vorherrschen dieser Art der Handlungsführung hängt aufs allerengste mit dem dichterischen Ziel der grossen Epik zusammen, mit der besonderen Art jener Lebenstatsachen, deren dichterischer Ausdruck diese Formen sind.

Es ist vor allem sofort einleuchtend, dass die handlungsmässige Gestaltung der "Totalität der Objekte" nur im Rahmen einer solchen

Fabel sich entfalten kann. Die dramatische Handlung bewegt sich rapide vorwärts, und ihre Stationen, erreicht durch den Kampf mit den retardierenden Motiven, sind nur bestimmte und markante Knotenpunkte dieser Bewegung zur äussersten Zuspitzung, zur Kollision hin. Erst die Handlung, die auf rückwärtsschreitende Motive aufgebaut ist, bietet die Möglichkeit, die ganze Umwelt der Handlung, sowohl Natur wie Gesellschaft, als Etappen dieses Weges in bewegter Weise, als wichtige Ereignisse und Begebenheiten zu gestalten. Es ist nicht zufällig, dass bereits in der Odyssee ein so wichtiges Motiv der späteren Epik, die Reise oder die Wanderung mit ihren Hindernissen, als Fabel auftaucht. Es ist aber klar, dass eine einfache Beschreibung einer Reise niemals zu einer epischen Dichtung, sondern bloss zu einer Zustandsschiderung führen würde. Erst dadurch, dass die "Reise" des Odysseus ein ununterbrochener Kampf mit einer stärkeren Macht ist, erst dadurch erhält jeder Schritt auf diesem Wege eine spannende Bedeutung: kein einziger geschilderter Zustand ist blosser Zustand, sondern ein wirkliches Ereignis, Resultat einer Handlung, treibende Ursache zu einem weiteren Zusammenstoss der kämpfenden Kräfte.

Damit entsteht eine Form der Handlung, die allein geeignet ist, das grundlegende Stilproblem der Epik zu lösen, nämlich jene grosse Reihe von Naturzuständen, von menschlichen Einrichtungen, Sitten, Gebräuchen, Institutionen usw., die alle zusammen die "Totalität der Objekte" bilden, in ein menschliches Handeln umzusetzen. Die dramatische Handlung stürmt durch solche "Zustände" hindurch; für sie sind sie nur Veranlassungen zur Offenbarung der gesellschaftlich-moralischen bewegenden Kräfte im Menschen. Für das Drama liegt hier also keine spezifische Schwierigkeit der Gestaltung vor. Da aber die grosse Epik gerade dadurch gross ist, dass sie diese Welt der "Dinge", der "Zustände" in ihrer ausgebreitetsten Fülle darbietet, und sie doch immer und überall in Handlungen der Menschen umsetzen muss, braucht sie eine Fabel, die im Laufe eines ununterbrochenen Kampfes ihre Menschen durch diese ganze Welt hindurchführt. Erst in dem hier ununterbrochen Schlachtfelder, Veranlassungen zum Kampf,

Preise des Kampfes usw. entstehen, wird die mechanische Zuständlichkeit der "Dinge" künstlerisch überwunden; die ausgebreitete extensive Welt des Menschen erscheint in einer ununterbrochenen lebendigen Bewegung. Wir haben bei dem Hinweis auf Odysseus die Überlegenheit seines Gegenspiels hervorgehoben. Dieses Moment ist wiederum für die Gestaltungsweise der grossen Epik von entscheidender Wichtigkeit. Sowohl Drama wie grosse Epik müssen, um ein getreues Abbild des menschlichen Lebens zu geben, die Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit in richtiger Weise widerspiegeln. Beide müssen also den Menschen und seine Handlungen als gebunden durch die Umstände seines Handelns, durch die gesellschaftlich-geschichtliche Basis seiner Taten darstellen; zugleich aber müssen beide die Rolle der menschlichen Innitiative, der individuellen menschlichen Tat im Gang der gesellschaftlichen Ereignisse gestalten. In der dramatischen Kollision steht dabei die individuelle Initiative in dem Vordergrund. Die Umstände, die diese Initiative mit einer komplizierten Notwendigkeit auslösen, werden nur in ihren allgemeinen Zügen angedeutet. Erst in der Kollision, erst in dem Ausgang der Kollision, kommt die Beschränktheit und Begrenztheit, die gesellschftlich-geschichtliche Determiniertheit der menschlichen Tat konkret zum Ausdruck.

In der grossen Epik ist dagegen das Moment der Notwendigkeit immer vorhanden und immer vorherrschend. Das rückwärtsschreitende Handlungsmotiv ist nur ein Ausdruck jener allgemeinen objektiven Kräfte, die zwangsläufig immer mächtiger sind, als der Wille und der Entschluss des Einzelnen es können. Während also das Drama die richtige Dialektik von Freiheit und Notwendigkeit in einer heroischen Katastrophe konzentriert, gibt die grosse Epik ein breit entfaltetes, verschlungenes Bild von dem vielfältigen, grossen und kleinen, teilweise erfolgreichen, teilweise mit Niederlagen endenden Kämpfen der Individuen, in deren Gesamtheit die Notwendigkeit der gesellschaftlichen Entwicklung zum Ausdruck kommt. Beide grosse Formen widerspiegeln also dieselbe Dialektik des Lebens. Sie legen aber auf verschiedene Seiten desselben Zusammenhanges den Nachdruck. Die Verschiedenheit ist nur ein Ausdruck

jener verschiedenen Tatsachen des Lebens, die die beiden Formen ausdrücken, über die wir bereits ~~sehr~~ ausführlich gesprochen haben.

Es ist aus diesem Zusammenhängen verständlich, dass ~~in dem~~ im Drama die persönliche Initiative der handelnden Menschen viel bedeutsamer ist, als in der Epik. Selbst im antiken Drama, wo eine viel strengere Notwendigkeit vorherrscht als im modernen, ist es so. Nehmen wir den "König Ödipus" ~~des~~ von Sophokles, ~~welches Drama~~ ein Stück, das lange Zeit als Muster der fatalistischen "Schicksalsdramen" gedient hat. Wie ist der wirkliche Aufbau? Selbstverständlich wird am Ende der Handlung Ödipus für seine vergangenen Tage die "Rechnung präsentiert"; selbstverständlich ist der Hauptinhalt der Handlung die Enthüllung von längst vergangenen Ereignissen. Aber den Weg dahin bestimmt die energische und nicht ermüdende Initiative von Ödipus selbst. Er wird zwar von der Vergangenheit erdrückt, aber seine eigenen Anstrengungen haben den Stein, der ihn erschlägt, ins Rollen gebracht. Die "Romanisierung" vieler moderner Dramen zeigt sich am schlagendsten im Vergleich mit diesem antiken Vorbild. Besonders ist dies in den Dramen der Weimarer Periode Schillers zu sehen. Seine "Maria Stuart" ist z.B. fast ausschliesslich Objekt des Kampfes der entgegengesetzten geschichtlichen Kräfte, die in handelnden Nebenfiguren verkörpert sind. Ihre Stellung in der Komposition ~~hat~~ weist bereits ~~sehr~~ starke epische Tendenzen auf.

Wir haben gesehen, dass schon im antiken Epos die treibende Kraft der Handlung nicht der epische Held gewesen ist, sondern die in den Göttern verkörperten Kräfte der Notwendigkeit. Die Grösse des epischen Helden kam nur in seinem heldenhaften oder zähen und schlauen Widerstand gegen diese Kräfte zum Ausdruck. Dieser Charakter der grossen Epik erfährt im Roman eine weitere Steigerung. Und damit erhält die Vorherrschaft des rückwärtsschreitenden Motivs eine noch grössere Bedeutung. Denn der Gegenstand der Epopöe ist ein Kampf von nationalem Charakter, der deshalb notwendig eine klare und ausgesprochene Zielsetzung hat. Im Kampf um dieses Ziel beherrscht nun das rückwärtsschreitende Motiv die Führung der Fabel, als eine

ununterbrochene Kette von Hindernissen, die sich der Verwirklichung dieses Zieles entgegenstemmen.

Die neue Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Individuum und Klasse schafft für den modernen Roman eine neue Situation. Das individuelle Handeln hat nur sehr bedingt und in speziellen Fällen ein unmittelbares und gesellschafliches Ziel. Ja, es entstehen im Laufe der Entwicklung immer mehr bedeutende Romane, deren Handlung gar kein konkretes Ziel hat und auch nicht haben kann. Schon Don Quichotte will nur im allgemeinen das Rittertum erneuern und auf Abenteuer ausziehen. Diese Absicht kann unmöglich in demselben Sinn eine Zielsetzung genannt werden, wie die ~~Absicht von~~ des Odysseus, in seine Heimat zurückzukehren. Ebenso steht es um bedeutende Romane, wie "Tom Jones", "Wilhelm Meister" usw. In "Wilhelm Meister" wird sogar diese Eigenart des neuen Romans am Schluss klar ausgesprochen: der Held erkennt, dass er etwas ganz anderes, viel mehr erreicht hat, als was zu erreichen er auf die Wanderschaft gezogen ist. Darin drückt sich klar die gesteigerte Funktion des rückwärtsschreitenden Motivs gesellschaftlich-inhaltlich ~~sehr klar~~ aus. Indem die Macht der gesellschaftlichen Verhältnisse sich als stärker erweist als die Absicht des Helden, indem sie sich in diesem Kampf siegreich durchsetzt, entsteht eben das gesellschaftlich Notwendige: die Menschen handeln nach ihren individuellen Neigungen und Leidenschaften, aber das Resultat ihrer Handlungen ist ganz etwas anderes, als das, was sie gewollt haben.

Selbstverständlich ~~ist~~ besteht auch hier keine chinesische Mauer zwischen Epopöe und Roman. Einerseits gibt es bedeutende moderne Romane, deren Inhalt ein sehr bestimmtes Ziel ist. Allerdings zeigt sich immer auch im Erreichen dieses Ziels der Sieg der gesellschaftlichen Notwendigkeit. Auch hier kommt die Weisheit der Schlussworte im "Wilhelm Meister" zum Ausdruck, während das nationale Ziel der alten Epopöe, wenn auch nach Überwindung grosser Hindernisse, adäquat verwirklicht werden konnte. Man denke etwa an Tolstojs "Auferstehung", wo Nechljudow die Maslowa befreien will; dies gelingt

zwar,
ihm, aber das erreichte Ziel sieht innerlich wie äusserlich vollständig anders aus, als das vorgestellte.

Wichtiger sind diese Übergänge gerade in Bezug auf den historischen Roman. Da die gesellschaftliche Wirklichkeit, die er schildert, der Welt des Epos verwandter ist, als die des modernen Romans, können hier selbstverständlicherweise Motive auftauchen, die eine starke Verwandtschaft mit dem alten Epos haben. Wir haben (in diesem Sinne auf das Eposhafte) auf diese Eposartigkeit der Kunst bei Walter Scott, Cooper oder Gogol bereits hingewiesen. Aber auch hier bleibt ein wichtiger Unterschied. Das alte Epos hat diese Geschichtsstufe der Menschheit in ihrer ungebrochenen Blüte dargestellt. Der moderne historische Roman erblickt diese Periode in einer weiten Vergangenheit, (betrachtet sie) als einen untergegangenen Zustand der Menschheit, er sieht sie in der tragischen Notwendigkeit ihres Unterganges. Dadurch wird die Gestaltung der Notwendigkeit in der Fabel viel komplizierter und weniger geradlinig als im alten Epos, da die Wechselwirkung mit den anderen, entwickelteren Formationen in die Handlung einbezogen wird. Es können noch eposartige allgemeine Ziele bestehen bleiben, aber diese haben bereits einen partikularen Charakter innerhalb des Gesamtbildes der Gesellschaft, sie haben also ihre reine Eposartigkeit verloren.

Der zweite wichtige Fall, das Vorhandensein von Übergängen zwischen Epopöe und Roman, bezieht sich auf die Kunst des Sozialismus. Schon im Klassenkampf des Proletariats in der kapitalistischen Gesellschaft sind Zielsetzungen möglich, die eine unmittelbare Einheit des Individuellen und des Gesellschaftlichen beinhalten. Sie können freilich in der kapitalistischen Gesellschaft nie adäquat verwirklicht werden, die epische Dichtung kann sich aber eindeutig und gradlinig auf die zukünftige Verwirklichung dieser allgemeinen Ziele hin bewegen. Da die Auseinandersetzung der Formprobleme die hier entstehen, ausserhalb des Rahmens dieser Abhandlung liegt, können wir uns mit dem Hinweis auf die "Mutter" Gorkijs begnügen.

In beiden grossen Formen muss also im Kampf mit dem Willen und Leidenschaften der Individuen die gesellschaftlich-geschichtli-

che Notwendigkeit triumphieren. Aber die Art des Kampfes, die Art des Sieges sind im Drama und im Roman grundverschieden. Und zwar primär deshalb, weil Drama und Roman je eine andere, bestimmte Seite des Lebensprozesses widerspiegelt. Wir sehen: Im Roman kommt die Notwendigkeit in ihrer entfalteten, verschlungenen, sich durch eine Reihe von Zufälligkeiten allmählich durchsetzenden Weise zum Ausdruck. Im Drama wird dieselbe Notwendigkeit in der Form des unausbleiblichen Ausgangs einer grossen gesellschaftlichen Kollision gestaltet. Darum bleibt, wenigstens der Tendenz nach, auch im modernen Drama die klare Zielsetzung des Helden bewahrt. Der tragische Held stürmt mit schicksalhafter Konsequenz seinem Ziele entgegen, das Erreichen des Zieles, das Scheitern am Ziele, der Zusammenbruch der Zielsetzung usw. offenbaren den notwendigen Charakter der dramatischen Kollision.

Auch diese Analyse des Unterschiedes zwischen Roman und Drama führt zu unserer früher getroffenen Feststellung zurück. Die Helden des Dramas sind "weltgeschichtliche Individuen" (freilich mit der von Hebbel angeregten richtigen Ausdehnung dieses Begriffes auf das Drama). Die Zentralfigur des Romans liegt dagegen ebenso notwendig auf der Linie des "erhaltenden Individuen". (Auch dies in jenem von uns angegebenen breiteren und dialektischen Sinn, indem die Selbstreproduktion der Gesellschaft, ihre sich allmählich entfaltenden Tendenzen zur Höherentwicklung oder zum Niedergang, zum Begriff des "Erhaltens" gehören.) In der komplizierten Verschlungenheit des gesellschaftlich-geschichtlichen Gesamtprozesses, wo das Leben selbst der eigentliche Held, wo die allgemein historischen treibenden Kräfte den verborgenen Kern der rückwärtsschreitenden Motive der in ihnen zum Ausdruck kommenden notwendigen Entwicklungstendenzen ausmachen, kann "das weltgeschichtliche Individuum" nur eine Nebenfigur der Fabel abgeben. Ihre geschichtliche Grösse kommt gerade in der verschlungenen Wechselwirkung, in dem vielfältigen Zusammenhang mit den mannigfachen privaten Schicksalen des gesellschaftlichen Lebens, in deren Gesamtheit sich die Tendenzen der Volksschicksale zeigen, zum Ausdruck. Diese geschichtlichen Kräfte sind im Spiel und Gegenspiel des Dramas

unmittelbar dargestellt. Da nun der Held des Dramas in seiner Persönlichkeit gerade die wesentlichen gesellschaftlich-moralischen Bestimmungen dieser Kräfte, die die Kollision hervorrufen, vereinigt, ist er notwendigerweise - in dem oben angegebenen breiteren Sinne - ein "welthistorisches Individuum". Das Drama zeichnet die grossen historischen Entladungen und Eruptionen des Geschichtsablaufs. Sein Held repräsentiert die weithin leuchtende Spitze dieser grossen Krisen. Der Roman stellt mehr das Vorher und das Nachher dieser Krisen dar, in einer breiten Wechselwirkung zwischen Volksbasis und sichtbarer Spitze.

Dieses Hervorheben verschiedener, aber gleich realer Momente des gesellschaftlichen Lebens hat nun weitgehende Folgen für die Beziehung beider Kunstgattungen zur geschichtlichen Wirklichkeit. Das Drama konzentriert die Gestaltung der Grundgesetze der Entwicklung um die grosse historische Kollision. Die Schilderung der Zeit, der spezifischen historischen Momente ist für das Drama nur ein Mittel, um die Kollision selbst klar und konkret zum Ausdruck zu bringen. Die Geschichtlichkeit des Dramas konzentriert sich also auf den historischen Charakter der Kollision selbst in seiner reinen Form. Alles, was in diese Kollision nicht unmittelbar und restlos eingeht, würde den Gang des Dramas nur stören oder gar aufheben. Das bedeutet selbstverständlich nicht einen "überhistorischen", einen abstrakten "allgemein-menschlichen" Charakter der Kollision, wie dies teilweise noch die Aufklärung annahm und wie dies viele moderne reaktionäre Theoretiker des Dramas verkünden.

Hebbel hat noch klar gesehen, dass schon die reine Form der Kollision, wenn sie richtig erfasst wird, in ihrem tiefsten Wesen historisch ist. " Es fragt sich nun", sagt Hebbel, " in welchem Verhältnis steht das Drama zur Geschichte, und inwiefern muss es historisch sein? Ich denke, so weit als es dieses schon an und für sich ist (von mir gesperrt G.L.) und als die Kunst für die höchste Geschichtsschreibung gelten darf, indem sie die grossartigsten und bedeutsamsten Lebensprozesse gar nicht darstellen kann, ohne die

entscheidenden historischen Krisen, welche sie hervorrufen und bedingen, die Auflockerung ~~die Auflockerung~~ oder die allmähliche Verdichtung der religiösen und politischen Formen der Welt, als Hauptleiter und Träger aller Bildung, mit einem Wort: die Atmosphäre der Zeiten zugleich mit zur Anschauung zu bringen." Diese Bemerkungen Hebbels, obwohl in ihnen bestimmte idealistische Tendenzen Hegels noch übertrieben sind, bezeichnet den Kern des historischen Charakters des Dramas in einer richtigen Weise. Hebbel ist auch darin auf dem richtigen Wege, wenn er in den folgenden Darlegungen die Gestaltung des sogenannten zeitgeschichtlich-charakteristischen Details der einzelnen historischen Tatsachen usw. aus dem Gebiet des Dramas hinausweist. Für das Drama bedeutet historische Echtheit: innere historische Wahrheit der Kollision.

Für den Roman ist dagegen die Kollision nur ein Teil jener Gesamtwelt, deren Gestaltung seine Aufgabe bildet. Für den Roman ist die Darstellung einer bestimmten gesellschaftlichen Wirklichkeit, in einer bestimmten Zeit, mit dem ganzen Kolorit, ~~mit~~ der ganzen spezifischen Atmosphäre dieser Zeit, das Ziel der Gestaltung. Alles andere, sowohl die auftauchenden Kollisionen, ~~wie~~ die in ihnen figurierenden "welthistorischen Individuen", ~~sind~~ nur ~~ein~~ Mittel, um dieses Ziel zu erreichen. Da der Roman die "Totalität der Objekte" gestaltet, muss er bis in die kleinen Details des Alltagslebens, in die konkrete Zeit der Handlung eindringen, das Spezifische an dieser Zeit in der komplizierten Wechselwirkung ~~aller~~ dieser Einzelheiten zur Darstellung bringen. Jener allgemeine Historismus der zentralen Kollision, der den geschichtlichen Charakter des Dramas konstruiert, reicht also für den Roman nicht aus. Er muss mit Haut und Haaren historisch echt sein.

Fassen wir diese Resultate kurz zusammen: der Roman ist historischer als das Drama. Das heisst: die historische Durchdringung aller gestalteten Lebensäusserungen muss im Roman viel tiefer alles umfassen als im Drama. Der Roman stellt dem allgemeinen Historismus der Essenz der Kollision einen konkreten

Historismus sämtlicher Details ~~gegenüber~~ entgegen.

Daraus folgt, dass die Möglichkeit des "notwendigen Anachronismus" im Drama unvergleichlich grösser ist, als im Roman. Bei der Darstellung der allerwesentlichsten Momente einer historischen echten Kollision kann es genügen, wenn die Kollision selbst in ihrem historischen Wesen tief und echt historisch erfasst ist. Der im Drama gedanklich notwendig gesteigertere Ausdruck kann dabei viel weiter über den wirklichen Horizont der Zeit hinausgehen und doch, - wenn er das Wesen des historischen Inhalts der Kollision nicht verletzt, sondern es im Gegenteil, in gesteigerter Weise gestaltet - die hier notwendige Treue der Geschichte gegenüber bewahren.

Die Grenzen des "notwendigen Anachronismus" sind dagegen im Roman viel enger gezogen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass auch der Roman ohne diesen Anachronismus nicht auskommen kann. Aber indem der Roman das Sich-zur-Geltung-Bringen der historischen Notwendigkeit nicht nur allgemein und ~~ihrem~~ seinem Wesen nach darstellt, sondern in der ganzen Kompliziertheit und Schlauheit der Art, wie ~~sie~~ es sich durchsetzt, muss gerade dieses Wie eine Zentralstelle in der Gestaltung des Romans einnehmen. Dadurch aber ist der Spielraum des "notwendigen Anachronismus" viel stärker eingeschränkt als im Drama. Selbstverständlich spielt dabei auch die breite Gestaltung des Volkslebens in allen seinen Aeusserlichkeiten eine grosse Rolle. Aber gerade die Entwicklung des modernen Romans zeigt, wie wenig ausschlaggebend die Echtheit der Details ist. Diese können mit der gewissenhaftesten antiquarischen Akribie dargestellt sein - und der Roman als Ganzes ~~stehl~~ kann doch einen einzigen, schreiend unhistorischen Anachronismus ~~von~~ sein. Das bedeutet nicht, dass die Echtheit der Details keine Rolle spielen würde. Sie ~~spielt~~ ist, ganz im Gegenteil, ~~eine~~ sehr wichtig. Aber ihre Bedeutung erlangt sie gerade dadurch, dass sie ~~zu~~ zum sinnlichen Vermittlungsglied der Gestaltung dieser spezifischen Qualität, dieses eigenartigen Wie der Durchsetzung der historischen Notwendigkeit in einer bestimmten Zeit, ~~auf~~ zu einem bestimmten Ort, unter bestimmten Klassenverhältnissen etc. wird.

Damit sind wir zu einem scheinbar paradoxen Resultat gelangt. Wir sagen, dass die Möglichkeit des "notwendigen Anachronismus" im Drama grösser ist als im Roman, und haben zugleich gezeigt, dass das Drama viel

häufiger mit historisch echten, mit historisch beglaubigten Helden arbeitet als der Roman. Die Notwenigkeit der historischen Treue des Romans bei seinen frei erfundenen Helden, bei seiner ausgedachten Handlung ist wohl nach den bisherigen Ausführungen hinreichend deutlich geworden. Die Frage der historischen Treue des Dramatikers, seiner Gebundenheit an das historische Geradesogewesensein seiner Helden hat dagegen die ganze theoretische Auseinandersetzung über die Geschichte als Gegenstand der Poesie beherrscht. Da wir im nächsten Abschnitt diese Frage ausführlich behandeln werden, kommen wir auf die Dialektik dieses Problems erst dort eingehend zu sprechen.

Hier sei vorläufig nur ein wesentliches Moment hervorgehoben, das die formelle Seite dieser Frage zu beleuchten geeignet ist. Wir haben als wesentlichen Unterschied zwischen Drama und grosser Epik hervorgehoben, dass das Drama seinem Wesen nach etwas Gegenwärtiges, ein sich vor uns abspielendes Ereignis ist, während die grosse Epik uns ebenso wesentlich als etwas bereits Vergangenes dargeboten wird, als eine Begebenheit, die sich bereits vollständig abgespielt hat.

Das bedeutet für die historische Thematik folgendes: die historische Gestaltung einer Begebenheit im Roman steht in keinerlei paradoxer Beziehung zu ihrer Darstellungsart. Wenn wir alle Inhalte des historischen Romans auch als unsere eigene Sache erleben müssen, um einen künstlerischen Eindruck zu empfangen, so erleben wir doch all dies als unsere Vorgeschichte. Dagegen bedeutet "unsere Sache" im historischen Drama etwas Paradoxes. Wir müssen ja dieses längst vergangene Geschehnis als gegenwärtig und uns unmittelbar angehend erleben. Vernichtet ein blos antiquarisches Interesse, das Gefühl der blossen Kuriosität schon die Wirkung des historischen Romans, so reicht das Erlebnis der blossen Vorgeschichte für einen unmittelbaren und hinreissenden Eindruck des Dramas nicht aus. Also unbeschadet der historischen Echtheit der Essenz der Kollision muss das historische Drama jene Züge an den Menschen und ihren Schicksalen zur Anschauung bringen, die auch einen Zuschauer, der von diesen Geschehnissen durch Jahrhunderte getrennt ist, zum unmittelbar gegenwärtigen Mitempfinden bewegt. Das "tua res agitur" (um deine ~~unsere~~ Sache geht es ~~wird verhandelt~~) hat im Drama eine qualitativ andere Bedeutung als im Roman. Das hat zur Folge, dass das Drama an allen Menschen

jene Züge herausarbeitet, die im Laufe der Geschichte am verhältnismässigsten dauerndsten, allgemeinsten, gesetzmässigsten gewesen sind. Das Drama hat, wie Otto Ludwig einmal gesagt hat, einen wesentlich "anthropologischen" Charakter.

V.

SKIZZE DER ENTWICKLUNG DES HISTORISMUS IM DRAMA UND IN DER DRAMATURGIE.

Erst jetzt können wir die am Anfang dieses Kapitels gestellte historische Frage klar sehen und beantworten: wie war es möglich, dass zur Zeit eines sehr mangelhaft entwickelten oder fast überhaupt nicht vorhandenen historischem Bewusstseins grosse historische Dramen entstanden sind, in einer Zeit, in der die historischen Romane wahre Karikaturen sowohl des Romans, wie der Reproduktion der Geschichte waren? Es handelt sich hier selbstverständlich in erster Linie um Shakespeare und einige seiner Zeitgenossen. Aber doch nicht nur um sie, denn es unterliegt keinem Zweifel, dass einige der Tragödien von Corneille oder Racine, von Calderon oder Lope de Vega historische Tragödien von gewaltiger Bedeutung und Wirkung sind. Es ist heute eine bereits allgemein bekannte Tatsache, dass diese Welle der grossen Dramatik und mit ihr auch der historischen Dramatik aus dem krisenhaften Zusammenbruch des feudalen Systems entstanden ist. Es muss auch als allgemein bekannt - und für jeden, der die "Königsdramen" von Shakespeare aufmerksam liest, sofort nachprüfbar - gelten, dass die bedeutendsten Dichter dieser Periode tiefe Einblicke in die wichtigsten Kollisionen der grossen Übergangszeit getan haben. Insbesondere bei Shakespeare sind eine Reihe der inneren, notwendig zur Auflösung führenden Widersprüche des Feudalsystems mit der grössten Klarheit in Erscheinung getreten.

Was aber diese Dichter - und vor allem Shakespeare - in erster Linie interessiert hat, war weniger die komplizierte, reale historische Kausalität, die den Untergang des Feudalismus notwendig mit sich brachte, als jene menschlichen Kollisionen, die aus den Widersprüchen dieses Untergangs notwendig und typisch emporgewachsen sind; als jene gewaltigen und interessanten historischen Typen,

des untergehenden alten Menschen des Feudalismus und des heranwachsenden neuen Heldentypus des humanistischen Adligen oder Herrschers. Besonders der historische Dramenzyklus Shakespeares ist von Kollisionen dieser Art überreich erfüllt. Mit genialer Klarheit und Differenziertheit des Blicks betrachtet Shakespeare dieses Gewirr von Widersprüchen, die den ungleichmässigen Gang der Jahthunderte dauernden tötlichen Krise des Feudalismus erfüllten. Shakespeare vereinfacht diesen Prozess niemals auf einen mechanischen Gegensatz des "Alten" und des "Neuen". Er sieht den siegreichen humanistischen Zug der entstehenden neuen Welt, sieht aber zugleich, dass diese neue Welt den Zusammenbruch einer menschlich-moralisch in vieler Hinsicht besseren, mit den Interessen des Volkes inniger verbundenen, patriarchalischen Gesellschaft gewesen ist. Shakespeare sieht den Sieg des Humanismus, sieht aber zugleich, dass die vordringende neue Welt zugleich die der Herrschaft des Goldes, der Unterdrückung und Ausbeutung der Massen, des gewaltig entfesselten Egoismus, der rücksichtlosen Habgier etc. sein wird. Insbesondere die Typen des gesellschaftlich-moralisch, menschlich-moralisch verkommenden Feudalismus werden in seinen historischen Dramen mit unvergleichlicher Kraft und Lebenswahrheit gestaltet und den Typen des alten, noch innerlich unproblematischen und unverdorbenen Adels scharf gegenübergestellt. Shakespeare empfinder eine lebhafte persönliche Sympathie für diesen letzteren Typus, idealisiert ihn zuweilen, sieht aber als klarblickender grosser Dichter seinen Untergang als unvermeidlich an. Durch diesen klaren Blick für die gesellschaftlich-moralischen Züge, die bei dieser gewaltigen historischen Krise hervortreten, kann Shakespeare historische Dramen von grosser geschichtlicher Echtheit und Treue schaffen, obwohl er im Sinne des 16. Jahrhunderts, im Sinne jener Auffassung, die wir bei Walter Scott analysiert haben, die Geschichte noch nicht als Geschichte erlebt hat.

Es kommt dabei natürlich nicht auf die unzähligen kleinen tatsächlichen Anachronismen Shakespeares an. Die historische Echtheit im Sinne des Kostüms, der Gegenstände etc. behandelt Shakespeare stets mit der souveränen Freiheit des grossen Dramatikers, der von der Gleichgültigkeit solcher kleinen Züge im Verhältnis zur Richtigkeit der grossen Kollision instinktiv tief überzeugt ist.

Darum hebt Shakespeare jeden Konflikt, auch wenn er die ihm wohlbekannte Thematik der englischen Geschichte behandelt, immer auf die Höhe grösser typisch-menschlicher Gegensätze, die nur insofern historisch sind, als Shakespeare in genialer Weise in jedem der auftretenden Typen die bezeichnendsten, zentralsten Züge der gesellschaftlichen Krise in die unmittelbare Darstellung des Individuums aufnimmt und in diese Darstellung vollständig auflöst. Charakterdarstellungen, wie die von Richard II. oder Richard III., Charakterkontraste wie etwa die von Heinrich V. und Percy Heißsporn beruhen stets auf dieser wundervoll beobachteten gesellschaftlich-geschichtlichen Grundlage. Ihre entscheidende dramatische Wirkung ist aber eine gesellschaftlich-moralische, eine menschlich-moralische, eine "anthropologische": Shakespeare gestaltet in allen diesen Fällen die allgemeinsten, gesetzmässigsten Züge solcher gesellschaftlicher Kollisionen und Widersprüche.

Dadurch konzentriert Shakespeare die entscheidenden menschlichen Relationen auf diese historischen Kollisionen mit einer von ihm und nach ihm nicht vorhandenen Wucht. Mit der Unbekümmertheit des grossen Tragikers um die sogenannte Wahrscheinlichkeit (die Puschkin in seinen theoretischen Schriften stets leidenschaftlich bekämpft hat) lässt Shakespeare stets diese menschliche Pointe aus den historischen Kämpfen seiner Zeit herauswachsen, gibt ihr aber eine so konzentrierte wie verallgemeinerte menschliche Höhe von mitunter ganz antiker Klarheit und Schärfe der Gegensätze. Es wirkt fast wie ein antiker Chor, wenn Shakespeare im dritten Teil von Heinrich VI. auf dem Schlachtfeld einen Sohn, der seinen Vater, und einen Vater, der seinen Sohn in der Schlacht getötet hat, zusammenbringt und nun den einen sagen lässt:

" Aus London ward vom König ich gepresst,
Mein Vater als Vasall des Grafen Warwicks,
Von dem gepresst, kam auf der Yorkschen Seite.
Und ich, der ich von ihm das Leben einst
Empfangen, raubt' es ihm mit meiner Hand.

Darauf: Sohn (der den Vater erschlagen)
Hat je ein Sohn den Vater so betrauert?
Vater (der den Sohn erschlagen)
Hat je ein Vater so den Sohn beweint?
König Heinrich:
Hat je ein König so sein Volk beklagt?
Euer Leid ist gross, doch zehnmal grösser meins.

Aehnliche Züge liessen sich an allen grossen Gipfelpunkten dieser Dramen

nachweisen. Shakespeares Bearbeitung der Geschichte geht stets darauf aus, auf dem realen historischen Boden des Kampfes der weissen und roten Rose diese im menschlichen Sinne grossartigsten Gegenüberstellungen zu finden und zu gestalten. Seine historische Treue und historische Echtheit besteht darin, dass diese menschlichen Züge die wesentlichsten Momente dieser grossen historischen Krise in sich aufgenommen haben. Es sei nur auf das eine Beispiel des Dramas von Richard III. hingewiesen, auf eine Szene, die unmittelbar nur menschlich-moralische Inhalte offenbart, nur das ~~Sich-Aneinandermessen~~ Sichmessen zweier menschlicher Willen aneinander ist, aber gerade durch diesen ihren Charakter die grossartige Energie und den vollkommen amoralischen Zynismus der bedeutendsten Gestalt dieser Auflösungsperiode, des letzten tragischen Protagonisten des adeligen Bürgerkrieges, mit ungeheurer historischer Evidenz gestaltet.

Es ist kein Zufall, dass Shakespeare auf dem Höhepunkt seines dichterischen Schaffens diese historische Thematik im engeren Sinne verlassen hat. Er ist dabei der Geschichte im dem Sinne, wie er sie erlebt hat, vollständig treu geblieben, hat sogar grossartigere Gemälde dieses historischen Überganges geschaffen als zur Zeit der " Königsdramen". Denn die grossen Tragödien seiner grossen Reifezeit (Hamlet, Macbeth, Lear, Timon etc.) benützen den sagenhaft-anekdotischen Stoff alter Chroniken, um einzelne gesellschaftlich-moralische Probleme dieser Übergangskrise in einer noch stärker konzentrierten Form zu gestalten, als dies bei der Gebundenheit an die Ereignisse der englischen Geschichte möglich gewesen ist. Diese grossen Tragödien atmen denselben historischen Geist wie die historischen Dramen im engeren Sinne, nur dass von äusseren Ereignissen, von dem - dramatisch angesehem - zufälligen Auf und Ab der gesellschaftlichen Kämpfe in der wirklichen Geschichte nur soviel geblieben, wie für das Herausarbeiten des jeweiligen zentralen menschlich-moralischen Problems unbedingt notwendig ~~gewesen~~ ist, Die grossen tragischen Gestalten der Reifezeit Shakespeares sind deshalb die gewaltigsten historischen Typen dieser Übergangskrise. Gerade weil Shakespeare hier handlungsgemäss - dramatisch konzentrierter, in der Charakterisierung "anthropologischer" vorgehen konnte als in den "Historien", sind diese grossen Tragödien in Shakespeares Sinn historisch tiefer und echter als jene.

Es wäre ganz falsch, in dieser Bearbeitung des sagenhaften Stoffes bei Shakespeare eine "Modernisierung" im heutigen Sinne zu sehen. Es gibt bedeutende Kritiker, die seine mit den grossen Tragödien gleichzeitigen Dramen aus der römischen Geschichte als englische Geschehnisse mit englischeren Charakteren ansehen, bei denen die antike Welt nur als Kostüm dient. (Auch bei Goethe finden sich zuweilen solche Aussprüche.) Es kommt aber bei der Beurteilung dieser Dramen gerade auf den verallgemeinernden Zug der Shakespearschen Charakterisierung an, auf die ausserordentliche Weite und Tiefe seines Blickes in der Beurteilung jener Strömungen, deren Gesamtheit die Krise seiner Periode ausmacht. Und die Antike ist für diese Periode eine lebendige gesellschaftlich-moralische Macht, auf die man nicht wie auf eine ferne Vergangenheit zurückgreifen braucht. Wenn etwa Shakespeare den Brutus gestaltet, so sind ihm die stoischen Züge des adligen Republikanismus seiner Zeit in lebendiger Anschauung gegenwärtig. (Man denke etwa an den Jugendfreund Montaignes, an Etienne de la Boetie.) Indem Shakespeare diesen Typus in seinen tiefsten gesellschaftlich-menschlichen Zügen vertraut war, konnte dieser aus der Plutarchs Geschichte jene Züge herausarbeiten, die die geschichtlich gesetzlichen gemeinsamen Kennzeichen, die gemeinsamen "anthropologischen" Merkmale beider Perioden gewesen sind. Er trägt also nicht einfach den Geist seiner Periode in die Antike hinein, ~~wie dies vielfach Corneille und Racine und auch viele Zeitgenossen Shakespeares tun~~, sondern belebt aus wirklich innerlich nahen, aus historisch-moralischen verwandten Erlebnissen seiner Zeit heraus jene tragischen Ereignisse des Altertums, bei welchen in dieser verallgemeinerten Form objektiv gemeinsame Züge auffindbar waren.

Die Dramen aus der römischen Geschichte gehören deshalb ihrem Stil nach in die Reihe der früher erwähnten grossen Tragödien aus der Zeit der höchsten Reife. Shakespeare konzentriert hier die allgemeinsten Krisentendenzen seiner Epoche je auf eine bedeutende Kollision von typischer Allgemeinheit und Tiefe. Hier erreicht das erste wirklich historische Drama seinen Gipfelpunkt. Jenes historische Drama, das in dieser ersten Übergangskrise der entstehenden neuen Gesellschaft historisch überhaupt möglich gewesen ist.

Die zweite Welle des historischen Dramas setzt, wie wir

ebenfalls bereits gezeigt haben, mit der deutschen Aufklärung ein. Wir haben dort auf die gesellschaftlich-geschichtlichen Gründe hingewiesen, die gerade in Deutschland zu einem solchen Erstarken des historischen Gefühls geführt haben. Diese Entwicklung setzt mit Goethes "Götz von Berlichingen" ein, äusserlich angesehen mit einer Fortsetzung der Shakespeareschen "Historien". Aber diese Verwandtschaft ist mehr äusserlich. Bei Goethe fehlt der grosse dramatische Zug der "Historien" Shakespeares, dagegen ist hier eine Tendenz auf Treue und Echtheit der Lebensdetails vorhanden, die Shakespeare vollkommen fern lag. Es entstand hier eine starke Episierung des Dramas, eine Einführung der historischen "Totalität der Objekte" in das Drama. Die geschichtlich gegebene Armut der Thematik der deutschen Geschichte hat, wie es Goethe später selbst bekennt, einen weiteren Ausbau dieser Richtung unmöglich gemacht. Die unmittelbaren Fortsetzungen dieses Dramas führen zur leeren Theatralik der Ritterspiele. Im grossen historischen Sinne ist "Götz von Berlichingen" eher ein Vorläufer der Romane Walter Scotts, als ein Ereignis in der Entwicklung des historischen ~~Romans~~ Dramas.

Aber bei Goethe selbst und insbesondere bei Schiller entsteht eine neue Blüte des historischen Dramas. Diese ~~Blüte~~ beruht auf der grossen Krisenzeit der unmittelbaren Vorbereitungsphase der Französischen Revolution und auf der Revolution selbst. Sie hat infolge der inneren Dialektik dieser Krise einen stärkeren und bewussteren Historismus, als es der Shakespeares gewesen ist. Es sollen nicht bloss die mit den menschlichen Zügen der Gestalten untrennbar verknüpften, restlos in sie aufgenommenen Momente der geschichtlichen Wirklichkeit einer Periode zur Anschauung gebracht werden, sondern zugleich die sehr konkreten gesellschaftlich-historischen Züge einer bestimmten Entwicklungsphase. Die Darstellung der Vorkrise der niederländischen Revolution in "Egmont", die des Dreissigjährigen Krieges in "Wallenstein" trägt in viel stärkerem Maße solche bestimmt historischen Merkmale, als dies bei den historischen Dramen Shakespeares der Fall war. Und zwar nicht mehr in der epischen Häufung von interessanten historischen Charakterzügen einer Epoche, wie nach in "Götz", sondern es wird der Versuch gemacht, so, daß versucht wird, die spezifisch historische Eigenart einer ~~historischen~~ bestimmten geschichtlichen Lage so tief wie möglich in die Charaktere selbst, in die

besondere Handlungsart der Personen, in die besonderen Wendungen der Handlung hineinzutragen.

Besonders tief und richtig sind diese historischen Charakteristiken in "Egmont". Die Abwendung von der epischen Richtung des "Götz" ist mit dem Versuch verbunden, das neue historische Drama jenem Typus des Dramas anzunähern, den Shakespeare in seiner reifen Periode geschaffen hat. Goethe und Schiller streben jener Höhe der menschlichen Verallgemeinerung der Kollisionen zu, die Shakespeare in diesen Dramen verwirklicht hat. Sie wollen aber in diesen Dramen doch eine ganz konkrete, historisch reale Krise der Entwicklung gestalten. Der Stil von "Macbeth", "Lear" etc. soll also den herrschenden Stil des historischen Dramas werden. (Von bestimmten klassizistischen Experimenten können wir bei dieser verkürzten Übersicht absehen.)

Durch diese Tendenzen entsteht ohne Frage ein gesteigerter Historismus des Dramas, aber ebenso zweifellos ein, im Vergleich zu Shakespeare, viel zwiespältigerer, problematischerer Historismus. Denn in Goethe und Schiller waren einander widersprechende Tendenzen in Bezug auf das Herantreten an historische Stoffe vorhanden, deren Widerspruch (in verwandter Weise bei Schiller) zu tief gehenden Stildissonanzen geführt haben. Erstens haben beide aus der Aufklärung die Tendenz in sich gehabt, in ihren Werken das "allgemein Menschliche" zu gestalten. In dieser Tendenz sind viele polemische, revolutionäre Absichten der Aufklärung enthalten; eine bewusste Gegenüberstellung (Ausspielen) dieses "allgemein Menschlichen" gegen alle Partikularitäten der ständischen Gesellschaft. Und bei allen Wandlungen der Weltanschauung Goethes und Schillers ist diese Tendenz in ihnen immer lebendig geblieben: sie betrachteten die gesellschaftlich-historische Erscheinungsweise eines Menschen doch niemals als etwas, was dessen Wesen als Menschen vollständig durchdrungen und erschöpft hätte. Zweitens aber sind, gerade infolge der Entwicklung der Aufklärungsideologie, am Ende des 18. Jahrhunderts, die Elemente des Historismus in ihnen (dort) ausserordentlich erstarkt. Es ist gar nicht nötig, auf die besonderen historischen Studien Schillers hinzuweisen, denn diese Tendenz auf konkrete Historisierung des Stoffes war bei ihm schon vorher vorhanden, und bei Goethe entspricht diese Tendenz seinen allgemeinen realisti-

schen Bestrebungen.

Der Versuch, den Stil des reifen Shakespeare auf das so aufgefasste historische Drama anzuwenden, führt im wesentlichen darauf hinaus, für diese widerstrebenden Tendenzen einen künstlerischen Ausgleich zu finden. Wir haben bereits in anderen Zusammenhängen darauf hingewiesen, welche Lösung Goethe für dieses Problem fand, und was die historische Stelle dieser Lösung in der Gesamtentwicklung ist. Schiller gelingt es nicht, zu einem einheitlichen Bild zu kommen. Obwohl er, besonders in seiner späteren Periode, den historischen Charakter der Epochen, die er behandelt, eingehend studiert und oft in hinreissenden und auch historisch echten grossen Geschichtsbildern gestaltet, verlassen doch die meisten seiner Figuren, wenn sie "allgemein menschlich" werden, jede historische Realität, werden, wie Marx sagt " Sprachröhren" des Dichters, direkte Emanationen seines idealistischen Humanismus.

Der historische Roman Walter Scotts hat eine neue höhere Stufe des Historismus im Drama herbeigeführt. Allerdings zeigt sich diese Stufe zunächst nur in einzelnen hervorragenden Werken, wie in den Dramen Manzonis und vor allem in Puschkins "Boris Godunow". Puschkin erkennt, wie wir gesehen haben, sehr klar, dass mit Walter Scotts Auftreten auch Goethe gegenüber eine neue Periode des historischen Dramas entstanden ist. Und er empfindet mit grosser Sicherheit, dass diese neue Periode sich nur in einer bewussten Annäherung an Shakespeare äussern könne; dass das Neue darin besteht, die Einheit des historisch-Konkreten mit seiner gesellschaftlich-moralischen Verallgemeinerung, mit der stärkeren Herausarbeitung der historischen Notwendigkeit und der "anthropologischen" Gesetzmässigkeit in einem bewusst-historischen Geist zu vollziehen.

Puschkin wendet sich damit von den stilistischen Bestrebungen Goethes und Schillers ab; sein stilistisches Vorbild werden wieder die "Historien" Shakespeares, diesmal jedoch nicht auf der Linie einer Episierung des dramatischen Geschehens, wie beim jungen Goethe, sondern, im Gegenteil, in der Richtung einer verstärkten inne-

inneren dramatischen Konzentration. Diese Konzentration besteht vor allem in einem stärkeren Unterstreichen der allgemeinen historischen Notwendigkeit, als sie bei Shakespeare selbst vorhanden war. In dieser Tendenz befindet sich freilich Puschkin im Einklang mit den Bestrebungen der Weimarer Periode von Goethe und Schiller. Aber er geht über beide, insbesondere über Schiller hinaus, indem er jede formalistische Abstraktion in der Gestaltung der Notwendigkeit vermeidet, und diese organisch aus der Gestaltung des Volkslebens herauswachsen lässt. (Wir erinnern an unsere früheren Ausführungen anlässlich des Chors in der Tragödie.) Damit schafft Puschkin einen so strengen Rahmen der Notwendigkeit des historischen Geschehens, dass er, ohne diesen Rahmen zu sprengen, einzelne Szenen von einer Shakespeareschen Explosivität in dem Ausleben einer grossen historischen Persönlichkeit gestalten kann. Szenen, wie das Geständnis des Pseudo-Dimitri an Marina mit seiner jähen Schlusswendung findet man in dieser Kühnheit, in dieser Konkretheit und Wahrheit der Leidenschaft, in dieser dramatisch-menschlichen Verallgemeinerung nur bei Shakespeare.

Die neue Stufe des Historismus zeigt sich eigenartigerweise darin, dass die tiefere Konkretisierung des historischen Stoffes es für Puschkin (und auch für Manzoni) ermöglicht, die Stellungnahme seiner Helden zu gesellschaftlich-politischen Problemen in einer tiefen Weise zu vermenschlichen, sie unmittelbar in einen menschlich-moralischen, dramatischen Ausdruck umzusetzen. Goethe und insbesondere Schiller waren dagegen gezwungen, Freundschafts- und Liebesmotive in ihre historischen Dramen einzubauen, um einen Raum zu schaffen, in dem die wirklichen menschlichen Leidenschaften sich ausleben konnten. (Man denke vor allem an Marx Piccolomini in "Wallenstein".) Das verhältnismässige Zurücktreten solcher Motive bei Puschkin, bei Manzoni und auch bei dem grossen deutschen Dramatiker Georg Büchner, ist für diese Entwicklungsphase ausserordentlich charakteristisch, nicht zuletzt hier liegen jene Elemente, bei denen eine heutige Entwicklung anzuknüpfen hätte.

Aber gerade hier müssen zwei Momente, die sich in der

späteren Entwicklung verdunkelt haben, hervorgehoben werden. Erstens bedeutet das Zurücktreten der "privaten" menschlichen Motive keineswegs ~~ihre~~ derer vollständiges Ausschaltung. Sie sind nur ~~sehr~~ auf das dramatisch Unerlässliche reduziert, es wird aus ihnen in sehr konzentrierter Form nur so viel geboten, wie für die Charakterisierung der grossen historischen Persönlichkeiten in ihrer Beziehung zu den Problemen des Volkslebens unbedingt notwendig ist. Damit werden Dimitri, Boris Godunow, Carmagnola oder Danton als historische Helden gestaltet, deren menschliches Leben eben jene Züge in ihnen unterstreicht und verständlich macht, durch ~~welche~~ die sie gerade diese konkreten "welthistorischen Individuen" geworden sind, durch ~~welche~~ die sie tragisch aufsteigen und untergehen. Diese Gestaltungsart bedeutet also, ~~sehr~~ im Gegensatz zur späteren Entwicklung, niemals eine nackte, fetischisierte, mystifizierte oder bloss propagandistische Darlegung der politisch-historischen Notwendigkeit. Die dramatische Grösse dieser Periode, vor allem Puschkins, besteht darin, dass es in ihr gelungen ist, die gesellschftlich-historischen treibenden ~~treibenden~~ Kräfte wirklich in das Wechselspiel kämpfender konkreter Individuen umzusetzen.

Zweitens hat die Art der Individualisierung bei Puschkin und seinen wirklich grossen Zeitgenossen niemals einen Zug ins bloss Individuelle, (niemals den Charakter eines) ~~in ein~~ Steckenbleiben ~~bei~~ (in) den historisch-gesellschaftsmässig charakteristischen Zügen. Die Fragmente Puschkins zum Vorwort zu seinem Drama zeigen klar, wie bewusst er sich das Problem der menschlichen Verallgemeinerung seiner historischen Gestalten gestellt hat. Er hebt z.B. die Henri IV. verwandten Zügen bei seinem Prätendenten hervor und gibt ähnliche ~~sehr~~ tiefgehende Andeutungen seiner Absichten bei Marina, Schuiskoj usw. Und gerade diese Verallgemeinerung der Gestalten und ihres tragischen Schicksals ist ihm in glänzender Weise gelungen. Freilich hat der viel kleinlichere Realismus der auf Puschkin folgenden Periode diese Tendenz nicht mehr verstanden und sein grosser Ansatz ist so ohne Nachfolge geblieben.

Aehnlich ist die Lage des gross angelegten Versuchs von Georg Büchner in Deutschland. Die auf ihn folgende Periode verfällt

teils in eine psychologistische Verfeinerung der "privaten" Leidenschaften der dramatischen Helden, teils in eine Mystifizierung der historischen Notwendigkeiten. Die bedeutenderen historischen Dramatiker insbesondere Deutschlands, sind zwar bestrebt, den Geist der Zeiten adäquat ins Dramatische umzusetzen, aber trotz oft tiefgehenden Verständnisses für diese Probleme gleiten sie immer wieder in eine Modernisierung herab. (Diese Problematik zeigt sich am deutlichsten bei dem bedeutenden Theoretiker der Tragödie und hochbegabten Tragiker Friedrich Hebbel.)

Wir haben gesehen, dass mit der Notwendigkeit für das historische Drama, "welthistorische Individuen" zu seinen Helden zu machen, das Problem der Treue den historisch gegebenen Tatsachen gegenüber notwendig sehr früh auftauchen muss. Da es aus dem Wesen der Sache folgt, dass diese "welthistorischen Individuen" in ihrer Mehrzahl bekannte Gestalten der Geschichte selbst sind, da die dramatische Form notwendigerweise tiefgehende Umgestaltungen am historisch gegebenen Stoff erfordert, musste in der Theorie des Dramas die Frage auftauchen, wo die Freiheit des Dramatikers seinem historischen Stoff gegenüber beginnt und wie weit sie gehen darf, ohne den historischen Charakter der Gestaltung gänzlich aufzuheben.

Die theoretischen Begründungen der tragédie classique nehmen hierzu noch eine ziemlich empiristische, die Vergangenheit mit naiver Selbständigkeit vergewaltigende Stellung. Corneille vertritt den Standpunkt, dass die Grundzüge der von Geschichte oder Sage gegebenen Ereignisse für den Dichter bindend sei, seine Freiheit bestehe darin, dass er den Weg, der diese Ereignisse miteinander verknüpft, vollständig frei erfinden kann. Bei der konkreten Behandlung dieser Fragen zeigt sich nun in grosser Schärfe, wie wenig auch nur eine Spur des Verständnisses für die von diesen Dramatikern bevorzugte antike Thematik vorhanden gewesen ist. Während Shakespeare nur solche Stoffe aus der Vergangenheit nimmt, bei denen eine lebendige und historisch-sachlich begründete Problemverwandtschaft mit den grossen historischen Krisen seiner Gegenwart bestand, ist die Thematik der tragédie classique, von diesem Standpunkt aus

gesehen, oft wahllos und willkürlich. Sie will grosse Beispiele der tragischen Notwendigkeit gestalten. Sie meint, diese in der antiken Geschichte und Sage zu finden. Aber es fehlen ihr alle Voraussetzungen, dazu, um die wirklichen Grundlagen dieser Handlungen zu begreifen. Sie muss daher den Gestalten eine dem ursprünglichen Stoff ganz fremde Psychologie beigeben, wobei dann und sogar die Beibehaltung der Tatsachen selbst wird zu einer blossen Aeusserlichkeit.

Es genügt vielleicht, ein sehr bezeichnendes Beispiel anzuführen. Corneille analysiert in seinen theoretischen Abhandlungen über die Tragödie die Art, wie die Orestie "zeitgemäss" bearbeitet werden könnte. Und es ist interessant, dass er gerade an dem gesellschaftlich-historischen Ausschlag gebenden Motiv Anstoss nimmt, nämlich daran, dass Orest seine Mutter tötet, an dem Motiv, in dem gerade der Kampf zwischen Mutterrecht und Vaterrecht als weltgeschichtliche Krise zum Ausdruck kommt. Und Corneille schlägt als Lösung vor, dass Orest zwar de facto seine Mutter töten müsse, da dies einmal in der alten Sage so stehe; er solle aber nur die Absicht haben, den Verführer seiner Mutter, Aegisth, zu töten, und der Mord an der Mutter solle nur die Folge eines unglücklichen Zufalls in diesem Kampf sein. Man sieht hier, wie sehr diese Konzeption der Treue dem historischen Stoff gegenüber in eine Karikatur umschlägt. Es handelt sich aber keineswegs um eine vereinzelte Anschauung Corneilles. Noch Condorcet rühmt Voltaire, dass er durch seine Bearbeitungen dieses Themenkreises Klytämnestra "rührender" und Elektra "weniger barbarisch" gemacht hat, als sie bei den alten Dramatikern gewesen sind.

In solchen Ausführungen kommt der unhistorische, ja antihistorische Geist dieser Periode sehr scharf zum Vorschein. Und es scheint, als ob ein unüberbrückbarer Abgrund diesen Antihistorismus von der grossen historischen Auffassung in der dramatischen Praxis Shakespeares trennen würde. Ein Gegensatz ist selbstverständlich da und spiegelt sich auch in der Gestaltung historisch weniger fremder Stoffe durch die tragédie classique wider. Aber die naive Schroffheit

dieser theoretischen Formulierungen würde wahrscheinlich weniger auffallend sein, wenn die Elisabethanischen Dramatiker über ihre Beziehung zur Geschichte sich ebenso abstrakt geäussert hätten. Die dramatische Praxis Shakespeares stand turmhoch über dem (in seiner Periode vorhandenen) theoretischen Verständnis für Geschichte ~~in einer Periode~~ im Allgemeinen. Diese Überlegenheit hat aber ihre realen Wurzeln in der lebendigen Volksverbundenheit der Shakespeareschen Kunst, wodurch die lebendigen grossen und allgemeinen Probleme der Zeit zugleich an ihn herangetreten sind und ihre Gestaltung von ihm gefordert wurde. Die tragédie classique ist dagegen eine höfische Kunst gewesen, die als solche viel stärker unter dem Einfluss ~~von~~ theoretischer Strömungen stand, denen das Verständnis für diese grossen Probleme des Volkslebens und damit für die sie unmittelbar verdeutlichende analogen Ereignisse der Geschichte abhanden gekommen war ~~ist~~. Puschkin weist in seinen Bemerkungen über das Drama sehr richtig darauf hin, dass der Volksdichter-Dramatiker eine viel grössere Bewegungsfreiheit im Stoff und seinem Publikum gegenüber besitzt als der höfische Dramatiker, der in Wirklichkeit oder in seiner Einbildung für ein Publikum schreibt, das sozial und seiner Bildung nach höher als der Dramatiker selbst steht.

Trotz dieser bis zur Karikatur gehenden Problematik in der Auffassung der Beziehung des Dramas zur Geschichte, darf auch hier nicht übersehen werden, dass diese Dichter das wirklich Dramatische, den unmittelbaren Kontakt mit ihrer Zeit, den unmittelbar öffentlichen Charakter des Dramas gesucht haben. Dass also in ihrer gewaltsamen Modernisierung der historischen Stoffe auch ein Element des wirklich Dramatischen steckt. Freilich, infolge der gesellschaftlich problematischen Grundlage dieses ganzen Dramas,

mas in einer verkehrten und verzerrten Weise. Allerdings darf man sich diese ahistorische Entstellung auch nicht als gleichmässig durchgehend vorstellen. Sie hängt stark von der inneren Beziehung der jeweiligen konkreten Thematik zu den brennenden Problemen der Gegenwart ab. Die antiken Mythen sind dabei sicherlich ein extremer Grenzfall des Unverständnisses. Wo dagegen entweder der feudale Charakter des Themas eine Brücke zur Gegenwart bildet, wie z.B. beim "Cid", oder wo die antike Geschichte Probleme aufwirft, die — ähnlich wie in den antiken Dramen Shakespeares — zu den zeitgenössischen Problemen eine gewisse Wahlverwandtschaft zeigen (man denke an den "Cinna" Corneilles und noch mehr an die Nerogestaltung Racines), da kann ein ziemlich hoher Grad an dramatischem Historismus erreicht werden. Die Untersuchung dieser Abstufungen und erst recht ihrer Ursachen würde jedoch den Rahmen dieser Abhandlung sprengen.

Trotz all solcher Gegentendenzen bleibt die Hauptlinie dieser Gestaltungen eine ahistorische, eine übergeschichtliche. Darum musste die Entstehung des historischen Gefühls im Laufe des 18. Jahrhunderts bei den französischen Dramatikern diese Problematik noch vertiefen. Das Problem der historischen Echtheit und Treue ist bei Voltaire nur die Treue den historischen Tatsachen gegenüber. Und da er die Grundlagen des Dramas im wesentlichen unverändert von seinen Vorgängern übernimmt, treten dadurch die Widersprüche nur noch schroffer hervor, als bei Corneille und Racine selbst.

~~noch schroffer hervor, als bei Corneille und Racine. selbst~~.

Wie schroff der Gegensatz zwischen den Anforderungen des Dramas und der historischen Echtheit in den Augen der Aufklärer war, lässt sich vielleicht am klarsten an den Ausführungen Hénaults zeigen. Dieser gehörte zu den wenigen Franzosen seiner Zeit, die von Shakespeare einen grossen und positiven Eindruck erhielten. Besonders dessen Heinrich VI. erregte Hénaults Begeisterung, und er versuchte, in einer Reihe von Prosaszenen über Regierung und Schicksal von Franz II. der Breite und dem Reichtum des Shakespeareschen Zeitbildes nachzueifern. Er wirft aber die Frage von der Seite der Darstellung der Geschichte auf. Nachdem er den Eindruck des Shakespeareschen Dramas geschildert hat, fragt er: "Warum ist unsere Geschichte nicht so geschrieben? und wieso ist noch niemand auf diese Idee gekommen?" Und von diesem Standpunkt aus kritisiert er nun die flüchtige, unplastische, unlebendige Darstellungsweise der damaligen Historiker. "Die Tragödie hat einen entgegengesetzten Mangel, einen ebenso grossen für den, der belehrt sein will, den sie jedoch mit Recht, sich zum Gesetz macht: nur eine wichtige Handlung darzustellen und wie die Malerei sich auf ein Moment zu beschränken; denn unser Interesse erkältet, wenn die Einbildungskraft bei mehreren verschiedenen Momenten herumirrt. So stellt die Geschichte eine lange und exakte Reihe der Begebenheiten im Vergleich zur Tragödie kalt dar; die Tragödie dagegen gibt das einzige Ereignis, das sie uns vorzustellen unternimmt, stark, aber im Vergleich zur Geschichte leer an Tatsachen. Könnte nicht aus ihrer Vereinigung etwas Nützliches und Angenehmes entstehen?" Wir sehen: In dieser Theorie stehen noch Historismus und Dramatik antinomisch, in schroffer Entgegensetzung einander gegenüber. Hénault steht, trotz seiner Shakespearebegeisterung, ~~ziemlich blind~~ dem dramatischen Historismus Shakespeares (ziemlich blind) gegenüber.

Bei all dieser unmittelbaren, undialektischen Starrheit der Gegensätze ist aber der ausserordentliche Schritt vorwärts im klareren Erblicken des Problems unverkennbar. [Das grosse Verdienst Lessings, seine besondere Stellung in der Geschichte der Aesthetik der Aufklärung besteht darin, dass der dialektische Zusammenhang von Geschichte und Tragödie

[Absatz!

in seinen Schriften zum erstenmal - wenn auch nur annäherungsweise - als Problem ins Auge gefasst wurde.

Die neue Auffassung der Aufklärung über das Verhältnis von Drama und Geschichte erhält ihre höchste Formulierung in den Schriften Lessings. Wir haben gesehen, dass Lessing für den ersten Anblick eine vollkommen antihistorische Auffassung vertritt, indem er in der Geschichte bloss ein "Repertorium von Namen" erblickt. Eine nähere Analyse zeigt jedoch, dass diese Frage längst nicht so einfach steht. Der Kern von Lessings Auffassung lässt sich dahin zusammenfassen, "dass die Charaktere dem Dichter weit heiliger sein müssen, als die Facta." Darum formuliert er die Frage folgendermassen: "Wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? in allem, was die Charaktere nicht betrifft, so weit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig, diese zu verstärken, diese in ihrem besten Lichte zu zeigen, ist alles, was er von dem Seinigen dabei hinzu tun darf; die geringste wesentliche Veränderung würde die Ursache aufheben, warum sie diese und nicht andere Namen führen. Und nichts ist anstössiger, als wovon wir uns keine Ursache geben können."

Damit stellt Lessing die Frage vor allem viel entschiedener, offener und aufrichtiger als die Theoretiker des französischen Klassizismus. Als grosser Theoretiker des Theaters verstellt er, dass der Mensch unbedingt im Mittelpunkt des Dramas steht, dass nur ein Mensch, mit dem wir im ganzen Umfang seines Schicksals, in der ganzen Eigenart seiner Psychologie unmittelbar und uns hinreissend mitempfinden können, Held eines Dramas werden kann. Also: trotz der scheinbar antihistorischen Formulierung seiner Frage, trotz vieler antihistorischer Tendenzen in seiner Weltanschauung stellt Lessing die Frage bereits viel historischer. Er gestattet den Dramatikern nicht mehr, einen "Weg" zu erklügeln, der unverstandene historische Tatsachen verknüpfen soll. Er fordert von ihnen, dass sie an die Figuren der Vergangenheit als ganze und untrennbare Gestalten herantreten sollen, dass sie aus ihrer Reihe nur jene zu ihren Helden erwählen, die im vollen Umfang ihres Schicksals der Gegenwart verständlich gemacht werden können.

Das ist ein ~~sehr~~ grosser Schritt vorwärts in der theoretischen Klärung der Frage. Freilich bleibt die historische Thematik damit auch bei Lessing eine zufällige, da die Geschichte ~~nicht~~ noch nicht als ein ~~zu der~~ zur Gegenwart drängender Prozess erscheint, da die ~~von~~ Lessing geforderte Geeignetheit der historischen Charaktere bei ~~ihnen~~ noch nicht so notwendig von der inneren historischen Beschaffenheit des der Kollision zugrunde liegenden Zusammenstosses der gesellschaftlichen Kräfte abhängt.

Es ist aber doch nicht zu leugnen, dass auch Tendenzen zu einem Verständnis dieser Zusammenhänge bei Lessing aufdämmern. Sie kommen allerdings mehr aus dem tiefen Verständnis für die Eigenart der dramatischen Form, als aus einem wirklichen historischen Sinn. Aber Lessing ist durchaus im Recht, wenn er in der Beurteilung eines historischen Dramas jede Berufung auf die historische Echtheit oder Unechtheit energisch ablehnt. Er tut dies gerade ~~aus der~~ um der Notwendigkeiten der dramatischen Form ~~heraus~~ willen." Das wirklich geschehen ist? es sei; so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhang aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheint. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein Ganzes machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt, wo keine Schwierigkeit aufstösst, derentwegen wir die Befriedigung nicht in einem Plane finden, sondern sie ausser ihm in dem allgemeinen Plane der Dinge suchen müssen..." Lessing ~~fordert~~ verteidigt also die Freiheit des dramatischen Dichters von der bloss tatsächlichen Richtigkeit der historischen Tatsachen im Namen der abgeschlossenen Totalität des Dramas, ~~mit der Forderung, dass~~ und verbindet damit die Forderung, diese Totalität ein adäquates Abbild der wesentlichen Gesetzmässigkeit des Geschichtsablaufs sei. Er verlangt also die Freiheit zum Abweichen von den einzelnen Tatsachen im Namen einer tieferen Treue dem Geist des Ganzen gegenüber. Das ist bereits eine tiefe Begründung der Beziehung des Dramas zur Wirklichkeit.

Lessing geht aber in seinen konkreten Analysen noch weiter. Er erkennt, dass es viele Fälle gibt, in denen die historische Wirklichkeit die von dem Dramatiker gesuchte Tragödie bereits in einer

reinen Form darbietet. Er fordert in solchen Fällen vom Dramatiker, dass er sich der inneren Dialektik dieses Stoffes hingebe und die Gesetzmässigkeit seiner Bewegung mit der grösstmöglichen Treue ablausche. Sein Vorwurf gegen ~~die französischen Klassizisten~~ den späten Corneille konzentriert sich darauf, dass dieser den grossen tragischen Gang der wirklichen Geschichte nicht zu erkennen imstande ist und darum mit kleinlichen Erfindungen diese grose Linie der Ereignisse, die bereits in der Wirklichkeit vorhanden ist, verunstaltet und erniedrigt.

Aus diesem Geist heraus verdeutlicht er den Stoff von Corneilles "Rodogune" gegen Corneille selbst. "Was fehlt ihr...noch zum Stoffe einer Tragödie? Für das Genie fehlt ihr nichts, für den Stümper alles...Dieser natürliche Gang reizt das Genie, und den Stümper schreckt er ab. Das Genie können nur Begebenheiten beschäftigen, die ineinander begründet sind, nur Ketten von Ursachen und Wirkungen. Diese auf jene zurückzuführen, jene gegen diese abzuwägen, überall das Ungefähr auszuschliessen, alles, was geschieht, so geschehen zu lassen, dass es nicht anders geschehen könne: das, das ist seine Sache, wenn es in dem Felde der Geschichte arbeitet, um die unnützen Schätze des Gedächtnisses in Nahrungen des Geistes zu verwandeln." Der "Witz" der französichen Klassizisten gehe dagegen bloss auf Analogien aus, verknüpfe nicht Zusammengehöriges miteinander und finde deshalb die gewaltigsten historischen Stoffe unergiebig, die dann durch nichtige Liebesintriguen ergänzt und "verschönt" werden müssen.

Hier ist bereits eine ausserordentlich tiefe Beziehung des Dramatikers zum Lebensprozess selbst gefordert. Was der Theorie Lessings noch fehlt, ist das Verständnis dafür, dass dieser Lebensprozess schon an und für sich historisch ist. Das theoretische Verständnis hiefür hat sich erst die klassische Periode der Dichtung und der Philosophie erkämpft, so sehr ihre einzelnen Formulierungen noch an der Verkehrtheit des philosophischen Idealismus leiden müssen. Unser früher angeführtes Zitat aus Hebbel zeigt klar den Schritt vorwärts, den diese Entwicklung getan hat.

Diese neue Erkenntnis hat sich aber nur sehr allmählich, nur

in schweren Kämpfen durchgesetzt, und zu ~~einer~~ wirklicher Klarheit auch in der Frage des Dramas ~~hat~~ ist sie erst nach dem Erscheinen Walter Scotts gelangt ~~führt~~. Wir haben früher gesehen, dass noch bei Goethe in mancher Hinsicht die unhistorischen Tendenzen Lessings theoretisch ausschlaggebend geblieben sind. Die wenigen Hinweise auf seine dichterische Praxis erklären auch, warum dies so sein musste. Aber die früheren Traditionen herrschten noch in dieser Zeit so stark vor, dass selbst ein so erbitterter Gegner des klassizistischen Dramas, wie Manzoni, der ihm mit grosser Entschiedenheit und Originalität gerade das historische Drama gegenübergestellt hat, die Figuren seiner historischen Dramen in "historische" und "ideelle", d.h. selbsterfundene, aufgeteilt hat. Wenn Goethe gegen diese Auffassung mit Argumenten der "Hamburgischen Dramaturgie" gekämpfte, so war er durchaus im Recht und hat sogar Manzoni selbst von der Unrichtigkeit seines Standpunkts überzeugt. [Absatz!] Die entscheidende Wendung in dieser Frage bedeutet die uns bereits bekannt Theorie Goethes und Hegels vom "notwendigen Anachronismus". Belinskij hat die Konsequenten dieser Theorie für das historische Drama mit einem ausserordentlichen Radikalismus gezogen. "Die Aufteilung der Tragödie in historische und nicht-historische besitzt überhaupt keine wesentliche Bedeutung: der Held dieser wie jener repräsentiert in gleicher Weise die Verwirklichung der ewigen substantiellen Kräfte der menschlichen Seele". Man ~~soll~~ darf dabei die Bedeutung der hegelianischen Formulierung Belinskijs nicht überschätzen. Der allgemeine Geist ~~der~~ seiner Abhandlungen ~~Belinskijs~~ zeigt sein tiefes Verständnis für die konkreten Probleme des Geschichtsprozesses. Wenn ~~er~~ Belinskij also in den Bemerkungen, die dieser allgemeinen These ~~vorgehen~~ folgen, auf einzelne Probleme des historischen Dramas an der Hand klassischer Beispiele herantritt, so tut er es durchaus im Geiste des neuen und grossen Historismus dieser Periode. Er verteidigt hier die Konzeption von Schillers König Philipp in "Don Carlos", die ~~ihm~~ für ihn bewusster ~~[illegible]~~ maßen von dem historischen Charakter dieses Königs abweicht, gegen ~~[illegible]~~ den Alfieris~~chen~~ Philipp, der dem historischen Vorbild treuer ist. Er verteidigt ebenfalls die Egmont-Konzeption Goethes gegen die Vorwürfe, die hauptsächlich Schiller erhoben hat, nämlich, dass Goethe aus dem verheirateten Egmont mit einer grossen Familie ~~einen alle~~

eine alleinstehende, strahlende und hinreissnde Jünglingsgestalt gemacht hat. Und er beruft sich im Abschluss seiner Darlegungen gerade auf die Argumente Goethes Manzoni gegenüber.

Ist damit Bjelinskij zum Verteidiger einer historischen Willkür im Drama geworden? Oder tritt bei ihm gerade die neuerrungene tiefere Erkenntnis der dramatischen Behandlung der Geschichte hervor? Wir glauben, dass letzteres der Fall ist. Denn was haben Schiller und Goethe an den Charakteren ihrer Helden geändert? Haben sie ihre Helden unhistorisch gemacht? Haben sie den spezifisch historischen Charakter der von ihnen gestalteten tragischen Kollision aufgehoben? Wir glauben: nein. Schiller hat dies allerdings in vielen Fällen getan, aber gerade in dem von Bjelinskij behandelten Falle nicht. Seine Konzeption des Königs Philipp ist die menschliche Tragödie, der innere menschliche Zusammenbruch des absoluten Monarchen, ein Zusammenbruch, der durch die notwendige Auswirkung der gesellschaftlich-geschichtlich typischen Bestimmungen des Despotismus und durch sie hervorgerufen wird. Ist eine solche Kollision nicht historisch? Sie ist es im tiefsten Sinne des Wortes, und sie bleibt es auch, wenn weder der spanische König Philipp noch irgend ein anderer absoluter Monarch je in der Wirklichkeit eine solche Tragödie wirklich erlebt hat. Denn die historische Notwendigkeit und die menschliche Möglichkeit dieser Tragödie sind durch die geschichtliche Entwicklung selbst produziert worden. Wenn sie niemand erlebt hat - was wir freilich nicht sicher wissen, - so nur darum, weil die Menschen, die sich in dieser Lage befunden haben, menschlich zu minderwertig gewesen sind, um eine solche Tragödie durch zu erleben.

F, nicht aber durch eine Bösartigkeit im Wesen des Königs als menschlicher Person,

Freilich steckt in der Höhe und in der Pathetik der Gestaltung dieser Kollision ein "notwendiger Anachronismus", eine Klarheit über die innere Problematik der absoluten Monarchie, die erst in der Aufklärungszeit bewusst geworden ist. Das ist aber nicht von Schiller ausgeklügelt worden. Wenn man etwa den Prinzen in Lessings "Emilia Galotti" betrachtet, so sieht man klar, dass auch dieser grosse Aufklärer die absolute Monarchie nicht bloss von aussen bekämpfen wollte, sondern auch gezeigt hat, wie dieses von der Geschichte zum Tode, zur revolutionären Zerstörung verurteilte System mit geschichtlich-

gesellschaftlicher Notwendigkeit seine eigenen Vertreter menschlich-moralisch zugrunde richtet, sie in kleineren Fällen moralisch deformiert und entartet, in grösseren ~~Fällen~~ zu tragischen Kollisionen, zur tragischen Selbstzerfleischung führt. Einen monumentalen Fall dieser Art hat Schiller in seinem Don Carlos gestaltet. Und Bjelenskij war durchaus im Recht, wenn er die historische Berechtigung eines solchen Dramas verteidigte, ~~wenn~~ weil er sie als tragisch tiefer als die historische Treue Alfieris ~~aufgefasst hat~~ empfunden hatte. Mutatis mutandis ist die Überlegenheit der grossen deutschen Aufklärer ihren Vorgängern gegenüber jener Überlegenheit ähnlich, die Maxim Gorkis Darstellung der inneren Tragödien der besten Vertreter der Kapitalistenklasse der Schwarz-Weiss-Malerei der Agitka-Dichter gegenüber hat. Mutatis mutandis ist Gorkis "Jegor Bulitschow" eine historische Analogie zu der von Bjelinskij verteidigten Berechtigung der Problemstellung des jungen Schiller.

Noch evidenter Recht hat Bjelinskij ~~Recht~~ im Falle Goethes. Die Veränderung der äusseren Umstände der Familienverhältnisse usw. der Figur Egmonts ändert überhaupt nichts an dem historischen Charakter der von Goethe dargestellten Kollision. Goethe gesteltet den besonderen Chrakter jener von den damaligen Umständen an die Spitze der nationalen Befreiungsbewegung gestellten Aristokraten, wie Egmont und Oranien mit einer ausserordentlichen historischen Treue, die sogar zu einem genialen Aufdecken des Zusammenhanges zwischen dem unentschiedenen ~~Handlungsart~~ Verhalten Egmonts und der materiellen Basis seiner Existenz führt. Und durch die Veränderung der Lebensumstände und Psychologie des Haupthelden gewinnt Goethe die Möglichkeit, in der Liebesbeziehung Egmonts zu Klärchen die Volkstümlichkeit deines Charakters, seiner Beziehungen zum Volk unvergleichlich dramatisch-plastischer zu gestalten, als es ihm ohne diese Beziehung möglich gewesen wäre. Ein Egmont, wie ihn Schiller gewünscht hat, hätte nur in den Volksszenen in engerem Sinn einen Kontakt mit der Masse gehabt, und der grosse Aufschwung des Endes der Tragödie, die Erhöhung Klärchens zur Volksheldin, zum Ausdruck der kommenden siegreichen Erhebung des Volkes wäre vollständig weggefallen.

h. 20 Sp. 169

Fassen wir zusammen: Der Standpunkt des Historismus, den Goethe und Hegel, den Puschkin und Belinskij vertreten, konzentriert sich darin, dass die historische Treue des Dichters in der getreuen dichterischen Wiedergabe der grossen Kollision, der grossen Krisen und Wendepunkte der Geschichte besteht. Um die historische Auffassung dichterisch adäquat auszudrücken, kann der Dichter mit den einzelnen Tatsachen ganz frei umgehen, während die blosse Treue den einzelnen Tatsachen der Geschichte gegenüber ohne diesen Zusammenhang dichterisch vollständlich wertlos ist. "Die Wahrheit der Leidenschaften, die Wahrscheinlichkeit der Gefühle inmitten von erfundenen Umständen, das ist, was unser Geist von dem Dramatiker verlangt", sagt Puschkin.

Dieser Unterschied zwischen der wirklichen historischen Treue zum Ganzen und dem Pseudohistorismus in der blossen Echtheit der einzelnen Tatsachen besteht selbstverständlich für den Roman geradeso, wie für das Drama. Nur ist, wie wir wiederholt ausführlich dargelegt haben, jenes Ganze im Roman die Widerspiegelung anderer Lebenstatsachen als das im Drama. Hier handelt es sich um die Treue in der Wiedergabe der materiellen Lebensgrundlagen einer Periode, ihrer Sitten, der aus ihnen entspriessenden Gefühle und Gedanken. Das bedeutet für den Roman, wie wir ebenfalls gesehen haben, eine stärkere Gebundenheit an die spezifisch historischen einzelnen Momente einer Periode, als sie für das Drama besteht. Aber es bedeutet niemals eine Gebundenheit an irgend welche historisch überlieferte Tatsachen, mit denen der Romandichter, im Gegenteil, ganz frei schalten und walten muss, um diese viel kompliziertere und weiter verzweigte Gesamtheit historisch treu wiederzugeben zu können. Es ist vom Standpunkt des historischen Romans aus ebenfalls immer zufällig, ob eine überlieferte Tatsache, ein Charakter eine Fabel dazu geeignet ist, jene Linie herauszuarbeiten, in der gerade die historische Treue des grossen Romandichters wirklich zum Ausdruck kommt.

Wenn wir diese Umstände genau ins Auge fassen, so sehen wir, dass die Beziehung des Schriftstellers - sei er Dramatiker oder Romacier - zur historischen Wirklichkeit prinzipiell keine andere sein

kann, als die zur Wirklichkeit überhaupt. Und hier lehrt uns die Praxis aller grossen Schriftsteller, dass der unmittelbare Lebensstoff, den das Leben ihnen bietet, so wie er ist, nur zufällig geeignet sein kann, die Gesetze des Lebens adäquat zur Anschauung zu bringen. Balzac beschreibt z.B., dass das Modell seines d'Esgrignons - Cabinet des antiques - in Wirklichkeit verurteilt und nicht, wie sein Held, gerettet wurde. Ein anderer, ähnlicher Fall, den er kannte, entwickelte sich weniger dramatisch, aber er war für die Sitten der Provinz charakteristischer. "So entstand aus dem Anfang der einen Tatsache und aus dem Schluss der anderen dieses Ganze. Diese Art des Vorgehens ist notwendig für den Historiker der Sitten: seine Aufgabe besteht darin, die analogen Tatsachen in einem einzigen Bild zu vereinigen; ist er nicht dazu gezwungen, sich mehr an den Geist als an den Buchstaben der Ereignisse zu halten?"

Selbst wenn Balzac sich hier nicht - und zwar nicht bildlich, sondern in einem tief berechtigten Sinn - Historiker der Sitten genannt hätte, wäre es auch evident, dass alle seine Erwägungen für den historischen Roman ebenso gelten wie für den Roman mit Gegenwartsthematik. Es ist überhaupt kein Grund, voraus zusetzen, dass die innere Struktur der Ereignisse, der notwendig von Zufällen durchsetzte Charakter der Einzelerscheinungen dadurch aufgehoben wäre, dass sie vergangen sind. Und die Tatsache, dass sie in Memoiren, Chroniken, Briefen etc. überliefert vorliegen, kann ebenfalls keine Gewähr dafür bieten, dass die so entstandene Auswahl notwendig eine Aufbewahrung des Wesentlichen im Zusammenhang mit gerade jenen Zufällen ist, die zur dichterischen Verlebendigung des Wesens unbedingt erforderlich sind.

Je tiefer und echter historisch die Kenntnis eines Schriftstellers über eine Zeit ist, desto grösser wird seine freie Bewegung im Stoff sein, desto weniger wird er sich durch einzelne überlieferte Tatsachen gebunden fühlen. Die ausserordentliche Genialität Walter Scotts bestand gerade darin, dass er für den historischen Roman eine Thematik fand, die eben durch diese "freie Bewegung im Stoff" den Weg freigegeben hat, während die früheren Traditionen seiner sogenannten Vorgänger

auch für eine eventuelle ~~wirkliche~~ echte dichterische Begabung jede Freiheit der Bewegung abgeschnitten ~~haben~~ hatten. Selbstverständlich besteht hier eine besondere Schwierigkeit in der Behandlung des spezifisch historischen Stoffes. ~~Ein~~ Jeder wirklich originelle Schriftsteller, der eine neue Auffassung über ein Stoffgebiet gestaltet, hat mit den Vorurteilen seiner Leser zu kämpfen. Aber das historische Bild, das über eine bekannte geschichtliche ~~xxxxxxxxxxx~~ Gestalt im Publikum lebt, ~~muss~~ braucht ja nicht falsch zu sein. Ja, es wird mit dem Zunehmen des wirklich historischen Sinnes, mit dem Zunehmen der historischen Kenntnisse immer richtiger. Aber auch dieses richtige Bild kann für die Zielsetzung des Schriftstellers, der gerade mit Treue und Echtheit den Geist der Zeit reproduziert, unter Umständen ungünstig sein. Es muss ein ganz besonders glücklicher Zufall vorwalten, wenn alle bekannten und beglaubigten Lebensäusserungen einer bekannten historischen Gestalt den Zwecken der Literatur entsprechen sollen. Es wird der Einfachheit halber ~~willen~~ vorausgesetzt, dass sowohl das historische Bild ein richtiges ist, als auch ~~wie~~ die Tendenz des Dramatikers oder Romanciers, der die Geschichte bearbeitet, wirklich auf historische Wahrheit ~~ausgeht~~ abzielt.

Hier entstehen in vielen Fällen vollständig unlösbare Probleme. Wir haben gesehen, mit welcher Freiheit grosse Dramatiker der klassischen Zeit bekannte historische Gestalten umgearbeitet und dabei doch die historische Treue im grossen Sinne bewahrt haben. Balzac bewundert immer wieder die Weisheit, Walter Scotts, mit der ~~er~~ solchen Gefahren aus dem Wege geht, nicht nur, indem er, den inneren Gesetzen des historischen Romans entsprechend, aus den Protagonisten der Geschichte Nebenfiguren der Fabel macht, sondern auch dadurch, dass ~~indem~~ er nach Möglichkeit unbekannte, eventuell ganz unbeglaubigte Episoden aus dem Leben dieser Gestalten auswählt. Dieses Ausweichen ist kein Kompromiss; denn die Möglichkeit der radikalen Umgestaltung einer historisch sehr bekannten Figur ist aus Gründen, die uns bereits bekannt sind, im Roman schwieriger als im Drama. Die grössere Lebensnähe des Romans, die notwendig grössere Fülle der Details gestattet viel weniger eine so verallgemeinerte Erhebung einer Gestalt

ins Typische, wie wir dies im Drama beobachtet und verfolgt haben.

Wir wiederholen: Die Beziehung des Schriftstellers zur Geschichte ist nichts Spezielles, nichts Isoliertes, sie ist ein wichtiger Bestandteil seiner Beziehung zur gesamten Wirklichkeit und speziell zu der der Gesellschaft. Wenn wir ~~hier~~ alle Probleme überblicken, die im Roman und im Drama sich aus der Beziehung des Dichters zur historischen Wirklichkeit ergeben, so sehen wir kein einziges wesentliches Problem, das der Geschichte allein eigen wäre. Das bedeutet selbstverständlich nicht, dass die Beziehung zur Geschichte sich einfach und mechanisch mit der Beziehung zur gegenwärtigen Gesellschaft gleichsetzen ließe. ~~identisch wäre~~. Es besteht, ganz im Gegenteil, eine sehr komplizierte Wechselwirkung zwischen der Beziehung des Schriftstellers zur Gegenwart und ~~zwischen~~ der zur Geschichte. Aber eine nähere theoretische wie historische Untersuchung dieses Zusammenhanges zeigt, dass in dieser Wechselwirkung die Beziehung des Schriftstellers zu den Problemen der Gesellschaft seiner Gegenwart ~~das~~ ausschlaggebend ist. Dies haben wir sowohl bei der Entstehung des historischen Romans wie bei der eigenartigen ungleichmässigen Entwicklung des historischen Dramas und seiner Theorie beobachten können.

Diese Beobachtungen haben aber eine viel breitere theoretische Grundlage, in welcher sich die ganze Frage der Erkenntnismöglichkeit der Vergangenheit zeigt. Diese ist stets von der Erkenntnis der Gegenwart abhängig, davon, welche Entwicklungstendenzen, die objektiv zur Gegenwart geführt haben, die gegenwärtige Lage bereits in klarer Weise offenbart, und daneben subjektiv, wie und in welchem Grade die gesellschaftliche Struktur der Gegenwart, ihre Entwicklungshöhe, die Art ihrer Klassenkämpfe usw. eine adäquate Erkenntnis der vergangenen Entwicklung fördert, hemmt oder verhindert. Marx spricht den hier vorhandenen objektiven Zusammenhang sehr klar aus: " Die Anatomie des Menschen ist ein Schlüssel zur Anatomie des Affen. Die Andeutungen auf Höheres in den untergeordneten Tierarten können dagegen nur verstanden werden, wenn das Höhere selbst schon bekannt ist. Die bürgerliche Ökonomie liefert den Schlüssel zur Antike usw. Keineswegs aber in der Art der Ökonomen, die alle historischen Unterschiede verwischen und in allen Gesellschaftsformen die bürgerliche sehen. Man kann Tribut, Zehnten usw. verstehen, wenn man die Grundrente kennt, man muss sie aber nicht identifizieren."

Absatz!

Marx wendet sich in diesen Ausführungen sehr scharf gegen die Modernisierung der Geschichte. An anderen Stellen seiner Werke zeigt er, wie solche falschen Vorstellungen über die Vergangenheit mit historischer Notwendigkeit aus den gesellschaftlichen Problemen der Gegenwart entstanden sind. Er gibt also in der Widerlegung der falschen Auffassungen über die Vergangenheit zugleich eine neue historische Bestätigung seiner hier dargelegten Auffassung über den objektiven Gang der Erkenntnis der Geschichte. Diese Zusammenhänge sind für unsere Probleme von höchster Wichtigkeit, denn wir haben gesehen, wie eine sehr hohe Stufe der epischen Bearbeitung der gegenwärtigen Gesellschaftsprobleme, eine tiefe Einsicht der Schriftsteller in die Probleme ihrer Gegenwart notwendig war, damit ein historischer Roman entstehe.

Wer die Entwicklung des historischen Romans weder kleinlich-philologisch noch mechanisch, soziologisch betrachtet, muss sehen, dass gerade seine klassische Form aus dem grossen Gesellschaftsroman entsteht und bereichert durch die bewusste historische Betrachtungsweise - wieder in den grossen Gesellschaftsroman einmündet. Einerseits macht die Entwicklung des Gesellschaftsromans den historischen Roman überhaupt erst möglich, andererseits erhebt erst dieser ~~jenen~~ den Gesellschaftsroman auf die Stufe einer wirklichen Geschichte der Gegenwart, einer echten Historie der Sitten, was der Roman des ~~XVIII~~ 18. Jahthunderts bereits in seinen grössten Vertretern angestrebt hatte. Weder die tiefsten Probleme der Gestaltung der Wirklichkeit noch die historischen Gesetzmässigkeiten der Entwicklung des Genres gestatten also hier eine Abtrennung des historischen Romans im engeren Sinne von den Schicksalen des Romans im allgemeinen.

Der Gang der Entwicklung des historischen Dramas ist, aus Gründen, die wir aufgezeigt haben, anders, aber ebenso wenig unabhängig von diesen grundlegenden Fragen.

Für den historischen Roman taucht deshalb die eigentliche Frage des selbständigen Genres immer erst auf, wenn aus irgend einem Grunde die richtige und adäquate Verbindung mit der richtigen Erkenntnis der Gegenwart fehlt, wenn sie noch nicht oder nicht mehr vorhanden ist. Also ganz im ~~Gegenteil dazu~~ Gegensatz zu oben

was so/ ~~wie es~~ viele Moderne sich vorstellen: Der historische Roman verselbständigt sich als Genre nicht ~~wegen~~ durch seiner besonderen Treue zur Vergangenheit, sondern dann, wenn die objektiven oder subjektiven Bedingungen einer historischen Treue in grossem Sinne noch nicht, oder nicht mehr vorhanden sind. Dann werden irgendwelche sehr komplizierten und sehr metaphysischen "Kriterien" ausgeklügelt, um eine solche Trennung theoretisch zu begründen.

Wer mit dem marxistischen Problem der Genres ernst macht, wer ein Genre nur dort anerkennt, wo er eine eigenartige schriftstellerische Widerspiegelung eigenartiger Lebenstatsachen erblickt, kann kein einziges grundlegendes Problem vorbringen, das die Konstituierung eines ~~xxxxxxxxxxxx~~ spezifischen Genres der historischen Thematik im Roman oder im Drama begründen könnte. Selbstverständlich gibt es immer wieder einzelne spezielle Aufgaben, die aus der Beschäftigung mit der Geschichte entstehen. Aber keines dieser Spezifika hat das Gewicht und kann das Gewicht haben, um ein wirklich selbständiges Genre der historischen Dichtung zu begründen.

~~den Fragen.~~ Die theoretische, wie prektische Bedeutung dieser Zusammenhänge kann naturgemäss erst auch bei der Behandlung der ~~Nach-48-er~~ nachachtundvierziger Romane ins volle Licht treten. Eine ausführliche Analyse dieser Probleme kann also ~~xxxx~~ erst in den folgenden Kapiteln gegeben werden.)

Drittes Kapitel

DER HISTORISCHE ROMAN UND DIE KRISE DES BÜRGERLICHEN REALISMUS.

Die Revolution von 1848 bedeutet für die west- und mittel-europäischen Länder eine entscheidende Veränderung in der Gruppierung der Klassen und ihrem Verhalten zu allen wichtigen Fragen des gesellschaftlichen Lebens, der Perspektive der Entwicklung der Gesellschaft. Die Juni-Schlacht des Pariser Proletariats im Jahre 1848 ist ein Wendepunkt in der Geschichte im internationalem Maßstab. Trotz Chartismus, trotz einzelner französischer Aufstände zur Zeit des "Bürgerkönigtums", trotz des deutschen Weberaufstandes vom Jahre 1844 wird hier zum ersten Mal eine Entscheidungsschlacht zwischen Proletariat und Bourgeoisie mit Waffengewalt ausgetragen; das Proletariat betritt hier zum ersten Mal die weltgeschichtliche Bühne als eine bewaffnete, zum Entscheidungskampf entschlossene Masse; die Bourgeoisie kämpft in diesen Tagen zum ersten Mal um das nackte Weiterbestehen ihrer ökonomischen und politischen Herrschaft. Man braucht nur die Geschichte der deutschen Ereignisse des Jahres 48 genau zu verfolgen, um zu sehen, welche Wendung der proletarische Aufstand in Paris und seine Niederlage für die Entwicklung der bürgerlichen Revolution in Deutschland bedeutet hat. Selbstverständlich waren antidemokratische Tendenzen sowie Stimmungen der Verwandlung der bürgerlich-demokratischen revolutionären Tendenzen in einen faulen Liberalismus der Kompromisse mit dem feudal-absolutionistischen Regime bereits vor 48 in den Kreisen der bürgerlichen Klasse in Deutschland vorhanden. Sie traten auch gleich nach den Märztagen in verstärkter Weise auf. Jedoch die Junischlacht des Pariser Proletariats führt eine entschiedene Wendung im Lager des Bürgertums, eine ausserordentliche Beschleunigung des inneren Differenzierungsprozesses in der Richtung der Verwandlung der revolutionären Demokratie in einen kompromisslerischen Liberalismus.

Diese Wendung äussert sich auf allen Gebieten der bürgerlichen Ideologie. Es wäre ganz oberflächlich und falsch, zu meinen, dass eine so tiefgehende Abkehr einer Klasse von ihren früheren politischen Zielsetzungen und Idealen die Gebiete der Ideologie, das Schicksal von Wissenschaft und Kunst unberührt lassen könnte. Marx hat die Bedeutung der Klassenkämpfe zwischen Bourgoisie und Proletariat für die klassische Gesellschaftswissenschaft der bürgerlichen Entwicklung, die die politische Ökonomie, wiederholt

detailliert gezeigt. Und wenn man heute- besonders im Lichte der neu veröffentlichten Werke von Marx und Engels aus der vorachtundvierziger Zeit den Prozess der Auflösung der Hegelschen Philosophie aufmerksam verfolgt, so sieht man, dass die philosophischen Kämpfe der verschiedenen Richtungen und Nuancen innerhalb des Hegelianismus ihrem Wesen nach nichts anderes waren als Richtungskämpfe der Vorbereitungszeit für die herannahende bürgerlich-demokratische Revolution von 1848. Erst im Lichte des Verständnisses für diese Zusammenhänge wird es klar, warum die Hegelsche Philosophie, die von der Mitte der zwanziger Jahre an das ganze geistige Leben in Deutschland beherrschte, nach der Niederlage der Revolution, infolge des Verrates der deutschen Bourgeoisie an ihren eigenen früheren bürgerlich-revolutionären Zielsetzungen, "plötzlich" verschwunden ist. Hegel, früher die Zentralgestalt des geistigen Lebens in Deutschlands, ist "plötzlich" in Vergangenheit geraten, ist zum "toten Hund" geworden.

Marx spricht in seinen Analysen der Revolution von 1848 sehr ausführlich über diese Wendung, über ihre Ursachen und Folgen. Er gibt dabei Formulierungen von ausserordentlicher Höhe in der gedanklichen Zusammenfassung dieser Wendung und ihrer Auswirkung auf sämtliche Bereiche der ideologischen Betätigung des Bürgertums. "Die Bourgeoisie", sagt Marx, "hatte die richtige Einsicht, dass alle Waffen, die sie gegen den Feudalismus geschmiedet, ihre Spitze gegen sie selbst kehrten, dass alle Bildungsmittel, die sie erzeugt, gegen ihre eigene Zivilisation rebellierten, dass alle Götter, die sie geschaffen, von ihr abgefallen waren. Sie begriff, dass alle sogenannten Freiheiten und Fortschrittsorgane ihre Klassenherrschaft zugleich an der gesellschaftlichen Grundlage und an der politischen Spitze angriffen und bedrohten, also sozialistisch geworden waren."

Wir können hier diese Wendung nur hinsichtlich ihrer Auswirkungen auf das historische Gefühl, auf den Sinn und das Verständnis für die Geschichte kurz untersuchen; nur in bezug auf jene Seiten also, die für unser Problem von unmittelbarer und ausschlaggebender Bedeutung sind.

I

WANDLUNGEN DER GESCHICHTSAUFFASSUNG NCH DER 48er REVOLUTION

Es handelt sich auch hier, wie in unseren einleitenden Bemerkungen zu dieser Arbeit, nicht um eine interne Angelegenheit der Geschichte als Wissenschaft, nicht um Gelehrtenstreitigkeiten über ihre Methoden, sondern um das Massenerlebnis der Geschichte selbst, um ein Erlebnis, das die weitesten Kreise der bürgerlichen Klasse mitmachen, auch solche, die sich für die Wissenschaft der Geschichte gar nicht interessieren, die keine Ahnung davon haben, dass in der Wissenschaft sich eine Wendung vollzogen hat. Ebenso wie die Erweckung des bewussteren Sinnes für die Geschichte sich im Erlebnis und die Vorstellungen breitester Massen ausgewirkt hat, ohne dass diese eine Ahnung davon hätten haben müssen, dass diesen ihr neues Gefühl für die historischen Zusammenhänge des Lebens in der Geschichtswissenschaft einen Thierry, in der Philosophie einen Hegel produziert.

Diese Beschaffenheit des Zusammenhanges muss deshalb besonders hervorgehoben werden, damit man nicht etwa meine, die Wendung in der Geschichtswissenschaft unmittelbar die Praxis jener Schriftsteller, die historische Romane schreiben, beeinflusst. Ein solcher Einfluss ist natürlich vorhanden. Flaubert hat etwa Taine, Renan usw. nicht nur aus ihren Werken, sondern auch persönlich genau gekannt. Der Einfluss Jakob Burckhardts auf Conrad Ferdinand Meyer ist allgemein bekannt; der unmittelbare Einfluss der Geschichtsauffassung Nietzsches auf die Schriftsteller ist vielleicht noch breiter usw. Aber nicht dieser philologisch nachweisbare Einfluss ist wichtig, sondern die Gemeinsamkeit der Tendenzen der Reaktion auf die Wirklichkeit. Diese haben ihre Wurzeln in der kurz angedeuteten Wendung im ganzen politischen und geistigen Leben der bürgerlichen Klasse. Wenn einzelne Historiker oder Philosophen in diesen Fragen einen grossen Einfluss erlangen, so ist dieser Einfluss nicht primäre Verursachung, sondern selbst eine Folge der durch die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung hervorgerufenen neuen ideologischen Entwicklung, sowohl bei den Schriftstellern wie bei ihren Lesern. Wenn wir also in den folgenden Darlegungen einige führende Ideologen dieser neuen Beziehung zur Geschichte

heranziehen, so betrachten wir sie als Repräsentanten von allgemeinen gesellschaftlichen Strömungen, die ~~sie~~ von ihnen eben in der schriftstellerisch wirksamsten Weise formuliert ~~haben~~ wurden.

Es muss aber hier noch eine einleitende Bemerkung gemacht werden. In der ~~vor-48er~~ vorachtundvierziger Periode war die Bourgeoisie auch ideologisch die Führerin der gesellschaftlichen Entwicklung. Die neue Art der historischen Verteidigung des Fortschritts bezeichnet den grossen Weg der gesamten ideologischen Entwicklung dieser Periode. Die Geschichtsauffassung des Proletariats hat sich auf diesem Boden entwickelt durch eine ~~kampfvolle~~ kritisch kampfvolle Weiterbildung der letzten grossen Etappe der bürgerlichen Ideologie, unter Überwindung ihrer Schranken. Insofern bedeutende Vorläufer des Sozialismus diese Gedanken nicht in sich aufgenommen haben, waren sie - in dieser Hinsicht - mystisch oder rückschrittlich. Dies ändert sich sehr energisch nach der Wendung, die das Jahr ~~48~~ 1848 hervorgebracht hat.

Die Trennung eines jeden Volkes in "zwei Nationen" hat sich - wenigstens tendenziell - auch auf ideologischem Gebiet vollzogen. Die Klassenkämpfe der ersten Hälfte des ~~19.~~ 19. Jahrhunderts haben am Vorabend der ~~48er~~ Revolution von 1848 bereits zur wissenschaftlichen Formulierung des Marxismus geführt. In diesem sind alle fortschrittlichen Anschauungen über die Geschichte " aufgehoben " enthalten und zwar in dem Hegelschen dreifachen Sinne des Wortes, nämlich nicht nur kritisiert, und ~~teilweise~~ verbichtet, sondern auch aufbewahrt und auf eine höhere Stufe gehoben.

Dass wir in dieser Periode auch in der Arbeiterbewegung und in den mit ihr verbündeten demokratischen Strömungen starke Einflüsse der allgemeinen bürgerlichen Ideologie finden, widerspricht der fundamentalen Tatsache der "zwei Nationen" nicht. Die Arbeiterbewegung entwickelt sich nicht im luftleeren Raum, sondern umgeben von allen Niedergangsideologien der bürgerlichen Dekadenz und die "historische Mission" des Opportunismus in der Arbeiterbewegung besteht gerade darin, in dieser Hinsicht "zu vermitteln", die schroffe Trennung auf einer bürgerlichen Linie auszugleichen. Alle diese komplizierten Wechselbeziehungen dürfen aber die fundamentale Tatsache nicht verdunkeln,

dass die hier analysierten Ideologien der Bourgeoisie jetzt nicht mehr die führenden Ideologien der ganzen Epoche sind, sondern eben Klassenideologien in einem viel engeren Sinne.

Das zentrale Problem, bei welchem die Veränderung der Stellungnahme zur Geschichte zum Ausdruck kommt, ist das des Fortschritts. Wir haben gesehen, dass die bedeutendsten Dichter und Denker der ~~vor-48-er~~ vor 1848 Periode gerade in der historischen Formulierung des Fortschrittsgedankens den bedeutendsten Schritt ~~nach~~ vorwärts getan haben: sie sind zu einem, wenn auch nur relativ richtigen und niemals vollständigen, Begriff der Widersprüchlichkeit des menschlichen Fortschritts vorgedrungen, Dadurch, dass die Ereignisse des Klassenkampfes für die Ideologen der Bourgeoisie die Zukunft ihrer Gesellschaft, ihrer Klasse in einer derart gefahrdrohenden Perspektive gezeigt haben, musste der unbefangene Mut des Forschens, mit dem die Widersprüche des Fortschritts aufgedeckt und ausgesprochen wurden, verschwinden. Wie eng das Verhältnis ~~für den~~ zum Fortschritt mit der Perspektive der Zukunft der bürgerlichen Gesellschaft zusammenhängt, kann man am besten an den intelligenten Gegnern des Fortschrittsgedankens ~~in der vor-48-er~~ in der vorachtundvierziger Periode studieren. Diese haben ihre Gedanken noch ziemlich ungeniert ausgesprochen, da die sozialen Gefahren, auf die sie anspielten, die ihre Gedankengänge bestimmten, noch nicht so drohend aktuell gewesen sind, um apologetische Fälschungen hervorzurufen. So schreibt z.B. noch in den ~~30~~ dreißiger Jahren der romantische Reaktionär Théophil Gautier über diese Frage. Er verspottet ~~einen~~ jeden Fortschrittsgedanken als flach und dumm: er ironisiert dabei die Utopien von Fourier, fügt aber hinzu: der Fortschritt ist ausschliesslich auf diese Weise möglich. Alles andere ist eine bittere Verhöhnung, eine Harlekinade ohne Geist", „das Phalanstère ist wirklich ein Fortschritt gegenüber der Abtei von Thelème..."

Der Fortschrittsgedanke macht unter diesen Umständen eine Rückentwicklung durch. Die klassische Ökonomie, die die Widersprüche der kapitalistischen Wirtschaft seiner Zeit kühn bestimmte ausgesprochen hat, verwandelt sich in den glatten und verlogenen Harmonismus der Vulgärökonomie.

Der Sturz der Hegelschen Philosophie in Deutschland bedeutet das Verschwinden des Gedankens der Widersprüchlichkeit des Fortschritts. Soweit eine Ideologie des Forschritts weiterherrschend bleibt - und sie ist noch lange Zeit die führende Ideologie der liberalen Bourgeoisie - wird aus ihr jedes Element der Widersprüchlichkeit getilgt; es entsteht die Auffassung der Geschichte als einer glatten, gradlinigen Evolution. Dies ist im europäischen Maßstabe und während langer Zeit in steigendem Maße der zentrale Gedanke der neuen Wissenschaft der Soziologie, die die Versuche zur dialektischen Bewältigung der Widersprüche des historischen Fortschritts ablöst.

Diese Wendung ist freilich zugleich mit einer Abkehr vom verstiegenen Idealismus der Hegelschen Philosophie, stellenweise sogar mit einer wenigstens teilweisen Rückkehr zur Ideologie der Aufklärung und sogar zum mechanischen Materialismus verbunden. (So im Deutschland der fünfziger, siebziger Jahre.) Aber dabei werden aus der Aufklärung gerade ihre schwächsten, unhistorischesten Tendenzen wiedererweckt, ganz abgesehen davon, dass bestimmte Gedankengänge, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts unentwickelte Keime der richtigen Auffassung enthalten haben, in dieser Erneuerung unfehlbar Hemmnisse der adäquaten wissenschaftlichen Erfassung der Geschichte werden müssen.

Es sei gestattet, dies an zwei Beispielen, die für die Geschichtsauffassung dieser Periode gerade von grösster Wichtigkeit sind, zu illustrieren. Es war ein grosser und wichtiger historischer Fortschritt, dass die Aufklärer des 18. Jahrhunderts die Erforschung der Naturbedingungen der gesellschaftlichen Entwicklung aufgeworfen haben und versucht haben, die Kategorien und Resultate der Naturwissenschaften unmittelbar auf die Erkenntnis der Gesellschaft anzuwenden. Dabei ist natürlich viel Verkehrtes und Unhistorisches entstanden, aber im Kampf mit der überkommenen theologischen Auffassung der Geschichte bedeutete es damals einen sehr wesentlichen Fortschritt. Ganz anders verhält es sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Wenn jetzt Historiker und Soziologen den Versuch unternehmen, z.B. den Darwinismus unmittelbar zur Grundlage der Erkenntnis der Geschichtsentwicklung zu machen,

so konnte dabei wissenschaftlich nur eine Verdrehung und Verzerrung der historischen Zusammenhänge entstehen. Aus dem zur abstrakten Phrase gewordenen Darwinismus tritt als sozologischer Kern zumeist der alte Reaktionär Malthus hervor, und im Laufe der späteren Entwicklung wird die phrasenhafte Anwendung des Darwinismus auf die Geschichte zu einer einfachen Apologetik der brutalen Herrschaft des Kapitals. Die kapitalistische Konkurrenz erhält eine enthistorisierende metaphysische und mystische Aufbauschung durch das " Ewige Gesetz" des Kampfes um das Dasein. Die Philosophie Nietzsches, die den griechischen Wettkampf mit dem Darwinismus zur einer Mythologie verkoppelt, ist der wirksamste Typus einer solchen Geschichtsauffassung.

Das andere ebenso bezeichnende Beispiel ist das der Rasse. Bekanntlich spielt das Problem der Rasse sowohl in den Geschichtserklärungen der Aufklärung wie insbesondere später in den historischen Werken von Thierry und seiner Schule eine bedeutende Rolle. Wenn nun Taine den Rassengedanken in den Mittelpunkt seiner Sozologie rückt, (um von so ausgesprochenen Reaktionären wie Gobineau hier gar nicht zu sprechen), so scheint das im ersten Moment eine Fortsetzung dieser Tendenzen zu sein. Aber dieser Schein trügt, denn das Problem der Rasse war für Thierry ein nicht bis zu Ende analysierter Gedanke seiner zentralen Auffassung von der Geschichte als von der Geschichte der Klassenkämpfe. Die Gegenüberstellung der Sachsen und Normannen in England, der Franken und Gallier in Frankreich, bildet nur eine Überleitung zur Analyse der Klassenkämpfe zwischen entstehendem "dritten Stand" und Adel in der Geschichte des Mittelalters und der Neuzeit. Thierry gelang es noch nicht, das komplizierte Gewirr von nationalen und Klassengegensätzen in der ersten Entstehungszeit der modernen Völker zu enträthseln, aber seine Theorie vom Kampf der Rassen war der erste Schritt zu einer zusammenhängenden und wissenschaftlichen Geschichte des Fortschritts. Schon bei Taine ist die Tendenz eine vollkommen entgegengesetzte. Unter einer pseudonaturwissenschaftlichen Terminologie beginnt eine ganz unhistorische, antihistorische Mythisierung der Rasse. Diese Tendenz führt zur reaktionären Aufhebung der Geschichte, zu ihrer Auflösung teils in ein

ahistorisches "System" ~~von~~ soziologischer "Gesetze", teils in eine mythisierte, dem Wesen nach ebenfalls ahistorische Geschichtsphilosophie.

Wir haben hier selbstverständlich nicht die Möglichkeit, auch ~~nur~~ andeutungsweise die verschiedenen, oft einander bekämpfenden Richtungen der Geschichtsauffassung aufzuzählen, in denen sich diese Auflösung des Historismus der früheren Periode ausgewirkt hat. Teilweise geht diese Entwicklung auf dem Wege ~~der~~ einer offenen Leugnung der Geschichte vor sich. Wir verweisen nur auf die Philosophie Schopenhauers, die gerade in dieser Periode in Deutschland die Hegelsche Lehre verdrängte und ihren Siegeszug allmählich über alle europäischen Länder fortsetzte. Aber diese abstrakte und entschiedene Verneinung einer jeden Geschichte konnte sich als herrschende Richtung nicht lange halten. Es sind parallel mit ihr andere Tendenzen zur Stabilisierung des Antihistorismus in einer historischen Form entstanden. Auch die Rankesche Geschichtskonzeption hat sich - ebenso wie die Philosophie Schopenhauers - noch vor 1848 herausgebildet. Sie ist aber zu einer wichtigen und herrschenden Richtung erst nach der Niederlage der bürgerlichen Revolution geworden. Diese Auffassung tritt mit der Prätention des richtigen Historismus auf und bekämpft die Hegelsche Philosophie wegen ihres konstruktiven ~~Geh~~ Charakters. Wenn wir aber den wirklichen Kern der Polemik betrachten, so ist er darin zu finden, dass Ranke und die Rankeschule den Gedanken eines sich widerspruchsvoll durchsetzenden Fortschrittsprozesses der Menschheit leugnen. Nach ihrer Aufsassung ~~ist~~ hat die Geschichte keine Entwicklungsrichtung, keine Höhepunkte und Niederungen: "Alle Epochen der Geschichte sind gleich unmittelbar zu Gott". Es gibt also zwar eine ewige Bewegung, sie hat aber keine Richtung: die Geschichte ist eine Sammlung und Wiedergabe von interessanten Tatsachen der Vergangenheit.

Indem die Geschichte in ~~steigendem~~ wachsendem Maße nicht mehr als Vorgeschichte der Gegenwart aufgefasst wird, oder wenn ja, so in einer ~~flachgradlinigen~~ flach geradlinigen, evolutionistischen Weise, hat das Bemühen des Historismus der früheren Periode, die Etappen des Geschichtsprozesses in ihrer wirklichen Eigenart, so wie sie wirklich objektiv gewesen sind, sein zu erfassen,

lebendiges Interesse verloren. Soweit ~~in der Geschichte~~ nicht ausschliesslich die "Einmaligkeit" des früheren Geschehens dargestellt wird, wird die Geschichte modernisiert. Das bedeutet, dass die Historiker von der Überzeugung ausgehen, die grundlegende Struktur der Vergangenheit sei ökonomisch wie ideologisch dieselbe gewesen, wie die der Gegenwart. Man müsse also, um die Gegenwart zu verstehen, den Menschen und ~~Klasen~~ Gruppen früherer Zeiten einfach die Gedanken, Gefühle und Motive heutiger Menschen unterlegen. Auf diese Weise entstehen Geschichtskonzeptionen, wie die Mommsens, Pöhlmanns usw. Die von anderen Ausgangspunkten ausgehenden sehr einflussreichen kunstgeschichtlichen Theorien von Riegl und seiner Nachfolger beruhen auf ähnlichen Vorausetzungen. Dadurch wird die Geschichte in eine Sammlung von Kuriositäten und Exzentrizitäten aufgelöst. Lehnt ein Historiker die entschiedene Anwendung dieser Methoden ab, so muss er bei der einfachen Beschreibung dieser Kuriositäten stehen bleiben: er bleibt ein Erzähler historischer Anekdoten. Führt er diese Modernisierung durch, so wird die Geschichte erst recht eine Sammlung von Kuriositäten, Denn wenn es in der antiken Geschichte z.B. wirklich Kapitalismus und Sozialismus im modernen Sinne gegeben hätte, so wäre das Verhalten der antiken Ausbeuter und Ausgebeuteten das Kurioseste, Exzentrischste, Anekdotenhafteste, das man sich nur denken kann.

Diese Tendenz zur Modernisierung und, im engen Zusammenhang damit, zur Mystifizierung der Geschichte, die in der imperialistischen Zeit in Konzeptionen, wie derjenigen Spenglers ihren Gipfelpunkt erreicht hat, ist ~~sehr~~ eng mit der philosophischen Wendung der bürgerlichen Ideologie nach 1848 verbunden. Sowohl der objektive Idealismus Hegels, wie die Praxis der grossen Historiker seiner Zeit waren aufs tiefste von der Überzeugung der Erkennbarkeit der objektiven Wirklichkeit und mit ihr auch der Geschichte durchdrungen. Die bedeutenden Vertreter dieser Periode gingen also an die Geschichte mit einem, freilich unbewussten und darum unvollständig durchgeführten, Materialismus heran, d.h. sie versuchten, die realen treibenden Kräfte der Geschichte in ihrer objektiven Wirksamkeit aufzudecken, und die Geschichte von hier aus zu erklären.

Dies hört jetzt auf der ganzen Linie auf. Die vulgär gewordene bürgerliche Ökonomie verliert jede Möglichkeit, Hilfsmittel in der Geschichte zu sein: sie verwandelt sich selbst im Laufe dieser Entwicklung in eine Analyse der ökonomischen Vorstellungen an der Stelle der objektiven Tatsachen der Produktion (Grenznutzentheorie). Die neue Wissenschaft der Soziologie hat methodologisch den einzig originellen Zug darin, dass die die Erkenntnis der "Gesetze" des gesellschaftlichen Geschehens von der Ökonomie ablöst und selbständig macht. Die Philosophie, die in verschiedener Weise eine Wendung zum subjektiven Idealismus vollzieht, betrachtet in steigendem Maße das Ausgehen von den "Tatsachen des Bewusstseins" für die einzig wissenschaftliche Methode. Damit gewinnt die Modernisierung der Geschichte eine breite weltanschauliche Basis. Es scheint, dass die Anwendung unserer Vorstellungsweise, das Ausgehen von unseren Vorstellungen, die einzige Möglichkeit ist, die Vergangenheit zu "verstehen".

Alle diese Tendenzen, die wir bis jetzt vor allem bei Richtungen beobachtet haben, die mehr oder weniger auf dem Boden der Anerkennung des Fortschritts standen sind, erscheinen in einer gesteigerten Weise bei den Fortsetzern der romantischen Kritik des Kapitalismus. Die Kritik der kapitalistischen Arbeitsteilung, der Kulturlosigkeit des Kapitalismus etc. tritt immer stärker in den Dienst der reaktionärsten Klassen, der reaktionärsten Flügel der herrschenden Klassen. Marx und Engels geben schon im Jahre 1850 eine sehr interessante Kritik dieser Wendung bei zwei hervorragenden Vertretern der vorrevolutionären Periode. Sie zeigen, wie einerseits bei Guizot aus Furcht vor der proletarischen Revolution alle Errungenschaften der französischen Schule der Historiker liquidiert werden, wie ein vulgärer Evolutionismus alle konkreten Unterschiede und Entwicklungsprobleme der englischen und französischen Geschichte annulliert. Anderseits zeigen sie in einer Besprechung der neuen Werke Carlyles, dass dessen früher mit revolutionären Elementen durchsetzte Kritik des Kapitalismus zu einer Ideologie der nacktesten und brutalsten Reaktion geworden ist.

Die Richtigkeit dieser Marxschen Analyse hat die spätere Entwicklung klar erwiesen. Während die frühere romantische Kritik des Kapitalismus, bei aller reaktionären Verherrlichung des Mittelalters,

in vieler Hinsicht ein demokratischer, mitunter sogar ~~revolutionärer~~ rebellischer Protest gegen die oligarische Herrschaft der Grosskapitalisten gewesen ist, so ~~bei~~ Cobbett und bei jungen Carlyle selbst, entwickelt sie sich ~~die romantische Kritik des Kapitalismus~~ jetzt immer mehr in der Richtung einer klaren Feindschaft gegen die Demokratie, bekämpft ~~diese Richtung~~ sie immer entschiedener die im Kapitalismus und selbst im Imperialismus noch vorhandenen demokratischen Elemente. Der Kampf gegen die Kulturlosigkeit des Kapitalismus verwandelt sich in einen Kampf gegen die Demokratie, ~~in einen Kampf~~ gegen die „Vermassung", für eine neue reaktionäre Diktatur des "Starken", der Elite usw. Es genügt, wenn man ~~sich~~ dabei ~~auf berühmte~~ an Soziologen, wie Pareto oder Michels selbst ~~berufe~~. Der Antidemokratismus dieser Entwicklung ruft philosophisch wie psychologisch eine eigene Wissenschaft hervor, deren einziger Zweck darin liegt, ~~die Handlungsart~~ das Handeln der Massen („wissenschaftlich" als) von vornherein ~~als~~ unvernünftig, irrationell und sinnlos ~~wissenschaftlich~~ zu entlarven. (Nietzsche, Le Bon usw.)

Für die Entwicklung der Literatur sind in der Übergangskrise insbesondere die Anschauungen von Taine, Burckhardt und Nietzsche bedeutsam geworden. Wir greifen nur einige Momente aus der Geschichtsmethodologie und Geschichtsauffassung Burckhardts heraus, die geeignet sind, jene Tendenzen, die sich in der Literatur zeigen, von der weltanschaulichen Seite her zu beleuchten. Wir gehen dabei an jenen Momenten seiner Auffassung, die bereits in unserer allgemeinen Charakteristik enthalten sind, z.B. am Leugnen des Fortschritts, vorbei; dies kann jetzt bereits als bekannt vorausgesetzt werden.

Burckhardt geht ~~sehr~~ bewusst und entschieden von einer subjektiven Auffassung der Geschichte aus. "Eine grosse subjektive Willkür in der Auswahl der Gegenstände wird gar nicht zu umgehen sein. Wir sind „unwissenschaftlich". Es gibt nach Burckhardt nackte, überlieferte Tatsachen, an die man nur durch die belebende Kraft der eigenen Subjektivität herantreten kann. In dieser Belebung der Geschichte spielen nach seiner Theorie die historischen Anekdoten eine sehr wichtige Rolle. Sie sind "eine vorgestellte Geschichte, die uns sagt, was man dem Menschen zu zutraute und was für sie charakteristisch ist".

(Der Leser dieser Abhandlung wird sich wohl bei diesen Worten an die Programmerklärung des Romantikers Vigny erinnern.)

Die wichtigste Folge dieser Geschichtskonzeption ist, dass durch sie die grossen Männer der Geschichte von deren gesetzmässigem Ablauf losgetrennt, isoliert und zum Mythos erhoben werden. Burckhardt spricht diesen Gedanken wiederholt mit Entschiedenheit aus: " Grösse ist, was wir nicht sind...Die wirkliche Grösse ist ein Mysterium, sie wirkt "magisch" usw." Diese Anschauungen Burckhardts sind durch seine grossen Geschichtsdarstellungen, besonders durch die der Renaissance, ausserordentlich verbreitet und populär geworden. Das ist eine natürliche und notwendige Folge der ideologischen Abkehr von der Fortschrittsauffassung der früheren Periode.

Freilich ist Burckhardt selbst noch kein einfacher Apologet der Herrlichkeit des kapitalistischen "starken Mannes". Er ist, im Gegenteil, in bezug auf die Gegenwart von den stärksten Zweifeln gequält, er befindet sich in einem ununterbrochenen Zwiespalt. Diese charakteristische Zwiespältigkeit Burckhardts ist auch der Ausdruck einer allgemeinen Tendenz dieser Periode. Burckhardt geht an die von ihm verherrlichten grossen Menschen der Geschichte mit einem Gemisch von Bewunderung und Grauen heran. Der Gewaltmensch der Renaissance ist durch ihn zum idealen Vorbild eines "kulturvollen" Kapitalismus, der jegliche Demokratie überwunden hat, geworden. Er selbst betrachtet aber diese Menschen, die "tiefe Verworfenheit mit edelster Harmonie" verbinden, mit einem Gefühl, das "zwischen Bewunderung und Schauer balanciert".

Damit kommt in die Geschichtsbetrachtung ein doppelter und widerspruchsvoller Subjektivismus hinein, der in seiner Zerspaltenheit eine Art von Dialektik vortäuscht, in Wirklichkeit aber nur das Spiegelbild der Uneinheitlichkeit des Standpunktes des Betrachters ist und mit der Geschichte selbst nichts zu tun hat. Die Gestalten der Geschichte werden nämlich von den wirklichen treibenden Kräften der jeweiligen Epoche losgelöst, ihre dadurch unverständlichen gewordenen Taten, gerade durch diese Unverständlichkeit, zu einem dekorativen Prunk erhoben. Diese dekorative Gestaltung wird noch dadurch gesteigert, dass die brutal-

exzessiven Züge der Geschichte mit besnderem Nachdruck in den Mittelpunkt der Darstellung rücken.

Nachdem aber nun eine solche Gestalt "jenseits von Gut und Böse" entstanden ist, geht der Historiker Burckhardt mit einem heutigen Maßstab der moralischen Beurteilung, mit der lebensfremden, verfeinerten Ethik des spätkapitalistischen Intellektuellen an sie heran. Und er trägt womöglich die Konflikte, die hieraus für ihn selbst entstehen, in die vergangenen Zeiten hinein. Die scheinbare Dialektik von Moral und Schönheit, die auf diese Weise entsteht, ist also nicht ein innerer Widerspruch der Sache selbst, sondern ein Spiegelbild der Unfähigkeit einer solchen Subjektivität, die geschichtliche Wirklichkeit einheitlich in ihrer Bewegung aufzufassen.

Was bei Burckhardt nur erst im Keime vorhanden war, blüht bei Nietzsche zu einem System auf. Auch hier können wir nur auf einige, für unser Problem ausschlaggebend wichtige Momente hinweisen. Die aussergewöhnliche Wirkung Nietzsches beruht nicht zuletzt darauf, dass er in der kühnsten Weise mit dem Agnostizismus und Subjektivismus seiner Periode Ernst macht. Er erklärt offen und klar, dass es nicht möglich ist, mit der Wahrheit zu leben". Er erklärt von diesem Standpunkt aus als Wesen der Kunst: "Eine im höchsten Grade interessierte, und rücksichtslos interessierte Zurechtmachung der Dinge, eine wesentliche Fälschung, eine Ausschliessung gerade des bloss feststellenden, erkennenden, objektiven Sinnes... Genuss an der Überwältigung durch Hineinlegen eines Sinnes".

All dies ist bereits die Philosophie der Lüge als notwendiger Reaktionsweise des lebenden Menschen auf die Wirklichkeit. In bezug auf die Geschichte kommt dies bei Nietzsche womöglich noch energischer zum Ausdruck. Er bekämpft die akademische Art der Geschichtsschreibung, die Abgerissenheit einer solchen Geschichtswissenschaft vom Leben. Die Beziehung jedoch, die er zwischen Geschichtswissenschaft und Leben stiftet, ist dies der bewussten Verdrehung der Geschichte, vor allem das bewussten Weglassens der unangenehmen, für "das Leben" ungünstigen Tatsachen aus ihr. Indem Nietzsche die Geschichte mit dem Leben in Beziehung bringen will, appelliert er an folgende Lebenstatsache: "Zu

allem Handeln gehört Vergessen."

Dies ist bereits eine zynische Philosophie der Apologetik. Was die Universitätshistoriker im Solde der Bourgeoisie, sich feig hinter der Maske einer Objektivität versteckend, verlegen, verbergen, das spricht hier Nietzsche, ohne sich viel zu genieren, offen aus. Die historische Notwendigkeit für die Bourgeoisie seiner Zeit, die Tatsachen der Geschichte zu verfälschen, immer mehr von den geschichtlichen Tatsachen wegzulassen, erscheint bei Nietzsche als eine "tiefe", "ewige" "biologische" Wahrheit des Lebens.

Es ist für die ideologische Entwicklung dieser ganzen Periode zum höchst charakteristisch, wie Nietzsche diese philosophische Begründung der apologetischen Geschichtsfälschung darlegt. Sie sei darum hier zitiert: " Das, was eine solche Natur nicht bezwingt, weiss sie zu vergessen; es ist nicht mehr da, der Horizont ist geschlossen und ganz, und nichts vermag daran zu erinnern, dass es noch jenseits desselben Menschen, Leidenschaften, Lehren, Zwecke gibt. Und dies ist ein allgemeines Gesetz; jedes Lebendige kann nur innerhalb eines Horizonts gesund, stark und fruchtbar werden; ist es unvermögend, einen Horizont um sich zu ziehen und zu selbstisch wiederum, innerhalb eines fremden den eigenen Blick einzuschliessen, so siecht es matt oder überhastig dem zu zeitigen Untergange dahin."

Hier ist die Philosophie des historischen Solipsismus vielleicht zum ersten Mal in voller Konsequenz dargelegt. Die Theorie selbst ist freilich schon in der Kultur- und Rassenauffassung der früheren und gleichzeitigen Soziologie vorhanden. Aber sie ist durch Nietzsche zum ersten Mal in einer derart zynischen Weise verallgemeinert worden. Sie besagt soviel, dass jeder, sei es Einzelmensch, Rasse oder Nation, immer nur sich selbst erleben kann. Die Geschichte existiert nur als ein Spiegelbild dieses Ichs, nur als das, was für seine speziellen Lebensbedürfnisse passt. Die Geschichte ist ein Chaos, das uns an sich überhaupt nichts angeht, in das jeder nach seinen Bedürfnissen einen ihm passenden " Sinn" hineinträgt.

Nietzsche klassifiziert auch konsequenterweise in dieser

seiner Jugendschrift die Möglichkeiten des Herangehens an die Geschichte als monumentale, antiquarische und kritische Methode. Alle diese drei Methoden sind in gleicher Weise "biologisch" bestimmt, d.h. keine von ihnen strebt der Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit zu, sondern nur der Anpassung und Probierung der passenden historischen Tatsachen an die Lebensbedürfnisse eines bestimmten Typus. (Hier hat man das Schema der unhistorischen Auffassung der Geschellschaft und Geschichte für eine ganze Periode: das Schema Nietzsches entspricht ebenso dem Verfahren von Spengler oder der "Soziologie des Wissens", wie der menschewistischen Vulgarsoziologie.)

Es erübrigt sich über die verschiedenen Formen der Weiterbildung dieses Subjektivismus der Geschichte gegenüber noch viel Worte zu verlieren. Wir haben ja Burckhardt und Nietzsche als Repräsentanten breiter Strömungen in dieser Frage herangezogen. Nur als abschliessendes Beispiel sei noch an die Geschichtsauffassung Croces erinnert, um ganz klar zu zeigen, dass diese Tendenz durch die ganze Periode ungeschwächt hindurchgeht und die sogenannten Tendenzen zum objektiven Idealismus - Croce ist Neuhegelianer- an dieser Hauptlinie nichts änderten. "Jede wahre Geschichte ist Geschichte der Gegenwart", sagt Croce. Dies soll aber nicht eine Verknüpfung der Geschichte mit den objektiven Problemen der Gegenwart aufgefasst werden, nicht als die Auffassung, dass man die Gegenwart ihrem objektiven Wesen nach nur aus ihrer Vorgeschichte begreifen kann.

(Nein, auch für Croce ist die Geschichte etwas subjektives, ein Erlebnis. Er erörtert seine These folgendermassen: er führt einige Beispiele aus der Thematik der Geschichtsschreibung an und sagt: "Mich bewegt diesen Augenblick keines; und deshalb sind diese Historien für mich in diesem Augenblick keine Geschichte, sondern höchstens Titel von Geschichtsbüchern. Geschichte sind sie, oder werden sie sein, für diejenigen, die sie gedacht haben, oder sie denken werden und für mich sind sie gewesen, als ich sie gedacht und meinem geistigen Bedürfnis gemäss verarbeitet habe, und sie werden es wieder sein, wenn ich sie wieder denken werde." Man brauchte diese Geschichtstheorie nur in Verse zu setzen

um ein Gedicht von Hofmannsthal oder von Henri de Regnier zu erhalten.

Man sieht in allen diesen Theorien das krampfhafte Bemühen der Ideologen dieser Periode, ihren Blick von den wirklichen Tatsachen und Entwicklungstendenzen der Geschichte wegzuwenden, sie nicht zur Kenntnis zu nehmen und zugleich für diese Abwendung eine einleuchtende, zeitgemässe Erklärung aus dem "ewigen Wesen des Lebens" zu finden. Die Geschichte als Gesamtprozess ist verschwunden, an ihrer Stelle bleibt nur ein beliebig zu ordnendes Chaos bestehen. An dieses Chaos tritt man mit bewusst subjektiven Gesichtspunkten heran. Feste Punkte in diesem Chaos bilden nur die grossen Männer der Geschichte, die in mysteriöser Weise die Menschheit immer wieder aus dem Untergang erretten. Und die Komik (im besten Falle Tragikomik) dieser Situation kann erst dann wirklich ermessen werden, wenn man sich die wirklichen geschichtlichen "Retter" dieser Periode ein wenig aus der Nähe ansieht: Napoleon III. und Bismarck. Burckhardt und Nietzsche sind persönlich doch zu klug und zu geschmackvoll gewesen, um diese "Grössen" ihrer Zeit als wirkliche Grössen blind zu bewundern, wie es die grosse Masse der Klasse, die sie vertreten, getan hat. Aber im Verhältnis zu den grossen Menschen überhaupt haben sie doch dieselbe Beziehung, wie der Pariser Philister zu seinem "Badinguet", wie der deutsche Bierbankspießer zu seinem "eisernen Kanzler". Die geistige Überlegenheit Burckhardts und Nietzsches reduziert sich darauf, dass sie, unzufrieden mit dem wirklichen Bismarck, sich aus der mythisierten Geschichte grössere und vor allem ästhetisch geschmackvollere Bismarcks für den eigenen Gebrauch zusammendichten.

Denn die historisch-politischen Kategorien, mit deren Hilfe sie diese Konstruktionen vollziehen, (abstrakte Macht, "Realpolitik" usw.) tragen an sich vollständig den Stempel der Taten der historischen Pseudo-Grössen ihrer Periode. Und die Tatsache, dass Burckhardt hier immer wieder moralisierende Vorbehalte macht, dass in seinen Augen jede Macht an sich böse ist, ändert, wie wir gesehen haben, an den grundlegenden Prinzipien dieser Stellungnahme nichts Wesentliches, ja vergrössert nur seine Widersprüche, bringt sie dem Einerseits-Andererseits des Kleinbürgers, über dessen intellektuelles Niveau er sich sonst hoch erhebt, näher.

Was kann nun die Kunst aus einer so aufgefassten Vergangenheit entnehmen? Diese Vergangenheit erscheint noch viel mehr als die Gegenwart als ein riesiges farbenschillerndes ~~Chaos~~.Chaos.Nichts ist mit dem objektiven Wesen der Gegenwart wirklich objektiv und organisch verbunden,aber eben darum kann die frei herumschweifende Subjektivität dort, wo sie will, und so, wie sie will,anknüpfen. Und da der Geschichte ihre wirkliche innere Grösse,die Dialektik ihrer widerspruchsvollen Entwicklung in Gedanken weggenommen wurde,ist die Grösse,die für die Künstler dieser Periode in Betracht kommt, eine malerische,eine dekorative. Die Geschichte wird zu einer Sammlung exotischer Anekdoten. Dabei treten, wiederum im notwendigen Zusammenhang mit dem Verschwinden des Verständnisses für die wirklichen historischen Zusammenhänge, die wilden, sinnlichen, ja bestialischen Züge in den Vordergrund. Wie in jeder Kunst dieser Periode, die die Gegenwart abbildet, mit dem Verschwinden des Verständnisses für die grossen Probleme der Zeit eine in biologischer Mystik gehüllte Brutalität in der Darstellung körperlicher Vorgänge tritt (Zola in Vergleich zu Balzac und Stendhal) so auch,wie wir sehen werden, in der Gestaltung der Geschichte.

Es ist sehr interessant,von diesem Gesichtspunkt aus die Urteile der führenden Kritiker dieser Periode über den klassischen Typus des historischen Romans zu hören.Taine,der in seiner Geschichte der englischen Literatur die Welt Shakespeares als ein faszinierendes Irrenhaus, voll von geistreichen und leidenschafterfüllten Wahnsinnigen,beschreibt, bemängelt vor allem das Fehlen der Brutalität bei Scott. "Walter Scott bleibt an der Schwelle der Seele und in der Vorhalle der Geschichte stehen, er wählt in der ~~Renni~~ Renaissance und im Mittelalter nur das Gefällige und Angenehme aus, verwischt die einfache Sprache, die entfesselte Sinnlichkeit, die bestialische Wildheit; er gestaltet nicht die rohe Heldenhaftigkeit und die tierische Wildheit des Mittelalters."Diese Anschauung betet sein Schüler,Georg Brandes,treu nach. Walter Scott sagt er, "stellte die alten Zeiten mit einer so starken Abschwächung ihrer brutalen Elemente dar,dass die geschichtliche Wahrheit in hohem Grade darunter leidet." Diese Anschauung bestimmt das Urteil der fortgeschrittensten Literatur dieser Zeit über die klassische Periode des historischen Romans.

Zola empfindet es bereits als eine unverständliche Schrulle Balzacs, dass er sich so eingehend mit Scott beschäftigt hat. Brandes fasst sein Urteil dahingehend zusammen, dass Scotts Werke aus den Händen der Gebildeten entgleiten, und sie werden von denen ergriffen, die nur Unterhaltungslektüre verlangen, oder sie werden von den Gebildeten aufbewahrt und eingebunden - um von ihnen als Geburts- und Konfirmationsgeschenke ihren Söhnen und Töchtern, Neffen und Nichten verehrt zu werden".

Und die Schriftsteller selbst, deren historisch notwendige Beziehungslosigkeit zur zeitlich nicht allzu fernliegenden klassischen Periode des historischen Romans wir bald sehen werden, bezeichnen den literarischen Höhepunkt dieser Periode. Ihre Geschichtsauffassung ist bei aller subjektivischen Willkür doch ein ehrlicher Protest gegen die Hässlichkeit, gegen die niederträchtige Kleinlichkeit der kapitalistischen Gegenwart. Die Vergangenheit wird aus romantischem Protest ins Gigantisch-Barbarische stilisiert und idealisiert. Wir werden uns im folgenden sehr eingehend mit dem Hauptwerke dieser Richtung, mit Flaubert "Salambo" zu befassen haben.

Bei aller Problematik dieser Literaturrichtung steht sie aber doch turmhoch über dem tötlich langweiligen historischen Roman der Apologetik der Gegenwart, der Apologetik jener "Realpolitik", die zur schmählichen Kapitulation der deutschen Bourgeoisie vor der bonapartistischen Monarchie der Hohenzollern und Bismarcks geführt hat. Hier, wo wir nur die für die Weltliteratur bedeutsamen Typen der Entwicklung analysieren, müssen wir uns mit dem grossen Hinweis auf das schriftstellerisch beste Produkt dieser Richtung, auf die "Ahnen" Gustav Freytags berufen.

Diese Literatur hat noch eine bestimmte Bedeutung an Gehalt, mag dieser Gehalt auch der des liberalen Kompromisses sein. Aber die Abgerissenheit der Gegenwart von der Geschichte schafft dann einen historischen Roman, in welchem die leere antiquarische oder abenteuerliche, spannende oder mythische Exotik einer wahllosen und beziehungslosen Thematik, eine zur blossen Unterhaltungslektüre herabsinkt. Der geistvolle englische Essayist unserer Tage, Aldous Huxley, spottet witzig über diesen "Zauber der Historie", der von Ebers bis Maurois die historische Unterhaltungslektüre erfüllt. Er meint, dass die Geschichte unter den "Gebil-

deten"

eine Art Familienerinnerung, eine Art Familiengespräche bildet. "Alle einigermassen malerische Gestalten der Geschichte sind unsere Bildungsonkels, unsere Bildungstanten" , wenn man sie nicht kennt, ist man Aussenseiter, gehört man nicht zur "Familie".

Aber auch in der Geschichte und auch in der Geschichte der Literatur sind diese Familienerinnerungen sehr kurzlebig. Die exotische Thematik taucht auf, versetzt die Gebildeten für ein, zwei Jahre in einen Taumel der Begeisterung, nach fünf Jahren ist der ganze Rummel vergessen, nach zehn Jahren erinnern sich nur noch fleissige Philologen, dass es irgendwann ein sehr berühmten historischen Romanschriftsteller, wie Felix Dahn ~~oder Henrik Szienkewitz~~ überhaupt gab. Für unsere Art der Betrachtung kommen diese Massengräber einstiger Berühmtheiten nicht in Frage.

2. PRIVATISIERUNG, MODERNISATION UND EXOTISMUS.

Flauberts "Salambô" ist das grosse repräsentative Werk dieser neuen Entwicklungsetappe des historischen Romans. Er vereinigt in sich sämtliche hohe künstlerische Qualitäten des Flaubertschen Stils. Man könnte sagen, es ist, stilistisch angesehen, das Paradigma für seine künstlerischen Bestrebungen, eben darum zeigt dieses bedeutende Werk viel klarer als die Produkte der mittelmässigen oder stümperhaften Schriftsteller dieser Periode die ungelösten Widersprüche, die unaufhebbare innere Problematik des neuen historischen Romans.

Flaubert hat seine Absichten in dieser Frage ~~sehr~~ programmatisch formuliert. Er sagt, dass er die Verfahrensweise, die Methode des modernen Romans auf das Altertum anwenden wolle. Um diese programmatische Absicht ist von den bedeutenden Vertretern der neuen Richtung des Naturalismus durchaus anerkennt worden. Die Zolasche Kritik über diesen Roman ist im Wesentlichen eine Ausführung dieser Bemerkung Flauberts. Zola bemängelt zwar einige Details, findet aber, dass Flaubert die Methoden des neuen Realismus auf den historischen Stoff richtig angewendet ~~hat~~ habe.

"Salambô" hat, äusserlich angesehen, nicht den ausserordentlichen Erfolg der" Madame Bovary" gehabt. Aber das Echo dieses Werkes

war doch ziemlich stark. Der führende französische Kritiker dieser Zeit, Sainte-Beuve, hat diesem Roman eine kritische Artikel-Serie gewidmet. Flaubert selbst hat diese Kritik für so wichtig gehalten, dass er in einem, später veröffentlichten, Brief an Sainte-Beuve ausführlich zu allen Einwänden seines Kritikers Stellung nahm. Diese Kontroverse beleuchtet die neuen Probleme, die in dieser Entwicklungsphase des historischen Romans aufgetaucht sind, so scharf, dass wir uns hier eingehend mit den Hauptargumenten der Polemik beschäftigen müssen.

Die kritische Grundhaltung Saint-Beuves ist, bei aller Achtung vor der schriftstellerischen Persönlichkeit Flauberts, eine ablehnende. Diese Ablehnung ist für uns deswegen so interessant, weil der Kritiker selbst in mancher Hinsicht auf einer ähnlichen weltanschaulichen Weltanschauung, wie schriftstellerischer Position einnimmt, wie der von ihm hier abgelehnte Flaubert selbst. Nur ist der ältere Saint-Beuve doch noch einigermassen mit den Traditionen der früheren Periode verbunden und ist vor allem in allen künstlerischen Fragen viel beweglicher und kompromisslerischer als Flaubert, der mit der radikalen Rücksichtslosigkeit eines tief überzeugten bedeutenden Schriftstellers seinen Weg konsequent zu Ende gieng. Die Saint-Beuvesche Kritik ist deshalb, wie wir sehen werden, keineswegs eine Ablehnung der Schaffensweise Flauberts vom Standpunkt der Periode Walter Scott-Balzac. Sainte-Beuve hat vielmehr schon in dieser Periode künstlerische Anschauungen vertreten und sogar in die Praxis umgesetzt, die sich in vieler Hinsicht mit denen Flauberts eng berühren und die im scharfen Gegensatz zu denen etwa Balzacs stehen.

Flaubert hat diese Verwandtschaft zwischen seiner eigenen Grundeinstellung und der seines Kritikers sehr stark empfunden. Dementsprechend richtet er in seinem Brief an Sainte-Beuve (den Verfasser von Port Royal) folgendes argumentum ad hominem gegen seinen Kritiker: "Eine letzte Frage, Meister, eine unangenehme Frage: warum finden Sie Schahabarim fast komisch und ihre 'Männeken' (bonhommes) aus Port-Royal so ernst? Für mich ist M.Singlin eine traurige Figur neben meinem Elefanten...Und gerade weil sie (die Gestalten des Port-Royal G.L.) sehr weit von mir stehen, bewundere ich Ihr Talent, sie mir verständlich zu machen - denn ich bin überzeugt von

Port-Royal und möchte dort noch weniger leben als in Karthago. Auch Port-Royal war exclusiv, unnatürlich, forciert, ein abgerissenes Stück und trotzdem wahr. Warum wollen Sie nicht, dass zwei Wahrheiten existieren, zwei entgegengestzte Exgesse, zwei verschiedene Monstrositäten?"

[Abfug! Es ist interessant.] Diesem Lob, das Flaubert hier Saint Beuve spendet, ~~ist sehr interessant~~, das vollständig ablehnende Urteil Balzacs über "Port-Royal" gegenüberzustellen. Denn in der Beschreibung der Welt, die Saint-Beuve als Historiker mit künstlerischen Prätentionen darstellt, stehen Balzac und Flaubert ziemlich nahe. Beide sehen das vom Leben Abgerissene, Exzentrische, Bagatellhafte der Geschichtsdarstellung Saint-Beuves. Aber Balzac steht zu einer solchen Auffassung der Geschichte auf dem Standpunkt einer leidenschaftlichen Ablehnung, Flaubert dagegen betrachtet sie mit einer interessierten skeptischen Neugierde. Und es handelt sich hier bei Flaubert keineswegs um eine blosse Höflichkeit dem berühmten Kritiker gegenüber. Seine brieflichen Besprechungen etwa der Geschichtsdarstellungen der Brüder Goncourt aus dem ~~XVIII~~ 18. Jahrhundert, in denen diese Saint-Beuveschen Tendenzen ganz auf die Spitze getrieben erscheinen, beweisen ~~sehr~~ klar die Aufrichtigkeit auch dieser Aeusserungen. Es drückt sich hier eben überall das neue Gefühl der führenden Ideologen zur Geschichte aus.

Freilich ist die Position Flauberts in diesem Prozess keine durchschnittliche. Seine schriftstellerische Grösse äussert sich gerade darin, dass die allgemeine Tendenz der Zeit bei ihm in einer ehrlichen, leidenschaftlichen, konsequenten Weise zum Ausdruck kommt. Während bei den meisten anderen Schriftstellern dieser Zeit das negierende Verhalten der zeitgenössischen Prosa des bürgerlichen Lebens ~~gegenüber~~ nur eine ästethische Spielerei oder oft eine reaktionäre Stimmung ist, ist bei Flaubert ein intensiver Ekel, ~~vorhanden~~ ein vehementer Hass vorhanden.

Aus diesem Ekel und ~~aus~~ diesem Hass ist nun die Wendung Flauberts zur Geschichte entstanden. "Mich ekeln die häßlichen Dinge und die banalen Milieus an. Die Bovary hat mir für lange Zeit die bürgerlichen Sitten verekelt. Ich werde vielleicht einige Jahre mit einem glanzvollen Sujet leben, weit weg von der modernen Welt, die mir aus dem Ellenbogen herauswächst." Und in einem andren, ebenfalls während der

Produktion dieses Romans geschriebenen Brief: "Wenn man 'Salambô' lesen wird, wird man, hoffe ich, nicht an den Verfasser denken! Wenige Leute werden erraten, wie traurig man sein musste, um die Neuerweckung Karthagos zu unternehmen! Das ist eine Flucht in die Wüste von Thebais, wohin mich der Ekel vor dem modernen Leben gejagt hat."

Aus dieser Einstellung Flauberts folgt, dass er mit programmatischer Konsequenz eine verschwundene Welt auferwecken wollte, die uns nichts angeht. Gerade diese Beziehungslosigkeit war für Flaubert der Anziehungspunkt. Gerade infolge seines tiefen Hasses ~~der~~ auf die moderne Gesellschaft suchte er mit leidenschaftlicher Paradoxie eine Welt, die dieser in keiner Beziehung ähnlich ist, die mit ~~dieser~~ ihr in keinerlei direkten

rekten oder indirekten Verbindung steht. Freilich ist diese Beziehungslosigkeit - besser gesagt: diese Illusion einer solchen Beziehungslosigkeit - zugleich das subjektive Moment, das die historisch-exotische Thematik Flauberts mit seiner alltäglich-gegenwärtigen verbindet. Denn man soll nicht vergessen - seine Briefe während der Arbeit an den Gesellschaftsromanen bezeugen es vielfach - , dass er diese auch als Aussenstehender, als Unbeteiligter zu entwerfen und durchzuführen versucht hat. Und man darf ebensowenig ausser acht lassen, dass die programmatische Überparteilichkeit, die berühmte "impassibilité" sich in beiden Fällen gleicherweise als Illusion entlarvt: Flaubert nimmt schriftstellerisch-stimmungshaft ebenso für Emma Bovary, wie für Salammbô Stellung. Ein realer schriftstellerischer Gegensatz in der Bearbeitung der verschiedenen Thematik lässt sich nur darin entdecken, dass der Schriftsteller die Massen der Bewahrer und Feinde Karthagos tatsächlich ohne starke gefühlsmässige Beteiligung betrachtet, während die Alltagswelt der Gegegenwartsromane in ihm ununterbrochen Hass und Liebe entfacht. (Es wäre mehr als oberflächlich, das letztere Moment zu übersehen; es genügt an Dussardin in "Education sentimentale" zu denken.) All dies erklärt, dass Flaubert meinen konnte, "Salammbô" mit denselben schriftstellerischen Mitteln darstellen zu können, wie "Madame Bovary". Es erklärt aber zugleich auch die ganz verschiedenen künstlerischen Resultate: die künstlerische Fruchtbarkeit von Hass und Liebe, wenn sie echt, obwohl noch so versteckt und verdrängt sind; (hier:) das Umschlagen der Interesselosigkeit in eine sterile Exotik. dort.

In der künstlerischen Bewältigung dieser Aufgabe kommt nun die Widersprüchlichkeit der weltanschaulichen Einstellung in ganz krasser Weise zum Vorschein. Flaubert will diese Welt realistisch, mit jenen künstlerischen Darstellungsmitteln gestalten, die er selbst einige Jahre früher für die "Madame Bovary" entdeckt und zur Vollendung gebracht hat. Dieser Realismus der minutiös beobachteten, exakt beschriebenen Details soll aber jetzt nicht auf die graue Alltagswirklichkeit des französischen Provinzialismus angewandt werden, sondern es soll vor uns die fremde und ferne, unverständliche, aber

Synthetische, objektivierende, gestaltende Verfahrungsweise der Weltanschauung, Gegenstand und exotische Welt, Flaubert, Salammbô entspringt der wirklichkeitsfernen Haltung

oder indirekten Verbindung steht.

In der künstlerischen Bewältigung dieser Aufgabe kommt nun die Widersprüchlichkeit der weltanschaulichen Einstellung in ganz krasser Weise zum Vorschein. Flaubert will diese Welt realistisch, mit jenen künstlerischen Darstellungsmitteln gestalten, die er selbst einige Jahre früher für die "Madame Bovary" entdeckt und zur Vollendung gebracht hat. Dieser Realismus der minutiös beobachteten, exakt beschriebenen Details soll aber jetzt nicht auf die graue Alltagswirklichkeit des französischen Provinzlebens angewendet werden, ~~sondern es soll vor uns die fremde und ferne, unverständliche, aber~~ malerische, dekorative, pomphafte, farbenprächtige, grausame und exotische Welt Karthagos entstehen. Daraus entspringt der verzweifelte Kampf Flauberts, ~~aus~~ den exakt erforschten und exakt wiedergegebenen archäologischen ~~Exaktis~~ Details ein malerisches Bild des alten Karthagos abzugewinnen.

Saint-Beuve empfindet ~~sehr~~ stark die künstlerische Diskrepanz, die aus dieser Absicht ~~Flauberts~~ entsteht. Er weist immer wieder darauf hin, dass bei Flaubert die Beschreibung der Gegenstände, der toten Umwelt der Menschen die Darstellung der Menschen selbst überwuchert; er kritisiert, dass bei Flaubert alle diese Details richtig und glänzend beschrieben sind, dass aber aus ihnen, nicht einmal in Bezug auf die toten Gegenstände, ein Ganzes entstehe: Flaubert ~~gestaltet~~ beschreibt Türen, Schlösser etc., alle Bestandteile der Häuser, aber der Architekt, der das

Ganze gestaltet, sei bei ihm nirgends zu sehen. Diese Kritik fasst nun Saint-Beuve dahin zusammen: " Die politische Seite, die Charakteristik der Figuren, die Eigenart des Volkes, die Aspekte, durch welche die besondere Geschichte dieses schiffahrenden und in seiner Weise zivilisatorischen Volkes mit der allgemeinen Geschichte verbunden ist und den grossen Strom der Zivilisation befruchtet, sind entweder aufgeopfert oder vollkommen untergeordnet einer exorbitanten Deskription, einem Aesthetizismus, der nur auf seltene Fragmente angewendet werden konnte und darum gezwungen war, zu übertreiben."

Wie sehr diese Bemerkungen einen Zentralfehler von "Salambô" treffen, zeigen Flauberts verzweifelte Briefe während der Produktion. So schreibt er einmal an einen Freund: "Ich bin jetzt voller Zweifel über das Ganze, über den allgemeinen Plan; ich glaube, es gibt hier viel zu viel Söldner. Das ist geschichtlich, ich weiss. Aber wenn ein Roman so langweilig ist, wie ein wissenschaftlicher Schmöker, dann Gute Nacht, dann hat die Kunst aufgehört....Ich fange jetzt die Belagerung von Karthago an. Ich bin ganz verloren unter den Kriegsmaschinen, den Ballisten und Skorpionen und verstehe von ihnen gar nichts, weder ich noch irgend jemand sonst!"

Was kann aber die auf diese Weise wiedererweckte Welt um uns bedeuten? Zugegeben, dass es Flaubert gelungen ist, alle Probleme, die er künstlerisch aufgeworfen hat, richtig zu lösen, so hat die so dargestellte Welt eine wirkliche, lebendige Bedeutung für uns? Die Paradoxien Flauberts über den Stoff, der uns nichts angeht und gerade darum künstlerisch ist, weil er uns nichts angeht, sind für die Stimmungen des Dichters sehr charakteristisch, haben aber objektiv-aesthetisch kein Gewicht. Saint-Beuve verneint diese Bedeutung der Welt von "Salambô" für uns. Er tut dies mit einer interessanten Begründung, welche zeigt, dass in ihm noch bestimmte Überreste der alten Traditionen des historischen Romans lebendig geblieben sind. Er spricht seine Zweifel darüber aus, ob man das Altertum in einer künstlerischen Weise bearbeiten, zum Gegenstand eines lebendig wirkenden historischen Romans machen könne. "Man kann das Altertum restituieren, aber man kann es nicht auferwecken." Und er beruft sich gerade auf die lebendige, kontinuierliche Beziehung der Thematik

Walter Scotts zu der Gegenwart, auf die vielen lebendigen Verbindungsglieder, die für uns das Erleben auch des entlegenen Mittelalters möglich machen."

Aber sein Haupteinwand gegen die Thematik der "Salambô" beschränkt sich nicht auf diesen allgemeinen Zweifel. Selbst innerhalb der antiken Thematik nehme Flauberts Stoff eine besondere, entlegene, beziehungslose Stelle ein." Was geht mich der Kampf zwischen Tunis und Karthago an? Sprich zu mir über den Kampf zwischen Karthago und Rom, ja dann bin ich aufmerksam, bin ich mitgerissen. Zwischen Rom und Karthago, in ihrem erbitterten Kampf, steht schon die ganze zukünftige Zivilisation auf dem Spiel; auch die unsere hängt davon ab..." Auf diesen entscheidenden Einwand hat Flaubert keine Antwort. " Sie haben vielleicht Recht in Ihren Betrachtungen über den historischen Roman, angewendet auf das Altertum, und es ist sehr leicht möglich, dass ich gescheitert bin ". Im Konkreten geht er aber dann auf diese Frage nicht mehr ein, sondern spricht nur - unter Ablehnung der künstlerischen Bedeutung der archäologischen Echtheit, - bloss von den immanenten Zusammenhängen innerhalb der von ihm so ausgewählten und so dargestellten historischen Welt. Und er verteidigt den Standpunkt, dass er, je nachdem, Recht oder Unrecht hat, ob ihm diese immanente Harmonie gelungen oder misslungen ist, .

Darüber hinaus verteidigt er seine Thematik und seine Darstellung in einer mehr lyrisch-biographischen Weise. " Ich glaube", sagt er, dass ich der Menschheit gegenüber in 'Salambô' weniger hart gewesen bin, als in 'Madame Bovary'. Die Neugier, die Liebe, die mich zu verschwundenen Religionen und Völkern hingetrieben hat, hat etwas Moralisches an sich, etwas Sympathievolles, wie mir scheint."

Der Vergleich zwischen Salambô und Madame Bovary stammt nicht von Flaubert selbst, er taucht bereits in der Kritik von Saint-Beuve auf. Saint-Beuve analysiert die Gestalt der Salambô. " Sie spricht mit ihrer Amme, sie vertraut ihr ihre vage Sehnsucht an, ihre unterdrückten Leiden, ihre Langeweile. Sie sucht, sie träumt, sie ruft etwas Unbekanntes herbei. Das ist die Lage von mehr als einer Evastochter, ob aus Karthago oder sonst wo; das ist ein wenig die der Madame Bovary

am Anfang des Romans, in den Tagen, wo sie sich allzusehr gelangweilt hat, wo sie allein in dem Buchenhain von Bannerville gewandelt ist... Also! die arme Salambo empfindet auf ihre Weise dasselbe Gefühl von unbestimmtem Bestreben und erstickender Sehnsucht. Der Autor hat bloss mit vieler Kunst diese dumpfe Klage des Herzens und der Sinne transportiert und mythologisiert." In einem anderen Zusammenhang vergleicht er die allgemeine Stellung Flauberts zu seinen historischen Gestalten mit der Gestaltungsart von Chateaubriand. Er sagt, dass Flauberts Salambo weniger eine Schwester Hannibals, als eine Schwester der Chateaubriandischen gallischen Jungfrau Velleda ist.

In diesen Vergleichen ist der Vowurf der Modernisierung der historischen Gestalten sehr deutlich enthalten, obwohl Saint-Beuve diese Frage nicht mit prinzipieller Schärfe stellt und der Modernisierung gegenüber oft eine grosse Duldsamkeit zeigt. Flauberts Protest bezieht sich auch gar nicht auf das allgemeine methodologische Problem der Modernisierung. Diese scheint ihm vielmehr etwas Selbstverständliches zu sein. Er ist nur mit den konkreten Vergleichen, die Saint-Beuve anführt, nicht einverstanden. "Was meine Heldin betrifft, so verteidige ich sie nicht. Ihrer Ansicht nach erinnert sie ...an Velleda, an Madame Bovary. Keine Spur! Velleda ist aktiv, intelligent, europäisch. Madame Bovary ist von vielfältigen Leidenschaften bewegt; Salambo dagegen bleibt eingesperrt in eine fixe Idee. Sie ist eine Maniakin, eine Art Heilige Therese. Gleichviel! Ich bin nicht sicher darüber, ob sie wirklich ist; denn weder ich noch Sie, noch irgend jemand, irgend ein Alter oder ein Neuer kann die orientalische Frau kennen, denn es ist unmöglich, mit ihr zu verkehren"

Flaubert protestiert also nur gegen die konkrete Form der Modernisierung, die ihm Saint-Beuve in der Gestalt der Salambo zugemutet hat. Die Modernisierung selbst gibt er als etwas Selbstverständliches zu, denn es ist an und für sich ganz gleichgültig, ob man der Schwester Hannibals die Psychologie einer französischen Kleinbürgerin aus dem 19. oder einer spanischen Nonne aus dem 17. Jahthundert verleiht. Wozu noch nebenbei bemerkt werden muss, dass Flaubert selbstverständlich auch die Psychologie der heiligen Therese modernisiert.

Es handelt sich hier keineswegs um eine nebensächliche Seite der Produktion und der Wirkung Flauberts. Indem Flaubert einen historischen Stoff wählt, dessen inneres gesellschaftlich-geschichtliches Wesen ihn nichts angeht, den er also nur durch gewissenhafte Archäologie äusserlich, dekorativ-malerisch real machen kann, ist er gezwungen, durch die Modernisierung der Psychologie an irgend einem Punkt eine Verbindung mit sich und mit dem Leser zu schaffen. Die stolze und bittere Paradoxie, dass der ganze Roman nichts mit der Gegenwart zu tun habe, ist eben nur eine Abwehrparadoxie den verhassten Trivialitäten seiner Zeit gegenüber. Wir sehen aus den von uns angeführten Erklärungen Flauberts, wie wenig Salambô ein blos artistisches Experiment gewesen ist. Aber ebendeshalb gewinnt die Modernisierung der Psychologie der Gestalten eine zentrale Bedeutung: sie ist die einzige Quelle der Bewegtheit und des Lebens in dieser erstarrten Mondlandschaft der archäologischen Exaktheit.

Freilich ist es ein gespenstisches Scheinleben. Und zwar ein Scheinleben, das die übertrieben objektive Realität der Gegenstände aufhebt. Flaubert ist in der Beschreibung der einzelnen Gegenstände des historischen Milieus viel exakter und plastischer, als es je ein Schriftsteller vor ihm gewesen ist. Aber diese Gegenstände haben mit dem inneren Leben der Gestalten nichts zu tun. Wenn Walter Scott eine mittelalterliche Stadt oder die Behausung eines schottischen Clans beschreibt, so sind diese Gegenstände Bestandteile des Lebens und der Schicksale von Menschen, deren ganze Psychologie auf derselben Stufe der historischen Entwicklung steht, wie diese Gegenstände, deren Psychologie ein Produkt desselben gesellschaftlich-geschichtlichen Ensembles ist, wie diese Gegenstände. So entsteht bei den älteren Epikern die "Totalität der Objekte". Bei Flaubert gibt es keinen solchen Zusammenhang zwischen Psychologie der Hauptgestalten und der äusseren Welt. Und durch diese Zusammenhanglosigkeit wird die archäologische Genauigkeit der Schilderng der äusseren Welt degradiert: sie wird zu einer Welt der historisch-exakten Kostüme und Dekorationen; sie ist nur ein malerischer Rahmen, innerhalb dessen sich ein rein moderner Vorgang abspielt.

Die wirkliche Wirkung von "Salambô" hängt auch tatsächlich

mit dieser Modernisierung zusammen. Die Künstler haben die Leistung Flauberts in den Beschreibungen bewundert. Gewirkt hat aber nur Salambô selbst als ein zum dekorativen Symbol gesteigertes Abbild der sehnsuchtsvollen und zerrissenen Hysterie grossädtischer Bürgermädchen. Die Gegenwartsschichte gibt nur die Möglichkeit, diese Hysterie, die sich im Leben in kleinlichen und hässlichen Szenen auslebt, in einen dekorativ-monumentalen Rahmen einzufügen, ihr eine derartige tragische Weihe zu verleihen, welche ihr in der Wirklichkeit nicht zukommt. Dies bringt eine starke Wirkung hervor, zeigt aber, dass Flaubert hier aus Verbitterung gegen die flache Prosa seiner Zeit einer wesentlichen objektiven Unwahrhaftigkeit, einer Verzerrung der wirklichen Proportionen des Lebens verfallen ist. Die künstlerische Überlegenheit seiner bürgerlichen Romane liegt gerade darin, dass in diesen die Proportionen zwischen Gefühl und Geschehnis, zwischen der Sehnsucht und ihrer Umsetzung in Taten dem wirklichen, gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter von Gefühl und Sehnsucht entsprechen. In "Salambô" entsteht eine falsche und verzerrte Monumentalisierung von Gefühlen, die an sich keineswegs monumental sind, die deshalb eine solche artistische Steigerung innerlich nicht vertragen. Wie die Gestalt der Salambô zur Zeit des offenbaren Niedergangs des Royalismus, zur Zeit der psychologischen Reaktion gegen den Zolaschen Naturalismus als Symbol aufgefasst wurde, zeigt am besten die Analyse, die Paul Bourget über sie gegeben hatte. "Es ist in seinen (Flauberts, G.L.) Augen ein ständiges Gesetz, dass das menschliche Bestreben abortieren muss, vor allem deshalb, weil die äusseren Umstände sich dem Traum widersetzen, dann deshalb, weil selbst die Gunst der Umstände nicht verhindern könnte, dass die Seele sich in der Erfüllung ihrer Chimäre verzehrt. Unsere Sehnsucht flattert vor uns, wie der Schleier der Tanit, der gestickte Zaimph vor Salambô. Solange sie ihn nicht erreichen kann, verzehrt sich das junge Mädchen in Sehnsucht. Sobald sie ihn berührt, muss sie sterben."

Diese Modernisierung bestimmt den Aufbau der Handlung. Zwei nur ganz äusserlich verbundene Motive bilden ihren Grundstock: eine Haupt- und Staatsaktion zwischen Karthago und den rebellischen Söldnern und die Liebesepisode von Salambô selbst. Ihre Verflechtung

ist ganz äusserlich und muss äusserlich bleiben. Salambô steht den Lebensinteressen ihrer Heimat, dem Kampf auf Leben und Tod, den ihre Vaterstadt gerade durchficht, ebenso fremd gegenüber, wie Madame Bovary der medizinischen Praxis ihres Mannes steht. Aber im bürgerlichen Roman kann gerade diese Fremdheit zum Vehikel einer Handlung werden, in deren Mittelpunkt Emma Bovary eben durch ihre Fremdheit dem Provinzialltag gegenüber steht. Hier wickelt sich aber eine äusserlich grosszügige und schon darum eine sehr breite Darstellung erfordernde Haupt- und Staatsaktion ab, mit der das Schicksal der Salambô organisch nicht zu verbinden ist. Alle Verbindungen sind rein zufällig und anlassartig. Aber in der Darstellung muss notwendigerweise der Anlass die Hauptsache unterdrücken und ersticken. Der Anlass nimmt den Hauptteil des Romans ein; die Hauptsache wird zu einer kleinen Episode.

Diese Beziehungslosigkeit der politischen Aktion zu jener menschlichen Tragödie, an der sich das Interesse des Lesers entzündet, zeigt sehr deutlich die Wandlung, die das historische Gefühl in dieser Zeit bereits durchgemacht hat. Die politische Handlung ist nicht nur darum unlebendig, weil sie mit Beschreibungen nicht wesentlicher Gegenstände überlastet ist, sondern weil in ihr kein Zusammenhang mit irgend einem konkreten und nacherlebbaren Volksleben fühlbar ist. Die Söldner sind in diesem Roman ebenso eine wilde, irrationell handelnde chaotische Masse, wie die Einwohner von Karthago. Wird es auch - und sogar mit sehr ausführlichen Details - dargestellt, wie der Streit aus dem nicht bezahlten Sold entsteht, durch welche Umstände er zu einem Krieg erwächst, so haben wir doch nicht die geringste Vorstellung über die wirklichen gesellschaftlich-geschichtlichen und menschlichen treibenden Kräfte, die diese Zusammenstösse gerade in dieser Form hervorrufen. Sie bleiben auch in der dem Detail nach sehr realistischen Gestaltung Flauberts eine irrationelle historische Tatsache. Und da die menschlichen Motive nicht aus einer konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Grundlage organisch herauswachsen, sondern in einzelne Figuren modernisiert hineingetragen werden, verwirren sie das Gesamtbild nur noch mehr, setzen die gesellschaftliche Realität des ganzen Geschehens noch tiefer herab.

Dies kommt am krassesten in der Liebesepisode vom Matho zum

Ausdruck. Saint-Beuve erinnert mit Recht bei der Analyse dieses vor Liebe toll gewordenen Söldners an die sogenannten historischen Romane des XVII. Jahrhunderts, in denen Alexander der Grosse, Cyrus oder Genserich als Verliebte die Helden abgegeben haben. "Aber der verliebte Matho, dieser afrikanische Goliath, der beim Anblick von Salambô lauter Verrücktheiten und Kindlichkeiten aufführt, scheint mir nicht weniger falsch: er steht ebenso ausserhalb der Natur, wie ausserhalb der Geschichte." Und Saint-Beuve bemerkt hier sehr richtig den persönlichen Zug Flauberts, das Neue an dieser Verzerrung der Geschichte dem XVII. Jahthundert gegenüber: während die Verliebten der alten Romane süsslich und sentimental gewesen sind, erhält Matho einen tierisch wilden Charakter. Es werden, kurz gesagt, jene brutalen und animalischen Züge hervorgehoben und in den Mittelpunkt der Gestaltung gerückt, die später bei Zola als Charakterisierungen des modernen Arbeiter- und Bauernlebens auftauchen werden. Flauberts Gestaltung ist hier "prophetisch". Aber nicht in dem Sinne, wie bei Balzac, der die zukünftige reale Entwicklung von gesellschaftlichen Typen gestalterisch vorwegnimmt, sondern bloss literaturhistorisch, in dem Sinne einer Vorwegnahme der späteren verzerrten Widerspiegelung des modernen Lebens durch die Naturalisten.

Flauberts Verteidigung gegen diesen Vorwurf von Saint-Beuve ist ausserordentlich interessant und beleuchtet wieder eine andere Seite der Methode seines Herantretens an die Geschichte. Er verteidigt sich gegen den Vorwurf der Modernisierung in der Gestalt von Matho folgendermassen: "Matho rennt wie ein Wahnsinniger um Karthago herum. Wahnsinniger: das ist das richtige Wort. Die Liebe, so wie sie die Alten sich vorgestellt haben, war sie nicht ein Wahnsinn, ein Fluch, eine Krankheit, die von den Göttern auferlegt wurde?"

Diese Verteidigung beruft sich scheinbar auf historische Echtheit, zurück. Aber nur scheinbar. Denn Flaubert untersucht keinesfalls, wie die Liebe im Rahmen des gesellschaftlichen Lebens des Altertums wirklich beschaffen war, wie ihre verschiedenen seelischen Erscheinungsformen mit den sonstigen Lebensformen des Altertums zusammenhängen. Er geht von der Analyse der isolierten Vorstellung von der Liebe aus, so wie wir sie

in einzelnen antiken Tragödien finden. Flaubert hat Recht, dass etwa in "Hippolytus" des Euripides die Liebe der Phädra so dargestellt wird, als plötzliche Leidenschaft, mit der die Götter sie unschuldig heimgesucht haben.

Es ist aber eine vollständige unhistorische Modernisierung des antiken Lebens, wenn man die hier entstehenden tragischen Konflikte bloss ihrer subjektiven Seite nach nimmt, und sie dann zu einer "seelischen Eigentümlichkeit" des ganzen Altertums aufbauscht. Es ist klar, dass die individuelle Liebe, die individuelle Leidenschaft für die einzelnen Menschen "plötzlich" ins Leben eingebrochen ist und grosse tragische Kollisionen verursacht hat. Es ist auch richtig, dass diese Kollisionen für das antike Leben viel exzentrischer waren als für die Entwicklungsperiode vom Mittelalter in die Neuzeit, in welcher ähnliche Probleme, aber den veränderten gesellschaftlichen Umständen entsprechend in veränderter Form, aufgetaucht sind. Die spezielle Form der Gestaltung der Leidenschaft bei den antiken Dichtern hängt aufs Engste mit den speziellen Formen der Gentilgesellschaft in der Antike zusammen. Wenn aber ein solches letztes ideologisches Resultat einer Entwicklung aus dem gesellschaftlich-geschichtlichen Zusammenhang herausgerissen wird, wenn ihre subjektiv-psychologische Seite von den sie hervorbringenden Ursachen isoliert wird, wenn also den Ausgangspunkt des Dichters nicht das Sein, sondern eine isolierte Vorstellung bildet, so ist, trotz aller scheinbaren historischen Treue, der Zugang zu dieser Vorstellung doch nur der Weg der Modernisierung. Nur in der Einbildung Flauberts verkörpert Matho die antike Liebe. Er ist in Wirklichkeit das "prophetische" Vorbild der dekadenten Trunkenbolde und Wahnsinnigen Zolas.

Dieser Zusammenhang zwischen dem Herangehen an die Geschichte von der Seite der Vorstellung her und der Gestaltung einer Mischung von äusserlicher Exotik und innerer Modernisierung ist für die ganze Kunstentwicklung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts so wichtig, dass es uns gestattet sein mag, ihn an einem anderen Beispiel zu illustrieren. Richard Wagner, dessen Berührungspunkte mit Flaubert von Nietzsche scharfsinnig-gehässig aufgedeckt wurden, findet in der Edda die Geschwisterliebe zwischen Siegmund und Sieglinde.

Für ihn ist das nun eine ausserordentlich interessante exotische Tatsache die nun mit einem grossen Aufwand von dekorativem Pomp und moderner Psychologie "verständlich" gemacht wird. Marx hat hier mit wenigen Worten die Verfälschung des gesellschaftlich-geschichtlichen Zusammenhanges durch Wagner klar aufgedeckt. Engels zitiert in seinem "Ursprung der Familie" diesen Brief von Marx: "War es je erhört, dass der Bruder die Schwester bräutlich umfing"? Diesen ihre Liebeshändel ganz im moderner Weise durch ein bischen Blutschande pikanter machenden 'Geilheitsgöttern' Wagners antwortet Marx: "In der Urzeit war die Schwester die Frau und das war sittlich". Bei Wagner zeigt sich noch deutlicher als bei Flaubert, wie das Ausgehen von der isolierten Vorstellung und nicht vom Sein zu einem Verdrehen und Verzerren der Geschichte führen muss. Es bleiben die äusseren, entseelten Tatsachen der Geschichte bestehen (hier Geschwisterliebe), denen dann eine ganz moderne Empfindung unterlegt wird, und die alte Fabel, das alte Geschehnis dient nur dazu, das moderne Gefühl pittoresk zu machen, ihm eine dekorative Grösse hinzuzufügen, die ihm ansich, wie wir gesehen haben, nicht zukommt.

Diese Frage hat aber noch eine andere Seite, die für die moderne Entwicklung von ausserordentlicher Bedeutung ist. Durch den Verlust der inneren Sinnhaftigkeit des gesellschaftlich-geschichtlichen Geschehens, das sich durch den Riss zwischen historisch überlieferten äusseren Geschehnissen und modernisierter Pdychologie der Gestalten ergibt, entsteht, wie wir gesehen haben, die Exotik des historischen Milieus. Das historische Geschehen, das für diese subjektivistische Aushöhlung seine innere Grösse verloren hat, muss durch andere Mittel eine Pseudo-Monumentalität erhalten. Denn gerade die Sehnsucht, der Kleinlichkeit des modernen bürgerlichen Lebens zu entfliehen, hat ja eine solche historische Thematik hervorgebracht.

Zu den wichtigsten Mitteln dieser Pseudo-Monumentalität gehört die Brutalität der Geschehnisse. Wir haben bereits vernommen, dass die bedeutendsten und einflussreichsten Kritiker dieser Periode, Taine und Brandes, bei Walter Scott diese Brutalität vermisst haben. Saint-Beuve, der einer älteren Generation angehört, konstatiert ihr Vorhandensein, ihre Vorherrschaft in "Salambô" mit grossen Unbehagen

"Er kultiviert die Atrozität. Der Mensch (Flaubert G.L.) ist gut, ausgezeichnet, das Buch ist grausam. Er glaubt, dass es ein Beweis der Kraft ist, in seinen Büchern unmenschlich zu erscheinen". Es ist für jeden, der die "Salambô" kennt, wohl kaum notwendig, Beispiele anzuführen. Ich verweise nur auf den grossen Kontrast bei der Belagerung von Karthago: die Wasserleitung Karthagos ist abgeschnitten, die ganze Stadt verschmachtet vor Durst. Gleichzeitig herrscht in dem Lager der Söldner die schrecklichste Hungersnot. Und Flaubert schwelgt darin, ausführliche und grausame Bilder ~~über das~~ vom Leiden der Massen in und um Karthago zu geben. Dabei bleibt die Beschreibung dieses Leidens bloss die von fürchterlichen und sinnlosen Qualen, bei denen kein Moment der Menschlichkeit auftaucht. Ist ja in den Massen niemand individuell charakterisiert, entsteht ja aus diesem Leiden kein einziger Konflikt, keine einzige Handlung, die uns menschlich interessieren oder ergreifen könnte.

Hier ist der scharfe Gegensatz zwischen der alten und der neuen Darstellung der Geschichte sichtbar. Die Schriftsteller der klassischen Periode des historischen Romans interessieren sich für die grausamen und schrecklichen Vorgänge der früheren Geschichte insofern, als sie der notwendige Ausdruck bestimmter Formen des Klassenkampfes gewesen sind (z.B. Grausamkeit der Chouans bei Balzac), als aus ihnen ebenso notwendigerweise grosse menschliche Leidenschaften, Konflikte etc. entstanden sind (Heldenhaftigkeit der republikanischen Offiziere bei dem Massacre durch die Chouans im selben Roman). Dadurch, dass die grausamen Vorgänge der gesellschaftlichen Entwicklung einerseits in einem notwendigen und verständlichen Zusammenhang stehen, und andererseits ~~dass~~ im Zusammenhang mit ihnen die menschliche Grösse der Kämpfenden zum Ausdruck kommt, verlieren diese Ereignisse ihren grausamen und brutalen Charakter. Das heisst: Grausamkeit und Brutalität werden keineswegs wegretouchiert, abgemildert, wie sie Taine und Brandes es Walter Scott vorwerfen, sondern sie werden nur an ihre richtige Stelle im Gesamtzusammenhang gestellt.

Mit Flaubert beginnt eine Entwicklung, in der die Unmenschlichkeit des Stoffes und der Gestaltung, die Atrozität und Brutalität

zum Selbstzweck werden. Sie erhalten ihre zentrale Stelle infolge der Schwäche der Gestaltung der Hauptsache: der gesellschaftlichen Entwicklung des Menschen, sie werden aber aus eben demselben Grund auch noch über diese positionelle Bedeutung hinaus überbetont. Da hier überall die Extensivität als Ersatz für wirkliche Grösse dient, - die Beschreibung der Gegensätze ~~ersetzt~~ ist in ihrer dekorativen Pracht ein Ersatz für die Gestaltung der gesellschaftlich-menschlichen Zusammenhänge ~~wird~~ werden Unmenschlichkeit und Grausamkeit, Atrozität und Brutalität zu ~~einem~~ Ersatzmitteln für die verlorengegangene wirkliche historische Grösse. Sie ~~ist~~ entspringen zugleich ~~die~~ der in eine Pseudomonumentalität projizierte krankhafte Sehnsucht des modernen Menschen, aus der erstickenden Enge des Alltags herauszukommen. Aus ~~Ekel~~ dem vor den kleinen und kleinlichen Büreintriguen ~~spricht~~ steht das Idealbild des Massengiftmischers Cäsare Borgia.

Flaubert fühlte sich durch diese Anschuldigung Sainte-Beuves tief gekränkt. Seine Einwände gegen den Kritiker gehen ~~bare~~ aber nicht über ~~das~~ ein Beleidigtsein hinaus. Und dies nicht zufällig. Denn der persönlich ausserordentlich feinfühlende und moralisch hochstehende Flaubert ist hier gegen seinen Willen der Initiator dieser Wendung der modernen Literatur ins Ummenschliche. Die Entwicklung des Kapitalismus ist nicht nur ein Prozess der Verflachung und der Trivialisierung des Lebens, sondern zugleich auch ein Prozess seiner Verrohung.

Diese Verrohung der Gefühle äussert sich in steigendem Masse in der Literatur. Am deutlichsten darin, dass in der Beschreibung und Gestaltung der Liebesleidenschaft der physisch-sexuelle Teil immer mehr das Übergewicht ~~vor der~~ über die Gestaltung der Leidenschaft selbst gewinnt. Man denke daran, wie die grössten Gestalter der Liebesleidenschaft, die Shakespeare, Goethe und Balzac, gerade in der Darstellung des physischen Aktes selbst ausserordentlich zurückhaltend und bloss andeutend gewesen sind. Die Hinwendung der modernen Literatur zu dieser Seite der Darstellung der Liebe entstammt einerseits der steigenden Verrohung der wirklichen Liebesgefühle im Leben selbst, andererseits hat sie zur Folge, dass die Schriftsteller, um nicht einer Monotonie zu verfallen, immer ausgesuchtere, unnormalere, perversere etc. Fälle zum Gegenstand der Darstellung machen müssen.

Flaubert selbst steht in dieser Beziehung am Anfang dieser Entwicklung. Und es ist sehr charakteristisch sowohl für ihn selbst, wie für die ganze Entwicklung des historischen Romans in der Niedergangskrise des bürgerlichen Realismus, dass diese Tendenzen bei ihm in den historischen Romanen viel stärker hervortreten, als in seinen Schilderungen der modernen Gesellschaft. In beiden gelangt der Hass und der Ekel gegen die Kleinlichkeit, Trivialität, Mesquinität des modernen bürgerlichen Lebens in gleicher Stärke zum Ausdruck. Jedoch der Verschiedenheit des zu gestaltenden Stoffes entsprechend in sehr verschiedener Weise. In seinen Gegenwartsromanen konzentriert Flaubert seinen ironischen Angriff auf die Gesteltung des bürgerlichen Alltags, des bürgerlichen Durchschnittsmenschen. Als hervorragender realistischer Künstler kommt er damit zu einer unendlich nuancierten Darstellung jenes tristen Grau in Grau, das dieses Alltagsleben wirklich vorstellt. Gerade die naturalistischen Tendenzen seiner Darstellungsweise verbieten Flaubert, auf eine Exzentrizität in Bezug auf die unmenschlichen Erscheinungsformen des kapitalistischen Lebens einzugehen. Sein historischer Roman soll jedoch, wie wir gesehen haben, für ihn eine künstlerische Befreiung aus den Fesseln dieser monotonen Plattheit sein. Alles, was er als Darsteller der zeitgenössischen Wirklichkeit aus naturalistischer Gewissenhaftigkeit entsagen musste, soll hier sich ausleben. Formell: die Farbigkeit, die dekorative Monumentalität des exotischen Milieus; inhaltlich: die exzentrischen Leidenschaften in ihrer voll entfalteten und sich auslebenden Eigenart. Und hier kommt die soziale, moralische und weltanschauliche Begrenzheit dieses bedeutenden und ehrlichen Künstlers klar zum Vorschein: dass er zwar die kapitalistische Gegenwart ehrlich hasst, sein Hass jedoch keine Wurzeln in den grossen volkstümlichen und demokratischen Traditionen der Vergangenheit oder Gegenwart hat und darum auch keine Zukunftsperspektive hat. Sein Hass erhebt sich geschichtlich nicht über das Gehasste. Wenn also in den historischen Romanen die unterdrückten Leidenschaften ihre Fesseln zerbrechen, tritt die exzentrisch-individualistische Seite des kapitalistischen Menschen in den Vordergrund, jene Unmenschlichkeit, die das Alltagsleben heuchlerisch zu verdecken sucht und zu unterjochen scheint. Die späteren Dekadenten ge-

stalten bereits mit prahlerischem Zynismus diese Seiten der kapitalistischen Unmenschlichkeit. Bei Flaubert erscheinen sie in der bengalischen Beleuchtung einer romantisch-historischen Monumentalität. So offenbart Flaubert hier solche Seiten der neueren Art der Gestaltung des Lebens, die erst später zur allgemeinen Verbreitung gelangt sind, die ihm selbst noch nicht als solche allgemeine Tendenzen bewusst geworden sind.

Aber der Widerspruch zwischen dem asketischen Ekel Flauberts dem modernen Leben gegenüber und diesen unmenschlichen Exzessen einer wild und sinnlos gewordenen Phantasie hebt die Tatsache nicht auf, dass er einer der wichtigen Vorläufer oder Enthumanisierung der modernen Literatur ist. Diese Unmenschlichkeit stammt ja nicht immer und überall aus einer einfachen und geradlinigen Kapitulation vor den menschlichen Tendenzen des Kapitalismus. Das ist natürlich der einfache, der massenhafte Fall sowohl in der Literatur, wie im Leben. Aber die bedeutenden Persönlichkeiten dieser Niedergangskrise die Flaubert und Baudelaire, die Zola und sogar Nietzsche leiden an dieser Entwicklung des Lebens, stehen in einer wilden Opposition zu ihr - jedoch die Art ihrer Opposition führt dazu, die Enthumanisierung des Lebens durch den Kapitalismus literarisch noch zu verstärken.

Erst von dieser Modernisierung der Gefühle, Vorstellungen und Gedanken der Menschen, hier verbunden mit einer archäologischen Treue gegenüber Gegenständen und Gebräuchen, die uns nichts angehen, die also nur exotisch wirken können, kann man die Frage der Sprache im historischen Roman theoretisch richtig und konkret aufwerfen. Es ist heute Sitte, sprachliche Probleme unabhängig von den allgemein aesthetischen Fragen, von Fragen der konkreten Genres etc. zu behandeln aufzuwerfen. Auf diese Weise können aber nur abstrakte "Prinzipien" und - ebenso abstrakte - subjektive Geschmacksurteile entstehen. Wenn wir jetzt bei dem ersten bedeutenden Vertreter der Modernisierung und Exotisierung der Geschichte zu den Problemen der Sprache übergehen, so können wir diese nur als letzte künstlerische Konsequent jener Tendenzen auffassen, die wir bisher im Auflösungsprozess des klassischen historischen Romans überhaupt am Werke gesehen haben.

Es ist klar, dass gerade in sprachlicher Hinsicht das Problem des " notwendigen Anachronismus" eine entscheidende Rolle spielt. Schon die Tatsache, dass jede Epik eine Erzählung von Vergangenem ist, stellt sprachlich eine enge Beziehung zur Gegenwart her. Denn es ist ein heutiger Erzähler, der über Karthago oder die Renaissance, über das englische Mittelalter oder das kaiserliche Rom zu heutigen Lesern spricht. Schon dies hat zur Folge, dass der allgemeine sprachliche Ton des historischen Romans das Archaisieren als überflüssige Künstlichkeit von sich weisen muss. Es kommt darauf an, dem heutigen Leser eine vergangene Periode nahezubringen. Und es ist die allgemeine Gesetzlichkeit der grossen Erzählungskunst, dass dies von plastisch dargelegten Begebenheiten aus geschieht; dass das Verständlichmachen und Nahebringen des Seins der Gestalten, der gesellschaftlichen und Naturbedingungen, der Sitten etc. der Weg ist, auf welchem die Psychologie der Menschen längst vergangener Zeiten uns verständlich wird. Dies ist für die Geschichte sicher schwieriger als für die Gegenwart. [Orbfrg!]

Die epische Aufgabe ist aber prinzipiell die gleiche. Denn, wenn ein bedeutender Epiker - etwa Gottfried Keller, Romain Rolland oder Gorki - über seine Kindheit erzählt, so denkt er nicht daran, ihre spezifische Sprache schriftstellerisch nachzubilden, das etwa Tasten und Lallen der kindlichen Versuche zur Orientierung im Leben in einer kindlich tastenden und lallenden Sprache zu gestelten. Die künstlerische Wahrheit besteht in einer richtigen Wiedergabe der Gefühle, Vorstellungen und Gedanken des Kindes, und zwar in einer Sprache, die all dies für den erwachsenen Leser unmittelbar verständlich macht. Prinzipiell ist kein Unterschied sichtbar, warum ein mittelalterlicher Mensch durch Archaisieren der Sprache episch besser und wahrer gestaltet werden könnte als ein Kind durch sprachliche Nachahmung seines ersten Lallens. Darum können die sprachlichen Ausdrucksmittel des historischen Romans denen des Gegenwartsromans prinzipiell nicht entgegengesetzt werden sein.

Die Flaubertsche Einstellung zur Geschichte führt notwendigerweise - auch bei diesen grossen Stilisten - zu einer Zersetzung der wirklich epischen Sprachform. Flaubert selbst ist ein viel zu bedeutender

Künstler, auch ein viel zu grosser Sprachkünstler, um durch einen konsequent archaisierenden Sprachton den Eindruck der historischen Echtheit hervorrufen zu wollen. Kleinere Zeitgenossen verfallen aber schon dieser sehr naheliegenden pseudo-historischen Sprachgestaltung. So hat in Deutschland Meinhold seiner "Bersteinhexe" einen geschickt nachgeahmten alten Chronikenton der Zeit des dreissigjährigen Krieges gegeben, um im Leser die Illusion zu erwecken, er lese nicht eine heutige Erzählung über die Vergangenheit, sondern die Aufzeichnungen eines Zeitgenossen der Ereignisse, ein "echtes Dokument".

Es gehört natürlich zum Wesen der Epik, insbesobdere zu der der historischen, die erzählte Begebenheit als wirklich, als tatsächlich zu beglaubigen. Es ist aber ein naturalistischer Irrtum zu meinen, dass diese Echtheit durch die Nachahmung der alten Sprache entstehen könne. Diese hilft ebenso wenig wie die archäologische Echtheit der äusseren Dinge, wenn die wesentlichen gesellschaftlich-menschlichen Verhältnisse dem Leser nicht wirklich nahegebracht worden sind. Und ist dies geschehn so ist die naturalistische Echtheit in beiden Fällen überflüssig. Hebbel, der die "Bernsteinhexe" als Ganzes mit richtigen Argumenten gelobt und ihrem Verfasser sonst vielen Kunstsinn zugesprochen hat, sagt über die sogenannte Echtheit der Sprache dieses Romans: "Die wirkliche Sprache des Helden hat im Roman und überhaupt in der Dichtung nicht mehr zu suchen wie sein wirklicher Stiefel im Gemälde."

Der naturalistische Charakter sämtlicher Argumente für eine Archaisierung der Sprache enthüllt sich schon dadurch, dass diese Echtheit nur bei der Gestaltung desselben Sprachgebiets überhaupt als Aufgabe zu stellen ist. Puschkin spottet über derartige Theorien der "Wahrscheinlichkeit" in der Poesie und wirft ironisch die Frage auf, wie sich etwa Philoktet im französischen Drama über die längst vermissten heimatlichen griechischen Klänge der Sprache nach einer solchen Theorie freuen könne. Hebbel drückt in der Kritik, aus der wir oben zitiert haben, einen ähnlichen Gedanken aus: "Wenn Meinhold Recht hätte, so müsste im Roman und im Drama wie der Altdeutsche altdeutsch, so auch der Grieche griechisch, der Römer römisch sprechen, und Troilus und

Cressida, Julius Cäsar und Coriolan hätten nicht gechrieben werden können, wenigstens nicht von Shakespeare." Und Hebbel weist nach, dass die "Bernsteinhexe" nicht infolge, sondern trotz ihrer archaisierenden Sprache eine künstlerische Wirkung ausübt.

Es ist wichtig, diesen naturalistischen Charakter der Archaisierung der Sprache zu unetstreichen. Man sieht dann, dass es sich auch hier nicht um ein besonderes Problem des historischen Romans (oder Dramas) handelt, sondern bloss um eine sprezifische Entartung des naturalistischen Ersatzes der wesentlichen Charakteristik durch pittoreske Bagatellen. Wenn Gerhart Hauptmann in seinem "Florian Geyer" unfähig war, die gründlegenden Klassengegensätze im Lager der aufständischen Bauern zu gestalten, wenn deshalb Götz, Wehdel Hippler, Karlstadt, Bubenleben, Jakob Kohl etc. keine politisch-historische Phisiognomie erhalten haben, so nützt die "echte" Sprache der Zeit ausserordentlich wenig; während es Goethe ohne diese "Echtheit" der Sprache ausgezeichnet gelingt, den Gegensatz innerhalb des Rittertums in den Schicksalen von Götz und Weislingen ergreifend zu gestalten. Gerade Hauptmann ist hier ein sehr lehrreiches Beispiel. Denn seine sprachliche Einfühlungsfähigkeit in verschiedene Idiome und Dialkete ist ganz ausserordentlich; die Art von Charakteristik, die auf diese Weise erreicht werden kann, gelingt ihm fast immer. Aber eben dies zeigt die Nebensächlichkeit dieses Moments: die Lebendigkeit seiner Gestalten ist trotzdem ausserordnatlich verschieden; sie hängt von ganz anderen, weit über die sprachlich getreue Wiedergabe des örtlichen, zeitlichen und inidividuellen Tonfalls hinausgehenden Prinzipien der Gestaltung ab.

Wir haben hier absichtlich dramatische Beispiele herangezogen. Denn im Drama, als der Form der "Gegenwärtigkeit" (Goethe), scheint der Zwang, die Gestalt ihrer "wirklichen" - also: archaisierten - Sprache reden zu lassen, grösser zu sein als in der Epik, in welcher der gegenwärtige Erzähler über vergangene Gestalten spricht, denen er auch formell selbst den sprachlichen Ausdruck verleiht. Daraus ist sofort ersichtlich, dass der Archaismus der Sprache im historischen Roman besonders ein Widersinn ist. Es werden uns hier ja die Taten und Gefühle, die Vorstellungen und Gedanken vergangener Menschen mitgeteilt. Diese müssen ihren Gehalt und ihrer Form

nach echt sein; die Sprache ist notwendigerweise die des Erzählers und nicht die der Gestalten.

Anders im Drama. Aber gerade deshalb ist die Folgerung des Naturalismus auch hier ein noch gefährlicherer Trugschluss, wonöglich ein noch gefährlicherer. Ganz abgesehen von den absurden Konsequenzen, auf die Puschkin und Hebbel aufmerksam gemacht haben, bedeutet die Gegenwärtigkeit der dramatischen Handlung, der dramatischen Figuren und ihres dialogischen Ausdrucks, dass sie für den Zuschauer, für uns gegenwärtig sein müssen. Ihr sprachlicher Ausdruck verlangt also gebieterisch eine sofortige, eine noch unmittelbarere Verständlichkeit, als die in der Erzählung. Die Möglichkeit und die Notwendigkeit des grösseren Spielraums für den "notwendigen Anachrosnimus" im historischen Drama (worüber wir im vorigen Abschnitt ausführlich gesprochen haben), bestimmen auch die Sprache des Dramas.

Der Ausschluss des Archaismus bedeutet aber hier ebensowenig ein Modernisieren wie in der Epik. Die Grenzen des "norwendigen Anachronismus" werden auch im Drama durch die der historischen Echtheit der Taten und Gedanken, der Gefühle und Vorstellungen der Menschen bestimmt. Darum überschreiten Shakespeares Brutus oder Cäsar diese Grenze nicht, während Shaws Kömödie "Cäsar und Cleopatra" eine einzige - freilich äusserst geistreiche - Modernisierung der Geschichte ist.

Bei Flaubert ist diese Frage noch lange nicht so zugespitzt, wie bei den späteren Naturalisten. Aber bereits Sainte-Beuve verspottet eine Reihe seiner "echten" Details, die Hundemilch, die Fliegenfüsse als kosmetische Mittel und ähnliche Kuriositäten. Diese sind aber bei Flaubert nicht zufällig und keineswegs Folgen eines einfachen Suchens nach dem Auffallenden; so etwas steht diesem ernsten und ehrlichen Künstler des Wortes ganz fern. Sie stammen aber auch bei ihm aus naturalistischen Prinzipien. Das Prinzip der photographischen Echtheit der Beschreibung, des Dialogs etc., kann zu nichts andrem führen. Wenn in den Romanen mit zeitgemässer Thematik die Spezialwörterbücher immer energischer geplündert werden, um jeden Gegenstand einerseits metiermässig exakt, andererseits in der Atelier- bzw. Diebssprache seiner Spezialisten wiederzugeben, so muss diese Tendenz im historischen Roman zum Archäologismus führen.

In beiden Fällen ist das Ziel des Sprachgestalters nicht mehr, den Gegenstand als materielle Basis, als materiellen Vermittler menschlicher Handlungen allgemein verständlich zu machen. Der Gegensatz erscheint vielmehr einerseits in seiner Fremdheit und Unbekanntheit vor dem Leser (je fremder: desto interessanter), andererseits im Jargon jener, die mit ihm absolut vertraut sind, deren Jargon selbst die sachlich nächststehenden Fachleute nicht mehr zu verstehen brauchen.

In den Diskussionen über den historischen Roman taucht die Modernisierung der Sprache oft als antinomischer Gegensatz des Archaismus auf. In Wahrheit sind sie zusammenhängende, einander wechselseitig bedingende und ergänzende Tendenzen. Auch hier entstammt die Notwendigkeit der sprachlichen Modernisierung der unhistorischen oder antihistorischen Auffassung der Gefühle, Vorstellungen und Gedanken der Menschen. Je lebendiger der konkret-historische Zugang zum Sein und Bewusstsein einer vergangenen Epoche ist, wie im klassischen historischen Roman, desto selbstverständlicher ist es für den dichterischen Takt, jene Wendungen auch sprachlich zu vermeiden, die aus einer der vergangenen Periode ganz fremden Gefühlsvorstellung und Gedankenwelt entstammen; die nicht die Gefühle, Vorstellungen und Gedanken vergangener Menschen für uns verständlich machen, sondern die unseren ihnen unterschieben.

Der Naturalismus arbeitet aber psychologisch auf der Grundlage der Introjektion, gesellschaftlich-geschichtlich auf der Analogie. Wir haben Flauberts eigene Worte über Salambô und ihre modernen Modelle in der Kontroverse mit Saint-Beuve vernommen. Wir sehen dasselbe Modernisieren auf der ganzen Linie. Saint-Beuve macht ihm zum Beispiel Vorwürfe über die Gestaltung der Senatssitzung in Karthago. Flaubert antwortet: "Sie fragen, woher ich eine solche Vorstellung über den Senat von Karthago habe? Aber aus allen analogen Milieus der Revolutionszeiten vom Konvent bis zum amerikanischen Parlament, wo man noch unlängst mit Stock und Revolver gekämpft hat, welche Stöcke und Revolver die Leute (wie meine Dolche) in den Aermeln der Mäntel mitgebracht haben, und meine Karthager waren noch gesitteter, da kein Publikum anwesend war." Es ist klar, dass bei einer derartigen Konzeption der sozialen Basis und der Psychologie ein Modernisieren

der Sprache unvermeidlich ist. Die Konzeption ist bereits auf der Grundlage der Analogie modernisiert; der Senat von Karthago ist ein amerikanisches Parlament ohne Galerie, Salambô eine heilige Therese unter orientalischen Verhältnissen usw. Es ist nur konsequent, dass die den Gestalten introjizierten modernen Gefühle, Vorstellungen und Gedanken auch sprachlich einen modernisierten Ausdruck erhalten.

In "Salambô" zeigen sich alle Tendenzen des Niedergangs des historischen Romans in einer konzentrierten Form; eine dekorative Monumentalisierung, eine Entseelung und Enthumanisierung der Geschichte und zugleich ihre Privatisierung. Die Geschichte erscheint als eine grosse und pompöse Kulisse, die als Rahmen zu einem rein privaten, intimen, subjektiven Geschehnis dient. Diese beiden falschen Extreme gehören eng zusammen und treten - unabhängig von Flaubert - bei dem repräsentativen Vertreter des historischen Romans dieser Periode, bei Conrad Ferdinand Meyer, in einer anderen Mischung hervor.

Die naturalistische Entwicklung selbst, besonders in ihren Übergang zu einem lyrischen Subjektivismus, zu einem Impresssionismus unterstreicht die Tendenz zur Privatisierung der Geschichte. Es entstehen historische Romane, bei denen der Leser mitunter erst nach einem gewissen Nachdenken feststellen kann, dass sie nicht in der Gegenwart spielen. Der an sich schöne und interessante Roman Maupassants "Une Vie" ist das Paradigma dieser Richtung. Maupassant stellt mit grosser psychologischer Lebenswahrheit die Geschichte einer Ehe, die Enttäuschung einer Frau, das Zerbrechen ihres ganzen Lebens dar. Er hat aber den merkwürdigen Einfall, den Roman in die erste Hälfte des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts zurückzuverlegen, so dass er in der Restaurationsperiode beginnt und seine Handlung von dort an einige Jahrzehnte in Anspruch nimmt.

Die rein äusserlichen Seiten der Zeitschilderung trifft Maupassant als bedeutender Schriftsteller. Aber in der wesentlichen Handlung spielt sich der Roman ganz "zeitlos" ab; Restauration, Julirevolution, Julikönigtum usw., lauter Ereignisse, die objektiv ausserordentlich tief in den Alltag eines aristokratischen Milieus hineinspielen

müssen, ~~kommen~~ spielen bei Maupassant so gut wie ~~überhaupt nicht vor~~ gar keine Rolle. Die Privatgeschichte ist rein äusserlich in eine bestimmte Zeit hineinverlegt worden. Der rein private Charakter der Handlung hat ~~ihre~~ deren Geschichtlichkeit ~~vollkommen~~ ständig aufgehoben.

Mit einer etwas grossen Spannung zeigt sich dieselbe Tendenz der Privatisierung der Geschichte in dem sehr interessanten Roman Jakobsens "Frau Marie Grubbe". Jakobsen nennt sein Buch "Interieurs aus dem ~~XVII.~~ 17. Jahrhundert", womit er bereits seine Tendenz auf Beschreibung von Zuständlichkeiten programmatisch unterstreicht. Er enthält sich ~~von~~ der Schilderung des historischen Hintergrundes nicht so konsequent wie Maupassant; Kriege, Belagerungen usw. werden beschrieben, der chronologische Zusammenhang der Privathandlung mit der Geschichte Dänemarks ist von Schritt zu Schritt verfolgbar. Aber nur der chronologische Zusammenhang. Denn diese Kriege werden geführt, diese Frieden werden geschlossen, ohne dass der Leser irgend etwas von diesen Ereignissen verstehen würde, ohne dass ihn diese Ereignisse auch nur interessieren würden. Die im Mittelpunkt stehende Handlung hat mit diesen Ereignissen nichts zu tun.

Wir finden hier denselben Zug, den wir ~~bei~~ an Flauberts "Salammbô" feststellen kommten; da der Roman nicht von den Problemen des Volkslebens ausgeht, sondern seelische Probleme einer Oberschicht ohne Zusammenhang mit den allgemeinen gesellschaftlich-geschichtlichen Problemen bahandelt, ist jedes ~~Verbindungsband~~ Band und Beziehung zwischen den geschichtlichen Ereignissen und den Privatschicksalen ~~gerissen~~ zerissen. Auch Jakobsen nimmt, wie Flaubert, eine Einsame zur Heldin. Die Kette der Enttäuschungen, die seine ~~Heldin~~ Hauptfigur im ~~dem~~ Suchen auch dem "Heldn" erlebt, bildet die Handlung des Romans. Ein typisch modernes Problem. Es ist ganz gleichgültig, ob der Dichter in bestimmten Quellen Veranlassung dazu gefunden hat, diese Handlung ins ~~XVII.~~ 17. Jahrhundert zurückzuverlegen, als typisches Schicksal hat das Schicksal der Marie Grubbe ihre Stelle in der Zeit von Jakobsen selbst, in der zweiten Hälfte des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts. Da nun die Haupthandlung auf einer solchen Modernisierung der Gefühle beruht, ist es verständlich, dass das historische Milieu, die historischen Ereignisse auch hier nur eine dekorative Kulisse bilden können. Je echter Jakobsen in Einzelheiten die geschichtliche Umwelt

gestaltet hat, je echter einzelne Nebenfiguren, Szenen usw. sind, desto grösser muss die Diskrepanz zu der seelischen Tragödie der Heldin werden, desto exzentrischer wird ihr Schicksal in dieser Umgebung.

Auch hier ist, wie bei Maupassant, ein wirkliches Problem des zeitgenössischen Lebens gestaltet. Es wird aber, bei Jakobsen noch mehr als bei Maupassant, abgerissen vom gesellschaftlichen Leben, rein in seinen physischen Veranlassungen und Auswirkungen dargestellt. Darum wird in beiden Fällen der historische Hintergrund rein willkürlich. Die Verlegung in die Geschichte schafft in beiden Fällen eine abgeschwächte, exzentrisch gemachte Form der Darstellung der Gegenwart.

Diese Tendenz zur Privatisierung der Geschichte ist für die Periode des beginnenden Niedergangs des grossen Realismus allgemein charakteristisch. Sie zeigt sich selbstverständlich auch im Gegenwartsroman; selbst dort, wo grosse Zeitereignisse unmittelbar in die Handlung hineinspielen. Wenn die Veränderung ihrer handlungsmässigen Verbindung mit den privaten Lebensbegebenheiten der Hauptpersonen verändert nicht nur ihre Funktionen in der Handlung selbst, sondern auch ihre Erscheinungsweise im Gesamtkomplex der gestalteten Welt. Der klassische historische Roman - und ihm folgend der grosse realistische Gegenwartsroman - wählt Zentralfiguren, die bei allen ihren von uns bereits ausführlich analysierten "mittleren" Charakteren geeignet sind, im Kreuzungspunkt grosser gesellschaftlich-geschichtlicher Zusammenstösse zu stehen. Die gestalteten historischen Krisen sind unmittelbare, handlungsgemässe Bestandteile der individuellen Schicksale der Hauptpersonen und bilden dementsprechend einen organischen Teil der Handlung selbst. Auf diese Weise ist sowohl in der Charakteristik, wie in der Handlungsführung das Individuelle und das Gesellschaftlich-Geschichtliche unzertrennbar miteinander verbunden.

Diese Gestaltungsweise ist nur der künstlerische Ausdruck jenes echten Historismus - der Auffassung der Geschichte als Schicksal des Volkes -, von dem die Klassiker bewegt waren. Je mehr dieser Historismus in Verfall gerät, desto stärker erscheint alles Gesellschaftliche nur als "Milieu", als malerische Atmosphäre oder als unbeweglicher Hintergrund etc., vor dem und von dem angeblich umgeben sich reine Privat-

schicksale abspielen. Die Verallgemeinerung erfolgt teils auf dem Wege der Verwandlung der Hauptfiguren in "soziologisch" charakterisierte Durchschnittsmenschen, teils durch "Symbole", die in die Charakterisierung und in die Handlung von aussen hineingetragen werden. Es ist selbstverständlich, dass, je grösser die gesellschaftlichen Ereignisse sind, je mehr sie ein sichtbar historisches Interesse besitzen, sie desto mehr nur in einer solchen Weise gestaltet werden können. Zwischen der Gestaltungsweise des Ausbruchs des siebziger Krieges zwischen Deutschland und Frankreich in Zolas "Nana" und der der historischen Ereignisse in "Marie Grubbe" besteht keinerlei prinzipieller Gegensatz der Gesamtauffassung, so verschieden die artistisch-technische Durchführung auch sein mag.

Dieser Dualismus des Gesellschaftlich-Geschichtlichen und des Individuell-Privaten und seine Folge: die Privatisierung der Geschichte, tritt bei den bedeutenden englischen Realisten der Übergangszeit vielleicht noch lehrreicher hervor als bei Maupassant und Jacobsen, die bereits an einer weiterentwickelten Stufe dieser Entwicklung schriftstellerisch gewirkt haben.

Da wir uns mit den historischen Romanen von Dickens, die vielfach ähnliche Züge zeigen, in anderen Zusammenhängen beschäftigen werden wollen wir diese Tendenzen am Beispiel Thackerays kurz beleuchten. Thackeray ist ein hervorragender kritischer Realist. Dabei ist er sehr tief mit den besten Traditionen der englischen Literatur, mit den grossen Gesellschaftsschilderungen des XVIII. Jahrhunderts verbunden, deren Schaffen er in interessanten kritischen Studien eingehend behandelt hat. Seine bewusste schriftstellerische Absicht geht keineswegs in die Richtung der Abtrennung des historischen Romans von dem gesellschaftlich-kritischen, in seiner Konstituierung als eigenes Genre, wie dies als subjektives Resultat dieser Entwicklung allgemein geschieht. Er schliesst sich aber auch nicht an die klassische Form des historischen Romans, an die Walter Scotts an, sondern versucht die Traditionen des Gesellschaftsromans des XVIII. Jahrhunderts unmittelbar für einen historischen Roman eigenen Typus zu verwerten. Wir haben seinerzeit darüber gesprochen, dass im englischen realistischen Roman des XVIII. Jahrhunderts

besonders bei Fielding und Smolett, bereits einzelne historische Ereignisse verarbeitet worden sind, jedoch nur, so weit diese sich mit den persönlichen Schicksalen der Hauptheiden unmittelbar berührten; also der allgemeinen Auffassung und den künstlerischen Tendenzen dieser Zeit entspreechend bloss epidodisch, die Hauptfragen der Romane niemals wesentlich beeinflussend.

Wenn nun Thackeray in seinen historischen Romanen diese Gestaltungsweise bewusst-künstlerisch aufnimmt, so sind naturgemäss sowohl sein weltanschaulicher Ausgangspunkt wie seine künstlerische Zielsetzung von denen der Realisten des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts durchaus verschieden. Bei diesen wuchs eine solche Annäherung an die Geschichtlichkeit aus ihrem gesellschafts-kritischen realistischen Tendenzen naturgemäss heraus. ~~Es~~ Sie ist einer der vielen Schritte zu jener realistischen Konzeption der Geschichte, des gesellschaftlichen Lebens, des Volkslebens die ihren Gipfelpunkt bei Scott oder Puschkin erreicht. Bei Thackeray stammt diese Rückwendung zum Stil ~~zum~~ und Aufbau der Romane des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts aus einem ganz anderen ideologischen Grund; aus einer tiefen, bitteren, sich satirisch äussernden Enttäuschung über die bürgerlichen Sitten, über die Art der Politik, der Beziehung zwischen gesellschaftlichem und politischem Leben seiner eigenen Zeit. Indem er den Stil des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts aufnimmt, will er die zeitgenössische Apologetik entlarven.

Darum reduziert sich das Dilemma in der Darstellung der Geschichtsereignisse für ihn auf die Wahl zwischen pathetischer Verherrlichung des öffentlichen und ~~zwischen~~ realistischer Sittenschilderung des privaten Lebens. Wenn etwa sein Held, Henry Esmond, der seine Geschichte - an der Wende des ~~XVII~~ 17. und ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts - selbst erzählt, die Romane Fieldlings den offiziellen Geschichtsdarstellungen polemisch gegenüberstellt, wenn er in einer Diskussion mit dem Dichter Addison die Rechte des Realismus in der Schilderung des Krieges gegen die poetische Schönfärberei verficht, so trifft die Ausdrucksweise sehr schön den Ton der Zeit, die Sprache des Memoirenschreibers, drückt aber zugleich die gestalterischen Überzeugungen von Thackeray selbst aus.

Eine Entlarvung des falschen Heroismus und insbesondere eine Entlarvung der Geschichtslegenden über angeblichen Heroismus ist die Grundlage dieses Stils. Esmond spricht auch hierüber plastisch und schön: "Welches Schauspiel ist erhabener als ein grosser König im Exil? Wer ist unserer Achtung werter als ein heroischer Mensch im Unglück? Mr.Addison hat eine solche Figur in seinem edlen Drama 'Cato' gemalt. Aber man stelle sich den flüchtenden Cato in einem Wirtshaus vor, auf jedem Knie eine Dirne, umgeben von einem Dutzend ergebener und betrunkener Genossen seiner Niederlage und von einem Wirt, der seine Rechnung verlangt: die Würde des Unglücks ist hier vollständig verloren." Diese Entlarvung verlangt Thackeray, wenn er der Geschichte ihre Allongeperücke abnehmen will, wenn er bestreitet, dass die englische und französische Geschichte sich nur an den Höfen von Windsor und Versailles abspielt.

Freilich sagt alldies Esmond, und nicht Thackeray selbst, und der Roman soll nicht als die objektive Darstellung dieser Zeit, sondern bloss als die Selbstbiographie des Helden vor uns stehen. Aber abgesehen davon, dass diese Beziehung der Sittenschilderungen des privaten Lebens zu den Geschichtsereignissen, z.B. in "Vanity fair", sehr ähnliche Züge zeigt, kann bei einem so bedeutenden und bewussten Schriftsteller wie Thackeray auch diese Komposition keine zufällige sein. Die Memoirenform ist ein adäquater schriftstellerischer Ausdruck für seine Entlarvung der historischen Pseudogrösse: alles wird aus der Nähe des alltäglichen Privatverkehrs gesehen, und das falsche Pathos der gemachten, der eingebildeten Helden zerfällt in sich, wenn es in dieser mikroskopischen Weise gezeigt wird. Und es soll auch zerfallen. Ludwig XIV. hat der Held in seinem Alter gesehen. Ludwig war - sagt Esmond - vielleicht ein Held für ein Buch, für eine Statute, für ein Wandgemälde, aber war er mehr als ein Mensch für Madame Maintenon, für den Barbier, der ihn rasierte, für Monsieur Fagon, seinen Arzt?" Die Nähe soll zerstören: die angebliche Grösse des Feldherrn Marlborough, des Stuartschen Prätendenten und noch manches mehr. Und wenn jeder historische Grössenschwindel entlarvt ist, bleibt die Redlichkeit einfacher, zu wirklichen Opfern fähiger, nicht viel über den Durchschnitt hinausragender Menschen, wie es der Held selbst ist, allein übrig.

Dieses Bild wird mit einer sehr beachtenswerten Konsequenz durchgeführt - ist aber dadurch wirklich, wie Thackeray will, auch ein wirkliches Bild der Epoche entstanden? Thackeray hat ganz recht in der Beantwortung seines Dilemmas. Aber das Dilemma selbst ist eng und falsch. Es gibt ein drittes; gerade das, was der klassische historische Roman zu gestalten pflegt. Es ist richtig: die Epoche nach der "glorreichen Revolution" bis zur Befestigung des Hauses Hannover am Throne Englands gehört sicher nicht zu den besonders heroischen; vor allem nicht das Leben und Treiben der Anhänger der Stuartschen Restauration.

Aber wir erinnern uns, dass auch Scott diese Versuche, die Stuarts wieder einzuführen, gestaltet hat (in "Wawerley" und für eine spätere Periode in " Rob Roy"), und er hat dabei weder die Dynastie noch ihre Gefolgschaft im geringsten idealisiert oder auch nur geschont. Trotzdem entstand bei ihm ein Bild der Geschichte, das in jeder Phase gross, dramatisch, von tiefen Konflikten erfüllt gewesen ist. Die Ursache dieser Grosszügigkeit ist leicht einzusehen. Scott gibt ein breites und objektives Gemälde von den historischen Kräften, die in der Richtung der Stuartschen Aufstände drängen, und gleichzeitig von jenen, die sie zum notwendigen Scheitern verurteilen. Im Mittelpunkt dieses Gemäldes stehen die durch die ökonomischen und sozialen Verhältnisse zum verzweifelten Losschlagen getriebenen, durch Abenteurer irregeführten schottischen Clans. Das Schicksal des Prätendenten selbst ist auch bei Scott tragikomisch; das seiner englischen Anhänger komisch oder kläglich. Sie sind mit dem Hannoverschen Regime unzufrieden, aber sie verhalten sich doch ruhig, weil sie zu feig und zu unentschlossen zum Handeln sind; weil sie ihren materiellen Wohlstand nicht zu gefährden wagen; weil die wachsende Kapitalisierung Englands die einstigen Unterschiede zwischen feudalem und kapitalistischem Grundbesitz immer stärker nivelliert hat. Aber dadurch, dass das wirkliche Leiden, die wirkliche - wenn auch unzeitgemäss gewordene, irregegangene - Heldenhaftigkeit eines Volkes selbst den Fond der Handlung abgibt, verlieren die Begebenheiten alles Kleinliche, Mesquine und Zufällige, bloss Individuell-Private.

Thackeray sieht aber das Volk nicht. Er reduziert seine Handlung

auf Intriguen in der Oberschicht.Freilich: er bleibt auch hier ein bedeutender Schriftsteller, der genau weiss, dass diese Kleinlichkeit auf die von ihm geschilderte Schicht beschränkt ist, dass damit keineswegs das Wesen des ganzen Geschichtsablaufs ausgesprochen ist. Nicht zufällig taucht immer wieder in einzelnen Gespächen der Schatten der Cromwellzeit auf,die heroische Periode des englischen Volkes. Aber diese Periode scheint endgültig und spurlos vergangen zu sein, und das geschilderte Leben löst sich völlig in kleinlich-privaten Geschehnissen auf. Was das Volk zu allem,was geschieht, sagt, denkt, bleibt vollständig verborgen. Nämlich die Tatsache,dass jenes englische Volk,das die Schlachten des Bürgerkrieges schlug, vor allem die Mittelbauern, die Yeomanry und die Plebejer der Städte,gerade in dieser Zeit, gerade durch die stürmische Entwicklung des Kapitalismus ökonomisch und moralisch zugrundegerichtet wurde; dass nur viel später, aus dem von ihrem Blut gedüngten Boden die neuen Helden der Ludditen,der Chartisten entstanden sind. Von dieser Tragödie, die die wirkliche Basis zu den Tragikomödien und Komödien, welche sich "oben" abspielen, abgibt, sieht Thackeray nichts.

Damit aber hebt er die historische Objektivität auf, und je zwingender er die einzelnen Handlungen seiner Personen psychologisch begründet,je feiner er diese private Psychologie durchführt, desto zufälliger erscheint alles aus einer historischen Perspektive. Es ist natürlich keine falsche,ja sogar eine sehr feine Psychologie, dass er die Zufälligkeit in den politischen Stellungnahmen seiner Figuren aufdeckt. Eine solche Zufälligkeit kann aber nur dann als richtig unwahr wirken, wenn sie in einem objektiven Kontext steht, in dem sie zu einem Moment der historischen Notwendigkeit wird. Auch Scotts Wawerley gerät zufällig in den Stuartschen Aufstand hinein; er bildet aber dabei nur eine Folie zu denen, für die diese Stellungnahme eine gesellschaftlich-geschichtliche Notwendigkeit ist. Wenn jedoch Thackeray besonders hervorhebt,dass sein Held nur darum ein erbitterter Feind und kein begeisterter Anhänger Marlboroughs geworden ist, weil er von diesem bei einem Lever schlecht behandelt wurde, wenn dann Marlborough im Roman ausschliesslich aus dieser Perspektive des privaten Verärgertseins dargestellt wird, so entsteht eine derartige Karikatur,

dass Thackeray selbst sich gezwungen fühlt, nachträgliche, ungestaltete Korrekturen, Anmerkungen zu seinen Momoiren gegen diesen seinen egenen Subjektivismus einzufügen. Aber diese Korrekturen schwächen nur rein theoretisch die Einseitigkeiten ab, sie können der Gestalt von Marlborough kein objektiv-historisches Relief geben.

Dieser Subjektivismus zieht alle im Roman auftaudhenden historischen Gestalten herab. Wir sprechen gar nicht davon, dass Swift ausschliesslich von seinen "allzumenschlichen" Seiten aus gesehen wird, so dass wir ihn für einen kleinlichen Intriganten und Streber halten müssten, wenn wir nicht aus <u>seinen</u> Werken (und nicht aus dem Roman von Thackeray) auch ein anderes Bild von ihm hätten. Aber auch Gestalten, wie die bekannten Schriftsteller der Epoche, Steele und Addison, werden objektiv herabgesetzt, obwohl Essmond sie mit offenkundiger Sympathie schildert, weil ihre Persönlichkeiten nur jene Züge offenbaren können, die sich im gemütlichen Privatleben des durchschnittlichen Alltags zu äussern pflegen. Was sie zu bedeutenden Vertretern wichtiger Strömungen der Epoche, zu Ideologen starker Umschichtungen im Volke gemacht hat, muss nach Thackerays allgemeiner Konzeption ausserhalb des Rahmens seiner Erzählung liegen. Die sich auf das ganze gebildete bürgerliche Europa erstreckende Wirkung ihrer Zeitschrift, des "Spectator" ist uns aus Geschichte und Literaturgeschichte hinlänglich bekannt, ebenso die Tatsache, dass diese Wirkung weitgehend darauf fusste, dass Alltagsereignisse des Lebens in dieser Zeitschrift zum Ausgangspunkt der theoretischen Begründung und der praktischen Demonstration der neuen, siegreichen Moral des aufsteigenden Bürgertums wurden. Nun kommt der "Spectator" auch im " Henry Esmond" vor. Der Held benützt nämlich seine persönliche Freundschaft mit den Herausgebern dazu, um die frivole Koketterie seiner Angebeteten satirisch durchzuhecheln und auf sie dadurch moralisch einzuwirken. Es ist sehr leicht möglich, dass in der Zeitschrift <u>auch</u> solche Artikel erschienen sind. Aber die gestaltete <u>Reduktion</u> ihrer historischen Rolle auf solche Privatepisoden bedeutet objektiv eine Verzerrung der Geschichte, ihr Herabziehen auf das Niveau des Kleinlich-Privaten.

Thackeray hat unter dieser Diskrepanz zweifellos gelitten.

Er gibt in einem anderen historischen Roman ("The Virginians") dieser Unzufriedenheit Ausdruck. Er führt aus, dass es dem heutigen Schriftsteller nicht möglich ist, seine Menschen in einem wirklich reichen Zusammenhang ihres Berufslebens, ihrer tatsächlichen Lebensarbeit etc. zu zeigen. Der Schriftsteller bleibe einerseits auf die Gestaltung von Leidenschaften, Liebe oder Eifersucht, andererseits auf die Schilderung äusserlicherer Lebensformen des gesellschaftlichen Daeins seiner Menschen, im oberflächlichen, "mondänen" Sinne beschränkt. Damit spricht Thackeray den entscheidenden Mangel der beginnenden Verfallszeit des Realismus sehr prägnant aus; freilich ohne die wirklichen gesellschaftlichen Gründe und ihre schriftstellerische Folgen zu begreifen. Er sieht nicht, dass dieser Mangel an der eng und einseitig gewordenen Auffassung der Menschen liegt, an der Abgerissenheit der gestalteten Figuren von den grossen Strömungen des Volkslebens, und damit von den wirklichen und bedeutenden Problemen, und den bedeutenden Kräften der Zeit.

Die Klassiker des Realismus konnten diese Seiten des menschlichen Lebens dichterisch und plastisch gestalten, weil bei ihnen noch alle gesellschaftlichen Mächte als menschliche Beziehungen in Erscheinung traten. Eine wichtige Schicksalswendung, wie der drohende Bankerott des alten Osbaldiston in "Rob Roy" gibt Scott die Möglichkeit, die verschiedenen Geschäftsgepflogenheiten der Glasgower Kaufleute ohne ausschweifende Milieuschilderungen zwanglos aus der gesellschaftlich-menschlichen Dramatik der Situation zu entwickeln. Das verschiedene Verhalten zum militärischen Berufswesen bei Andrej Bolkonskij, Nikolaj Rostow, Boris Drubetzkoj, Dehissow, Berg etc., die verschiedenen Stellungnahmen zur Landwirtschaft, zur Leibeigenschaft bei alten und jungen Bolkonskij erscheinen bei Tolstoj als organische, integrierende Bestandteile der Fabel, der menschlichen und psychologischen Entwicklung dieser Figuren.

Mit der allgemeinen Privatisierung in der Betrachtung von Gesellschaft und Geschichte gehen solche lebendig geschaute Zusammenhänge verloren. Das Berufsleben erscheint als tot; alles Menschliche wird vom Wüstensand der Prosa des kapitalistischen Lebens vollständig verdeckt. Die späteren Naturalisten - schon Zola - stürzen sich zwar auf diese Prosa, stellen

sie in den Mittelpunkt der Literatur, aber nur, indem sie ihre abgestorbenen Züge durch die auf Beschreibung begrenzte Darstellung des dinghaften "Milieus" schriftstellerisch fixieren und verewigen; indem sie, was Thackeray - mit richtigem Gefühl, freilich aus einer falsch gewordenen Situation heraus - als ungestaltbar bezeichnet hat, in seiner Ungestaltbarkeit belassen, aber durch Gestaltungsersatz, durch "wissenschaftliche", in Einzelheiten brillante blosse Beschreibungen von Dingen und Dingbeziehungen schildern.

Thackeray ist für einen solchen naturalistischen Ausweg ein zu bewusster Realist, zu bewusst, ist zu stark, zu verbunden mit den Traditionen des wirklichen Realismus. Darum flüchtet er hinter die für ihn unerreichbare klassische Form des historischen Romans - zu einer künstlichen Erneuerung des Stils der englischen Aufklärung. Dieses Archaisieren kann aber hier, wie überall, nur zu sehr problematischen Resultaten führen. Das Stilsuchen führt zu einem Stilisieren, das die Schwächen seiner allgemeinen Konzeption vom gesellschaftlichen Leben in grellen Farben an die Oberfläche bringt, sie nur noch stärker unterstreicht, als es seinen bewussten Absichten entsprechen würde. Er will nur die falsche Grösse, den Pseudoheroismus entlarven, sein Stilisieren führt jedoch, wie wir gesehen haben, dazu, dass jede historische Gestalt ihre - auch wirkliche - Bedeutung in sehr vermindertem, zuweilen geradezu vernichtendem Licht zeigt. Er will demgegenüber die echte, intensive Erhabenheit schlichter Moralität zeigen, sein Stilisieren führt jedoch dazu, dass seine positiven Gestalten als langweilige, unleidliche Tugendbolde erscheinen. Die Aufnahme der schriftstellerischen Traditionen des XVIII. (18.) Jahrhunderts gibt zwar seinen Werken einen stilistischen Zusammenhalt, der inmitten der beginnenden naturalistischen Auflösung der Erzählungsform wohltuend berührt. Dieser Zusammenhalt ist aber doch nur ein stilistischer, er reicht nicht in die Tiefe der Gestaltung herab, kann also diese Problematik, die aus der Privatisierung der Geschichte entsteht, bestenfalls verdecken, nicht lösen.

3. DER NATIONALISMUS DER PLEBEJISCHEN OPPOSITIONELLEN.

Die Macht ungünstiger Tendenzen für die Literatur erweist sich dort am auffallendsten, wo die Schriftsteller bewusst gegen sie ankämpfen und praktisch doch unter ihre Botmässigkeit geraten. Wir sahen: die Beschränkung des Naturalismus auf die getreue Widergabe der unmittelbaren Wirklichkeit und ausschliesslich auf diese hat die Literatur der Möglichkeit beraubt, die wesentlichen treibenden Kräfte der Geschichte lebendig, in bewegter Handlung zu gestalten. Der historische Roman selbst so bedeutender Schriftsteller wie Flaubert oder Maupassant ist bis zu einem Episodismus herabgesunken. Die rein privaten, exklusiv-individuellen Erlebnisse der Gestalten sind durch kein Band mit den historischen Ereignissen verbunden; sie haben damit ihren wirklichen historischen Charakter verloren. Und die geschichtlichen Ereignisse selbst werden durch diese Trennung zur Aeusserlichkeit, zur Exotik, zu einem bloss dekorativen Hintergrund erniedrigt.

Alle diese künstlerisch ungünstigen Tendenzen entspringen der allgemeinen sozialen und politischen Entwicklung der Bourgeoisie nach der 48. Revolution. Man darf sich aber auch in diesem Falle die Verbindung zwischen den allgemeinen Tendenzen der Zeit und den literarischen Formfragen nicht zu geradlinig, zu direkt vorstellen. Diese Tendenzen wirken in der Richtung eines Verlusts an Volkstümlichkeit des historischen Romans. Die Schriftsteller haben nicht mehr die Kraft (und oft auch nicht den Willen), die Geschichte als Geschichte des Volkes zu erleben, als einen Entwicklungsprozess, in welchem das Volk aktiv und passiv, handelnd und leidend die Hauptrolle gespielt hat.

Bei Schriftstellern, die ihre unmittelbare Aufmerksamkeit auf die Bourgeoisie selbst richten, äussert sich dies - wie wir es bei Flaubert gesehen haben - als eine dekorative und exotische Auffassung der Geschichte, die als Gegenbild zur grauen und öden, zur verhassten und verachteten Prosa des Bourgeoisalltags. Die Geschichte soll im farbigen Glanz ihrer Ferne, ihrer Entrücktheit, ihres Andersseins der Gegenwart gegenüber die Sehnsucht: nur fort aus dieser Welt der Trostlosigkeit! erfüllen.

Anders bei Schriftstellern, die mit dem Volk weiter verbunden bleiben, für die gerade das Leiden des Volkes unter dem fürchterlichen Druck "von oben" den Ausgangspunkt der Weltbetrachtung, der künstleri-

Gestaltung bildet. Auch sie haben Misstrauen, Verachtung und Hass für die herrschende Welt der Bourgeoisieprosa. Aber ihr Schaffen ist nicht von einer verfeinerten ästhetisch-ethischen Enttäusdhung bestimmt, sondern von dem Groll und von der Erbitterung der breiten Volksmassen, deren wirkliche Sehnsucht die Serie der bürgerlichen Revolutionen von 1789 bis 1848 nicht erfüllt hat.

Es ist jedem wirklichen Kenner der naturalistischen Bewegung in der Literatur bekannt, welche - vorwiegend negative - Rolle das entstehende sozialistische Bewusstsein des Proletariats in ihr spielt. Die immer stärker fühlbare, unabweisbare Tatsache der "zwei Nationen" hat sehr zweiseitige Auswirkungen auf die Literatur. Sie kann dort, wo der Geist der revolutionären Demokratie in der Gesellschaft noch lebt oder der Sozialismus bereits auch die bedeutenden Schriftsteller erfasst hat, zu neuen Formen des grossen Realismus führen. In Westeuropa aber nach der 48-er Revolution entsteht gerade dadurch eine Entfremdung der Schriftsteller von den grossen, die ganze Gesellschaft erfassenden Problemen, die Beschränkung des Gesichtskreises auf eine der "zwei Nationen". Dass diese Verengerung auch dann nachteilige Folgen hat, wenn der thematische Umkreis der Gestaltung sich auf "oben" beschränkt, haben wir bereits gesehen und werden es noch wiederholt beobachten können.

Diese Verengerung bringt auch dann aber eine Verzerrung der Literatur mit sich, wenn der Gestalter - ebenfalls mit naturalistischer Unmittelbarkeit - seine Aufmerksamkeit ausschliesslich auf die Welt des "Unten" "Taten" richtet. Wir können dies am besten an den historischen Romanen von Erckmann-Chatrian sehen. Der bedeutende russische Kritiker Pissarow hat in ihnen, mit Recht, eine neuen Typus des historischen Romans erblickt. In seiner demokratisch berechtigten Entdeckerfreude, in seiner ebenfalls demokratisch berechtigten Polemik gegen die historischen Romane seiner Zeitgenossen, hat er aber die Schranken der Erckmann-Chatrian und ihrer Gestaltungsweise übersehen. Er schreibt über sie: „Unsere Autoren interessiert nicht wie und warum dieses oder jenes grosse historische Ereignis zustande gekommen ist, sondern das, welchen Eindruck es in den Massen hervorgerufen hat, wie es von den Massen verstanden wurde, wie sie darauf reagiert haben." (Von mir unterstrichen, G.L.)

Wir haben das Wort "sondern" unterstrichen, um die Aufmerksamkeit des Lesers auf die allzuscharfe Gegenüberstellung Pissarews zu lenken. Freilich fügt er sogleich hinzu, dass zwischen der äusseren Seite der Geschichte (den grossen Ereignissen, Kriegen, Friedensschlüssen etc.) und ihrer inneren Seite (Leben der Massen) eine "lebendige Wechselwirkung" besteht. Aber auch diese Wechselwirkung bleibt in seiner Analyse etwas äusserlich, die blosse Wechselwirkung von Faktoren, die so gut wie nichts miteinander gemeinsam haben. Ebendeshalb wird von ihm in der Behandlung der Werke von Erckmann-Chatrian übersehen, dass diese Wechselwirkung bei ihnen nur äusserlicher ist, soweit sie überhaupt vorhanden ist.

Es wäre falsch, die - relative - Berechtigung einer solchen Betrachtungsweise der historischen Wirklichkeit überhaupt zu leugnen. Ja unmittelbar, aber bloss unmittelbar muss sich die Geschichte der Klassengesellschaften in den Augen der unterdrückten und ausgebeuteten Massen in dieser Weise widerspiegeln. Die Kriege werden für die Interessen der Ausbeuter geführt - und die ausgebeuteten Massen verbluten in ihnen, gehen materiell zugrunde, werden zu Krüppeln usw. Die Gesetze bilden ein System zur Befestigung der jeweiligen Art der Ausbeutung. Auch die der bürgerlichen Demokratie, auch jener, die "Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" auf ihre Fahnen schreibt, auch jener, die die vollkommenste formelle Gleichheit vor den Gesetzen verwirklichten. Denn das Gesetz, schreibt mit der bissigen Ironie der Enttäuschung Anatole France über die bürgerliche Demokratie, verbietet mit der gleichen Unerbittlichkeit für die Reichen wie für die Armen, unter den Brücken zu schlafen.

Entspricht aber dieses unmittelbare und in seiner Unmittelbarkeit relativ berechtigte Bild der objektiven Wahrheit des historischen Gesamtprozesses? Sind alle Ereignisse und Institutionen der Geschichte der Klassengesellschaft für die unterdrückten Massen in gleicher Weise gleichgültig und feindlich? Das behauptet selbstverständlich auch Pissarew nicht. Im Gegenteil. Er hebt energisch hervor: "Aber nicht immer und nicht überall herrschte eine solche vollständige Abwesenheit der Betrachtungen von unten für grosse historische

Ereignisse vor. Nicht immer und überall bleibt die Masse blind und taub jenen Lehren gegenüber, die das arbeitsame Alltagsleben, voll von Entbehrungen und Bitternissen, fortwährend jenen gibt, die zu sehen und zu hören imstande sind." Und er lobt gerade als schriftstellerische Tugend der Erckmann-Chatrian, dass sie jene Momente des Klassenlebens aussuchen, in denen die Massen aus diesen Erfahrungen die Konsequenzen ziehen, in denen sie dazu erwachen, "sich selbst streng und klar darüber Rechenschaft zu geben, was sie daran hindert, ein glücklicheres und menschenwürdigeres Leben zu führen!"

So weit Erckmann-Chatrian ihre Aufmerksamkeit auf diese Perioden des Volkslebens richten, ist das Lob Pissarews zutreffend. Die von ihm als Kritiker ungenügend erkannten Schranken dieser Betrachtungsweise kommen jedoch in vielerlei Hinsicht zum Vorschein. Vor allem besteht objektiv zwischen den verschiedenen Perioden der Menschheitsentwicklung nicht jene starre Entegegensetzung der vollständig passiven Gleichgültigkeit, beziehungsweise des aktiven Erwachens der Massen, wie es unmittelbar auf den ersten Blick den Anschein hat. Die Entwicklung der Gesellschaft ist freilich ein ungleichmässiger Prozess, aber einer, der sich mit grossen, mitunter Jahrhunderte dauernden Schwankungen doch vorwärtsbewegt. Und die einzelnen Etappen dieses Weges sind für die Massen objektiv niemals gleichgültig, auch dann nicht, wenn keine sichtbare Volksbewegung für oder wider das Entstehende zustande kommt. Der widersprüchliche Charakter des Fortschritts in der Klassengesellschaft äussert sich vor allem darin, dass seine einzelnen Momente und Etappen auf das Leben der Massen gleichseitig ganz entgegengesetzte Wirkungen ausüben. Anatole France geistreich boshafte Kritik der bürgerlichen Gleichheit hebt die Tatsache nicht auf, dass die Gleichheit vor dem Gesetz, bei all ihrer klassenmässigen Beschränktheit, ein ausserordentlicher gesetzlicher Schritt nach vorwärts gewesen ist, der ständischen Gerichtsbarkeit gegenüber auch vom Standpunkt der Massen, auch von unten gesehen. (Der konsequente Demokrat Pissarow wäre auch Anatole France der letzte gewesen, dies in Zweifel zu ziehen.) Plötzlich waren nämlich jene Volksmassen - trotz der Berechtigung der Francheschen Kritik - durchaus im Recht, die für diese Gleichheit ihr Leben geopfert haben.

Der objektiven Vielseitigkeit der einzelnen Entwicklungsetappen muss im Leben der Massen eine noch reichlichere, noch stärker abgestufte Mannigfaltigkeit der Reaktionen auf die entsprechen. Denn diese können ihrerseits, gesellschaftlich-geschichtlich angesehen, richtige oder falsche sein. Und gerade infolge der gesellschaftlich notwendigen Unmittelbarkeit des Echos der grossen Ereignisse in den politisch wenig entwickelten Massen sind die verschiedensten falschen Reaktionen der unvermeidliche Weg für diese, auf der Grundlage der eigenen Erfahrungen zu einem Standpunkt zu gelangen, der den Interessen des Volkes wirklich entspricht.

Die Grösse der Klassiker des historischen Romans besteht gerade darin, dass sie dieser Mannigfaltigkeit des Volkslebens gerecht werden. Walter Scott beschreibt die verschiedensten Klassenkämpfe (royalistisch-reaktionäre Aufstände, Kämpfe der Puritaner gegen die Stuartsche Reaktion, Klassenkämpfe des Adels gegen den entstehenden Absolutismus usw.), er gibt aber stets, die reich gegliederte Mannigfaltigkeit in den Reaktionen der Volksmassen auf sie dazu. Auch bei ihm kennen die Leute aus dem Volk sehr genau den Abgrund, der in der Gesellschaft das "oben" vom "unten" trennt. Aber diese beiden Welten sind wirklich zwei umfassende Welten, umfassend auch in dem Sinne, dass sie das ganze Leben vielseitig gestalteter Menschen ergreifen. Ihre Wechselwirkungen ergeben also Zusammenstösse, Konflikte usw., deren Totalität wirklich den ganzen gesellschaftlichen Umkreis der Klassenkämpfe einer Zeit umfasst.

Und erst diese abgestufte, reiche, komplette Mannigfaltigkeit gibt ein wirkliches und richtiges Bild vom Volksleben in den Krisenzeiten der Menschheitsentwicklung. Die Erckmann-Chatrian schalten dagegen die "obere" Welt ganz aus, und Pissarew lobt sie begeistert dafür. Sie schreiben, sagt er, über die französische Revolution, und wir bekommen weder Danton noch Robespierre zu Gesicht, sie schreiben über die napoleonischen Kriege, ohne dass in ihrem Roman Napoleon selbst erscheinen würde. Es ist so. Ist es aber wirklich ein Vorzug?

Wir haben in den vergangenen Betrachtungen sehr ausführlich über die Rolle gesprochen, die im klassischen historischen Roman den grossen führenden und repräsentativen Gestalten der Geschichte zukommt.

Wir haben gesehen (und werden es bei der Analyse der modernen Entwicklung an negativen Beispielen noch deutlicher sehen), dass hinter der kompositionellen Praxis von Scotts oder Puschkins, aus diesen Gestalten Nebenfiguren zu machen, eine tiefe historische Richtigkeit, eine tiefe Lebenswahrheit steckt, Nämlich die konkrete Möglichkeit, das Volksleben in seiner wirklichen entfalteten historischen Totalität zu gestalten.

Wenn nun Erckmann-Chatrian aus dem Bild der französischen Revolution Danton und Robespierre ganz weglassen, so haben sie dazu selbstverständlich ein Recht. Aber nur dann, wenn sie imstande sind, jene Strömungen im französischen Volksleben der Revolutionszeit, deren deutlichste, klarste und zusammenfassendste Vertreter eben Danton und Robespierre gewesen sind, auch ohne diese historischen Gestalten ebenso überzeugend, ebenso plastisch darzustellen. Denn ohne diese Strömungen ist das Bild des Volkslebens fragmentarisch; es fehlt ihm der höchste bewusste Ausdruck, die wirkliche politisch-soziale Spitze.

Diese Aufgabe, die vielleicht künstlerisch an und für sich nicht unlösbar ist, haben sich aber Erckmann-Chatrian gar nicht gestellt, geschweige denn, dass sie sie gelöst hätten. Im vollständigen Weglassen der historischen Protagonisten aus dem Zeitbild drückt sich bei ihnen, im Gegenteil, eine Weltanschauung aus, der Pissarew in der Gegenüberstellung der äusseren und inneren Geschichte (bei blosser Wechselwirkung) einen bewussteren Ausdruck verliehen hat, als sie ihn bei Erckmann-Chatrian selbst erhielt.

Auch diese weltanschauliche Wendung in der Stellung zur Geschichte entfaltet sich infolge der vielstündigen Revolution. Sie drückt jene allgemeine Enttäuschung über die möglichen Resultate der bürgerlichen Revolutionen aus, die bereits nach der grossen französischen Revolution beginnt, die aber erst jetzt zu einer wirklich mächtigen Strömung erstarkt. Sie erscheint bei den bürgerlich-liberalen Historikern und Schriftstellern als "Kulturgeschichte", d.h. als die Auffassung, dass Kriege, Friedensschlüsse, Staatsumwälzungen etc. nur den äusserlichen, den unwichtigen Teil der Geschichte ausmachen, das wirklich Entscheidende, das wirklich Umwälzende dagegen, das "Innere" der Geschichte bilden Kunst, Wissenschaft, Technik, Religion, Moral und Weltanschauung.

Die Ihre Wandlungen bezeichnen den wirklichen Weg der Menschheit, während die "äussere" Geschichte nur den Wellenschlag auf der Oberfläche beschreibt.

Diese Wendung drückt sich aber bei den plebejischen Enttäuschten, insbesondere bei jenen Dichtern und Denkern, für die bereits das Proletariat ein integrierender Bestandteil des Volkes zu werden beginnt, ganz anders, entgegengesetzt aus, obwohl die historisch-sozialen Ursachen dieselben sind. Auch hier entsteht ein Misstrauen der "grossen Politik", der "äusseren Geschichte" gegenüber. Aber das Gegenbild ist hier nicht der verschwommene idealistische Begriff der Kultur, sondern das wirkliche und unmittelbare, das materielle, das ökonomische Leben der Völker. Man kann in der ganzen vormarxistischen Geschichte der Entstehung des Sozialismus von Saint Simon bis Proudhon dieses Misstrauen der Politik gegenüber beobachten. Und es wäre falsch, nicht zu sehen, wieviel neue Gesichtspunkte diese Abwendung von der Politik, dieses Suchen des Schlüssels zur "Geheimgeschichte" der Menschheit gebracht hat; sehr wichtige Keime und Ansätze zur materialistischen Betrachtung der Geschichte sind hierbei den grossen Utopisten - zum ersten Mal zutage getreten.

Sehr bald jedoch tritt der Umschlag ein, und die negativen, den Gesichtskreis beschränkenden Motive erhalten - bei Proudhon etwa die Vorherrschaft. Das Misstrauen der Politik gegenüber führt in steigendem Masse zu einer Verflachung, zu einer Verarmung des Bildes vom sozialen Leben, ja sogar zu einer Verzerrung des ökonomischen Lebens selbst. Der Appell an das unmittelbare, materialle Dasein des Volkes, der zum Ausgangspunkt einer wirklichen Bereicherung des sozialen Weltbildes geführt hat, schlägt, wenn er in dieser Unmittelbarkeit beharrt, ins Gegenteil um.

Dies ist auch das Schicksal im historischen Roman - und in der Literatur überhaupt - des einseitig und beschränkt angewandten Gesichtspunktes von "unten". Das abstrakt gebliebene und in dieser Abstraktheit erstarrte Misstrauen allem gegenüber, was "oben" geschieht, bringt eine Verarmung der dargestellten historischen Wirklichkeit hervor. Die allzugrosse Nähe zum konkret-unmittelbaren Volksleben hat zur Folge, dass seine höchsten, heroischsten Züge verblassen oder sogar ganz verloren gehen. Das abstrakte Verachten der "äusseren" Geschichte nivelliert das historische Geschehen auf eine graue Alltäglichkeit,

auf ein Niveau der blossen Spontaneität.

Wir haben solche weltanschaulichen Züge bereits bei dem grossen ~~Schriftsteller~~ Leo Tolstoj, der in der wesentlichen Linie seines Schaffens den Lebensreichtum der Klassiker würdig und neuartig ~~produziert~~ weitergebildet hat, beobachten können. Aber Tolstoj selbst ist noch - infolge der eigenartigen Entwicklung Russlands - ein Schriftsteller der Vorbereitungszeit der demokratischen Revolution; er ist, mag er sich bewusst noch so sehr im Gegensatz zu ihr stellen, ein Zeitgenosse und zwar ein von ihr stark beeinflusster Zeitgenosse der revolutionären Demokratie in der Literatur gewesen. Darum kann sein Schaffen auch hier die enggezogenen Schranken seiner bewussten Weltanschauung durchbrechen.

Denken wir an Tolstois ~~seine~~ Darstellung des Krieges. Kein Schriftsteller der Weltliteratur ~~war~~ ist gerade in dieser Frage von einem so tiefen Misstrauen gegen alles "Obere" erfüllt ~~gewesen~~, gewesen wie gerade Tolstoj. Seine Darstellung der "oberen" Welt, der Generalstäbe, des Hofes, des Hinterlandes etc. widerspiegelt das Misstrauen und den Hass des einfachen Bauern oder Soldaten. Aber Tolstoj schildert doch auch diese "obere " Welt und gibt schon damit dem Misstrauen und dem Hass des Volkes ein konkretes, sichtbares Objekt. Allein dieser Unterschied ist mehr als äusserlich schematisch. Denn das konkrete Dasein des gehassten Objektes bringt bereits an und für sich eine Abgestuftheit, eine Steigerung, eine Leidenschaft in die Schilderung der Gefühle des Volkes zu dieser "oberen" Welt.

Jedoch Tolstoj gibt durch diese Art der Gestaltung nicht nur eine stärkere Differenzierung, sondern auch eine ganz andere Art der Artikuliertheit. Diese ist keineswegs ein rein künstlerisches Ausdrucksproblem; sie geht, im Gegenteil, gerade von der inhaltlichen Steigerung, Bereicherung und Konkretisierung des gesellschaftlichen und geschichtlichen Bildes aus. Tolstoj zeichnet nämlich mit ausserordentlicher Meisterschaft das Erwachen der nationalen Gefühle des Volkes während des Feldzuges von 1812. Vorher waren die Volksmassen ausschliesslich stummes Kanonenfutter für die Raubzwecke des Zarismus. Dementsprechend ~~war~~ waren ihnen Zweck und Schicksal der Kriege weitgehendst gleichgültig. Patriotische Aeusserungen entsprangen nur aus Dummheit, Prahlerei oder

infolge einer Suggestion von "oben". Mit dem Rückzug des russischen Heeres auf Moskau zu und insbesondere nach der Einnahme und dem Brande von Moskau ändert sich die objektive historische Lage, und mit ihr ändern sich auch die Gefühle des Volkes. Tolstoi gestaltet diese Veränderungen mit dem gewohnten Reichtum seiner Darstellungsweise, indem er stets auch darauf hinweist, dass grosse Teile des Volkslebens unter der zarischen Herrschaft vom Schicksal des Vaterlandes objektiv wie subjektiv unberührt bleiben.

Aber die Wendung ist doch da. Und Tolstoj gibt ihr einen deutlichen und plastischen Ausdruck darin, wie Kutusow, vom Vertrauen des Volkes getragen, gegen den Willen des Zaren und des Hofes zum Höchstkommandierenden ernannt wird; wie er trotz aller Intrigen von "oben" nicht nur seine Stelle zu behalten, sondern - wenigstens in der Hauptlinie - auch seine Strategie durchzusetzen imstande ist. Sobald jedoch der populäre Verteidigungskrieg beendet ist, sobald ein neuer Eroberungskrieg des Zarismus sich an ihn anschliesst, bricht Kutusow äusserlich wie innerlich zusammen. Seine Mission, als Vertreter des Volkswillens das Vaterland zu verteidigen, ist erledigt; die Führung des neuen Krieges übernehmen wieder die Höflinge und Intriganten von vorher. Das Aufhören der Aktivität des Volkes erhält im Abtreten Kutusows eine deutliche und sichtbare Gestalt.

Diese Konkretheit fehlt den Romanen von Erckmann-Chatrian. Man denke an ihre "Geschichte eines anno 1813 Konskribierten". Krieg ist hier für das Volk eben Krieg, mit allen seinen Schrecken, aber ohne jeden konkreten politischen Inhalt. Von den komplizierten Widersprüchen der Zeit, die insbesondere für die deutschen Teile der Napoleonischen Herrschaft, in denen der Roman spielt, gelten, vernehmen wir nichts. Wir nehmen zwar z.B. die Tatsache zur Kenntnis, dass die Leipziger Bevölkerung, die früher den Franzosen freundlich gesinnt war, jetzt feindlich geworden ist. Aber wir erfahren von alledem nur das, was ein gänzlich unpolitischer Durchschnitts-umschwung rekrut bei einem zufälligen Wirtshausbesuch von diesem Stimmungs- wahrnehmen kann.

Hier zeigt sich deutlich die Schranke der naturalistischen, einseitigen und sich ausschliesslichen Beschränkung auf Gestaltung des bloss Unmittelbaren im Leben der Durchschnittsmenschen. Ich habe in früheren

Aufsätzen ("Die intelektuelle Physiognomie der literarischen Gestalten" und "Erzählen oder Beschreiben", Probleme des Realismus, Literaturnij Kritik 1936 III und No. VIII./ Sowjet-Verlag, Berlin 1955) diese allgemeine Schranke des Naturalismus detailliert untersucht. Jetzt braucht bloss in Bezug auf die spezifischen Probleme des historischen Romans hinzugefügt zu werden, dass die naturalistische Gestaltungsweise sowohl die subjektiv bewusste, wie die objektiv historische Spitze der Volksbewegungen, der Volksstimmungen notwendig abbricht. Dadurch schlägt alles im Einzelnen gut Beobachteten und Dargestellten aus der unmittelbaren Lebenswahrheit ins Abstrakte um; der Krieg von 1813 könnte ein beliebiger Krieg sein. Die Erlebnisse der Pfalzburger Bauern unter napoleonischer Herrschaft könnten Erlebnisse ganz beliebiger auch so, wie unter welchem Regime immer sein. Sowie die bloss unmittelbare Lebensechtheit der naturalistischen Milieuschilderungen zum Auslöschen der spezifischen gesellschaftlichen Stimmungen führt, so wird bei Erckmann-Chatrian durch den Naturalismus der Darstellungsweise die historische Konkretheit in ein abstraktes Betrachten von "unten überhaupt" aufgelöst.

Der Gegensatz der Kompositionsweise von Tolstoj und Erckmann-Chatrian, die sich in der Geschichtsauffassung hinsichtlich der Rolle der Massen auf gewissen Punkten berühren, kann deshalb eine neue Bestätigung für die Richtigkeit der klassischen Aufbauart des historischen Romans bieten. Es handelt sich dabei nicht um die welthistorische Persönlichkeit als Nebenfigur. Wir sagten früher: eine Darstellung der Französischen Revolution im historischen Roman wäre ohne Danton und Robespierre abstrakt möglich. Das ist richtig. Es ist nur die Frage, ob derjenige Schriftsteller nicht bei dem Versuch, die politischen und sozialen Prinzipien Dantons und Robespierres durch frei erfundene Volksgestalten zu ersetzen, vor eine schwierigere, schwerer lösbare Aufgabe gerät, als der, der den Traditionen der Klassiker des historischen Romans folgt. Denn dieser besitzt in solchen Figuren gleichzeitig die Möglichkeit und das Mass dafür, dass seine Gestaltung der Volksbewegungen sich bis zu deren intellektuellen und politischen bewussten Höhenpunkten hinaufschwingt. So sehr das "welthistorische Individuum" als Zentralfigur der konkreten historischen und menschlichen Gestaltung der wirklichen Volksbewegungen

hindernd im Wege steht, so sehr hilft es als Nebenfigur dem Schriftsteller, diese bis zu ihren konkreten historischen Gipfeln hinaufzuführen

Dieser Zusammenhang bewahrheitet sich an Erckmann-Chatrian umsomehr, als ihre Darstellungsart nicht nur in künstlerischer Hinsicht bewusste Absicht ist: ihre Konzeption der echten Volkstümlichkeit schliesst das "welthistorische Individuum" auch als Nebengestalt aus der Welt des historischen Romans aus. Und hier erscheint der innere Zusammenhang zwischen schriftstellerischem Naturalismus und plebejischem Misstrauen dem "Oben" gegenüber ganz deutlich. Ein solches Misstrauen ist in politischer Hinsicht ebenso eine Theorie der blossen Spontaneität, wie es auf dem literarischen Gebiet die Darstellungsweise des Naturalismus ist

Das tiefe und echt revoltierende Misstrauen Marats den "Staatsmännern" seiner Zeit, den Verrätern der demokratischen Revolution, gegenüber ist zwar aufs innigste mit den plebejischen Bewegungen seiner Zeit verbunden, es gehört zu ihren höchsten Gipfelpunkten , ist aber keineswegs ihr unmittelbares Produkt. Es ist, um Lenins Ausdruck aus "Was tun"? zu gebrauchen, "von aussen" an die plebejischen Massen herangetragen worden. Als Schüler der Aufklärung, insbesondere Rousseaus, konnte Marat den politischen und sozialen Wünschen der französischen Plebejer einen klaren Ausdruck verleihen, diese Wünsche im konkreten Wechselverhältnis aller Klassen der Gesellschaft der Verwirklichung näher bringen; vermochte er das zwar instinktiv richtige aber dumpfe Misstrauen der Massen gegen alles, was "oben" ist, zum konkreten politischen Misstrauen gegen die aktuellen Verräter der Revolution von Mirabeau bis zu den Girondisten zu klären und zu artikulieren.

Das Proletariat ist kraft seiner Lage im Produktionsprozess organisierter und bewusster, als es jede ausgebeutete Klasse der Geschichte vor ihm war. Dennoch gilt auch für die Arbeiter die Bestimmung, die Lenin gegeben hat: "Das politische Klassenbewusstsein kann dem Arbeiter nur von aussen beigebracht werden, d.h. ausserhalb des ökonomischen Kampfes, ausserhalb der Sphäre der Beziehungen zwischen Arbeitern und Unternehmern. Das Gebiet, aus dem allein dieses Wissen geshhöpft werden kann, ist das Gebiet der Beziehungen aller Klassen und Schichten zu dem

Staate und der Regierung, das Gebiet der Wechselbeziehungen zwischen sämtlichen Klassen."

Dass die vorproletarischen Volksbewegungen sich sozial und bewusstseinmässig auf einem qualitativ niederigeren Niveau bewegen als die proletarischen Klassenkämpfe, schwächt die Anwendbarkeit dieser grundlegenden Feststellungen Lenins auf sie nicht ab. Auch dass die Bewusstheit, die etwa ein Marat den damaligen Volksbewegungen geben konnte, von welthistorisch unvermeidlichen Illusionen getrübt war, mahnt nur zur Konkretheit in der Anwendung auf die bestimmten historischen Fälle, hebt aber hier den entscheidenden sozialen Tatbestand nicht auf. Lenin hat hier eine grundlegende Feststellung für das Entstehen und für die Wesensart des politischen Bewustseins der unterdrückten Klassen getroffen.

Das "welthistorische Individuum" im Sinne des klassischen historischen Romans, wenn es wirklich Führer oder Repräsentant echter Volksbewegungen ist, stellt unter anderen auch dieses Leninsche "von aussen" dar. Es ist darum kein Zufall, dass jene Schriftsteller, die bloss die Enttäuschung der Massen durch den sozialen Misserfolg der Volksinteressen in den bürgerlichen Revolutionen erlebt und gestaltet haben und nicht den neuen Aufschwung der Volksrevolution durch das Auftreten des klassenbewusst werdenden Proletariats, diese Traditionen verlassen und im Naturalismus ihren adäquaten literarischen Ausdruck suchen. Sie sinken politisch zu einer Verherrlichung der blossen Spontaneität der Massen herab, und diese ihre politisch-historische Schwäche bildet für sie den Punkt, wo der Naturalismus, die Niedergangsform des grossen bürgerlichen Realismus, für sie unwiderstehlich anziehend wird.

Wir haben Erckmann-Chatrian weniger wegen ihrer künstlerischen als wegen ihrer symptomatischen Bedeutung so ausführlich behandelt. Auch deshalb, weil die spontane ausschliessliche Betonung des Gesichtspunktes "von unten" (beirrung noch unterstützt durch die Autorität Pissarews) sehr leicht zu dem Vorurteil führen kann, dass hier die eigentliche, die "proletarische", die "sozialistische" Form des historischen Romans vorliegt. Die Überwindung auch dieses Vorurteils gehört zum grossen Komplex der Probleme des Hinausgehens des sozialistischen

Realismus über die verschiedenartigsten naturalistischen Überlieferungen, die seine wirkliche und volle Entfaltung ~~heute noch~~ anfangs hemmen oder verhindern.

Die prinzipielle Bedeutung einer solchen Kritik des Naturalismus, auch wenn er zum Ausdruck nicht nur plebejischer, sondern auch plebejisch-revolutionärer Geschichtserlebnisse wird, können wir an dem bedeutendsten Kunstwerk dieser Richtung, an De Costers "~~Legende vom Eulenspiegel~~ Ulenspiegel" vielleicht noch klarer sehen. Dieser Roman steht künstlerisch auf einer ganz anderen Höhe als die ~~blosse~~ literarische Ehrlichkeit und Tüchtigkeit Erckmann-Chatrians. Die Kritik seiner weltanschaulichen, historischen und literarischen Schranken muss sich mit einer so verdienten ~~und~~ grossen Autorität wie die Romain Rollands auseinandersetzen.

Romain Rolland erkennt ~~sehr~~ richtig die literarische Einzigartigkeit dieses sehr bedeutenden Romans: De Coster gibt den national-revolutionären Traditionen des belgischen Volkes in einer Weise Ausdruck, die künstlerisch wie menschlich alle seine Zeitgenossen weit übertrifft, die eine einzigartige Erscheinung in der ganzen westeuropäischen Literatur der Mitte des ~~XIX.~~ (19.) Jahrhunderts ist.

Dabei scheint es, als ob unsere Einreihung De Costers in die naturalistische Strömung der Mitte des Jahrhunderts eine Ungerechtigkeit wäre. De Coster selbst nennt ja auch sein Buch eine Legende und benutzt nicht nur viele Motive der Eulenspiegelsage, sondern baut sogar eine Reihe von Geschehnissen und Anekdoten aus dem alten "Volksbuch" in seinen Roman ein. Er will also - so scheint es auf den ersten Blick und so ist zweifellos die bewusste Absicht De Costers - keineswegs ein sklavisch-photographisches Bild von den Befreiungskämpfen des niederländischen Volkes geben, sondern im Gegenteil, die allgemein menschliche Quintessenz seines demokratischen Rebellierens gegen die politischen, religiösen und menschlichen Mächte der Finsternis und der Unterdrückung, gegen absolutistische Tyrannei ~~gegen~~ Katholizismus usw. Wegen dieser seiner Zielsetzung nennt De Coster sein Buch mit voller Berechtigung eine Legende.

Die Schroffheit seines Gegensatzes zum Naturalismus ist aber doch nur scheinbar. Denn wenn wir dessen Geschichte etwas eingehender betrachten, so sehen wir gleich, dass solche Betsrebungen ihm keineswegs

fremd sind. Ja, dass die Absicht, ganz allgemeine, anthropologische Gesetzmässigkeiten des Menschenlebens unmittelbar zu erfassen, von vornherein ein wichtiges Bestreben der bedeutenden Begründer und Führer des Naturalismus gewesen ist. Bei allen weltanschaulichen Konzessionen, die z.B. Zola dem Modedogma des Agnostizismus macht, ist er dennoch tief davon überzeugt, in unmittelbar feststellbaren Einfluss des Milieus und der Vererbung auf die Menschenschicksale die wichtigsten und entscheidendsten Gesetze des Daeins überhaupt aufgefunden zu haben. Und er hält den Naturalismus gerade deshalb für die zeitgemässe, für die "wissenschaftlich" richtige Schreibweise, weil er meint, dass gerade dieser geeignet sei, die Wirksamkeit solcher allgemeiner Gesetze unmittelbar aufzudecken und darzustellen.

Für den Naturalismus ist also keineswegs das Leugnen von allgemeinen Zusammenhängen und Gesetzmässigkeiten charakteristisch. Dies taucht als allgemeine Strömung erst auf einer entwickelteren Stufe der literarischen Dekadenz, sehr oft gerade im Kampf gegen den Naturalismus auf. Entscheidend ist vielmehr die naturalistische, das heisst unmittelbare und darum abstrakte Beziehung zu diesen allgemeinen Gesetzlichkeiten. Es gilt also - mutatis mutandis - von der künstlerischen Wahrheit des Naturalismus das, was Hegel in der Kritik eines jeden unmittelbaren Wissens allgemein bestimmt hat: "Seine (des unmittelbaren Wissens G.L.) Eigentümlichkeit besteht darin, dass das unmittelbare Wissen nur isoliert genommen, mit Ausschliessung der Vermittlung, die Wahrheit zum Inhalte haben." Dieses Ausschalten der Vermittlungen ist literarisch leicht zu studieren, wenn man das Verhältnis von Mensch und Gesellschaft bei Balzac und Zola vergleicht.

Die ohne Vermittlung ergriffene Allgemeinheit ist notwendig abstrakt. Eine solche Abstraktheit konnten wir bereits bei Erckmann-Chatrian beobachten, obwohl diese sich streng auf die genaue Wiedergabe der unmittelbaren Wirklichkeit beschränkt haben. Aber das Ausschalten der im Alltagsleben der Durschschnittsmenschen in der Regel nicht unmittelbar wahrnehmbaren historischen Bestimmungen (Vermittlungen) deren Geasamtheit in ihrer Wechselwirkung mit dem unmittelbaren Alltagsdasein gerade die

konkreten Wesenszüge einer historischen Situation ausmacht, hat bei ihnen zu einem Umschlagen der naturalistischen Lebensechtheit ins Abstrakte ~~verursacht.~~ geführt.

Noch auffälliger ist dieses Umschlagen dort zu sehen, wo bedeutende naturalistische Schriftsteller sich direkt den grossen Fragen des Lebens und der Geschichte zuwenden. Der literarische Ausdruck der hier entstehenden Abstraktheit, die den sinnlich-unmittelbaren konkreten Charakter der naturalistischen Lebensbeobachtung beibehält, ist das Symbol. Man ~~muss~~ braucht nur an Werke wie "Die Versuchung des heiligen Antonius" von Flaubert denken, um diesen Zusammenhang ~~ganz~~ klar zu sehen. Vom literarischen Gesichtspunkt ist die Übergangslosigkeit am charakteristischsten, mit welcher rein empirische, rein naturalistische Beobachtungen, kleine einzelne Lebenszüge ins Abstrakt-Allgemeine übergehen, oder ~~mit welcher~~ wie bedenkenlos solche an sich nicht tiefe, nicht bedeutsame Momente zu Trägern abstrakt-allgemeiner Zusammenhänge gemacht, und mit diesen zur Identität gebracht werden.

Diese prinzipiell unorganische Vereinigung des roh Empirischen mit dem abstrakt Allgemeinen, des Naturalistischen mit dem Symbolischen ist auch für Costers Kompositionsweise bezeichnend. Freilich ist der Geist seiner Inhalte tief unterschieden von dem Geiste derjenigen Flauberts. Und dieser Unterschied, ja dieser weltanschauliche Gegensatz hat auch weitgehende thematisch-künstlerische Folgen. Während Flaubert in der Geschichte das Dekorative, das Exotische aufsucht, während für ihn gerade der schroffe Kontrast zur Prosa der Gegenwart, die Beziehungslosigkeit zu dieser Gegenwart das entscheidende künstlerische Motiv ist, ist Costers Tendenz ~~eine~~ volkstümliche, ~~eine~~ nationale und demokratische. Darum sucht er in der Geschichtsdarstellung volkstümliche Überlieferungen zum neuen Leben zu erwecken. Sein Anknüpfen an das alte Volksbuch über Eulenspiegel ist keine Flucht vor der Gegenwart in die Ferne des Vergangenen. Es soll, im Gegenteil, von der heroisch-revolutionären Vergangenheit des belgischen Volkes eine Brücke in die Gegenwart schlagen.

Diese Brücke ist aber - gerade im künstlerischen Sinne - nicht geschlagen. Die Beziehung zur Gegenwart bleibt abstrakt, weil auch

die Darstellung der heroischen Vergangenheit abstrakt, teils naturalistisch, episodisch-anekdotenhaft, teils symbolistisch, legendenhaft-heroisch ist. De Costers Absicht ist, mit der Erhöhung der heroischen Vergangenheit durch Erhöhung zur "Legende", diese zur Gegenwart in eine unmittelbare Nähe zu bringen; die Schrecken der Unterdrückungszeit, das schliche und freudige Heldentum des Volkes auf eine allgemein menschliche und darum unmittelbar gegenwärtige Höhe zu erheben. Es sollen in seinen Hauptheldenlebens gewissermassen die durchgehenden, immer gegenwärtigen, in Vergangenheit und Gegenwart gleichmässig wirkenden Kräfte des belgischen Volkes verkörpert erscheinen.

Darum - und nicht aus artistischer Sehnsucht nach dem Fernliegenden - greift De Coster auf die Gestalt des Volksbuches, und dessen naiven, derb-realistischen Stil zurück. Aber das Resultat, das er erzielt, steht objektiv in vieler Hinsicht der Artistik der hervorragenden Naturalisten doch sehr nahe. Vor allem deshalb, weil sein historischer, wenn auch zur Legendengestalt verklärter Volksheld sich nicht organisch-künstlerisch aus der Gestalt des Volksbuches herausentwickeln liess. Diesem fehlen nämlich alle heroischen Züge und jede Verbindung mit dem niederländischen Befreiungskrieg. An sich ist Eulenspiegel eine echte Figur des ausgehenden Mittelalters; lebenslustig, schlau und doch aufrecht ehrlich; eine naive und kräftige Verkörperung der urwüchsigen Klugheit, Verschlagenheit und Lebensweisheit des damaligen Bauerntums. Die lose und anekdotische Gestaltung der alten Eulenspiegelfigur ist darum keineswegs zufällig; sie ist der natürliche künstlerische adäquate Ausdruck für die primitive Kristallisationsform, die sie damals erhielt, damals erhalten konnte und musste.

De Costers will nun diese derben und naiven Züge der ursprünglichen literarischen Gestalt des Eulenspiegels unverändert bewahren und zugleich aus ihnen die eines jene des niederländischen Volkshelden herausentwickeln. Das ist aber nicht möglich, denn das national-demokratische Heldentum ist steckt in der alten Gestalt überhaupt nicht gegeben drinn. De Das hätte natürlich Coster nicht daran hindern müssen, trotzdem zu aus Eulenspiegel einen solchen Helden zu schaffen. Aber dazu wäre ein Umbau der Figur von Grund aus notwendig gewesen, in der Art etwa, wie es Goethe mit der alten Faust-Gestalt gemacht hatte: bei unbedeutender Transformation jener Motive der Überlieferung, die zu diesem

Zwecke brauchbar sind, bei völligem Weglassen jener, die sich der neuen Konzeption nicht unterordnen.

De Coster ist nicht diesen Weg gegangen. Er verhält sich zur alten literarischen Überlieferung ungefähr so wie die Naturalisten zu ihren Dokumenten; er will das Empirisch Vorhandene unverändet beibehalten und die selbstgeschaffene Erhöhung und Verallgemeinerung mit ihm verschmelzen. Dies konnte aber unmöglich gelingen. Selbst der glühende Verehrer dieses Werks, Romain Rolland sagt über den ersten Teil: "Und trotzdem, der meisterhafte Erzähler zögert noch, selbst zu erzählen...Er fühlt sich verpflichtet, den ersten Teil seiner Legende mit rohen Stücken aus der ersten Farce, die ranzig schmecken, zu spicken. Diese verehrungswürdigen Spässe, die sich auf den Strassen herumgetrieben haben, machen auf uns den Eindruck von Gespenstern, die ihre Ruinen suchen und sich in die neue Wohnung verirrt haben. Ihr Plunder passt nicht auf den geschmeidigen und nervösen Körpers des Sohnes von Claes." Dieser Charakteristik muss (braucht) - glauben wir - nur hinzugefügt zu werden, dass, freilich in weniger krasser Form, derselbe Riss durch das ganze Werk durchgeht.

Das gilt bereits Schon stilistisch, indem da Coster den abgerissenen anekdotischen Stil, den losen Aufbau des alten Volksbuches sich zum Vorbild nimmt, und auch das Selbsterfundene in diese schriftstellerische Form kleidet. Dadurch wird aber in diesem neuen Zusammenhang der naive und derbe Realismus der alten Texte zu einem ~~naturalistischen~~ artistischen Naturalismus. Zum Naturalismus, weil die Charakteristik (ierung) der Gestalten nicht durch innere Entwicklung, sondern durch bezeichnende Anekdoten erfolgt. Zur Artistik, weil die naive Derbheit des ~~XVI.~~ (16.) Jahrhunderts im Munde des heutigen Erzählers unfehlbar etwas Wählerisches, Gesuchtes, Exotisches erhalten muss. Der von uns früher nachgewiesene Zusammenhang zwischen dem Naturalismus und dem Archaisieren der Darstellungsweise bewahrheitet sich auch hier; und zwar gerade deshalb besonders schlagend, weil Da Coster die aesthetenhaften Tendenzen des Archaisierens ganz fernstehen (lieg). Aber die Tatsachen haben ihre eigene und bittere Logik.

Noch wichtiger ist, dass eben deshalb dem Costerschen Volkshelden die reale, die konkrete historische Basis fehlen muss. Gerade

dadurch, dass Coster ihm die an sich lebensvolle Daseinsgrundlage des alten Volksbuches gibt, hat er kein historisch konkretes, materielles und geistiges Lebensfundament. Costers - an sich wiederum sehr lebendige, farbige, mitunter ergreifende - Schilderung des Volklebens hat, historisch gesehen, einen ganz abstrakten Charakter: es ist das lebensfreudige, unschuldige Volk, das von den finsteren Folterknechten der Reaktion geschunden wird. Und auch der plebejische Hass Costers gegen die schwankenden und verräterischen adeligen Führer des Befreiungskampfes hat eine ähnlich abstrakte Allgemeinheit, wie derartige Gefühle bei den Menschen aus der Masse Erckmann-Chatrians. Dass Wilhelm von Oranien nun plötzlich als wirklicher Führer, als wirkliche Heldengestalt erscheint, ist im Roman selbst durch nichts begründet. Die konkreten Klassenkämpfe, die den sozialen Inhalt des Aufstandes der Geusen ausgemacht haben, fehlen; aber erst aus ihnen könnte Wilhelm von Oranien in seinem Zusammenhang mit dem Plebejertum dieser Zeit und zugleich in seinem Gegensatz zu ihm als Führer verständlich werden. De Coster lässt aber alle diese konkreten historischen Vermittlungen weg. Der der alten Sage entnommene und ihr nachgebildete Teil ist zu erdennah, zu lokal, zu anekdotisch, zu animalisch-naturhaft, um diese Differenzierung der Kämpfer sichtbar machen zu können; die "Legende" selbst ist wiederum zu verallgemeinernd, zu heroisierend, zu vereinfachend "monumental", um konkrete historische Umrisse, Schranken und Widersprüche zu zeigen.

Romain Rolland hebt in seiner Kritik, sehr richtig, den mächtigen, hasserfüllten Angriff hervor, den Coster gegen den Katholizismus führt. "Aber," fährt er fort, "wenn Rom alles verliert, so gewinnt Genf gar nichts. Wenn von den beiden Religionen die katholische eine lächerliche Figur abgibt, dann figuriert die andere, die reformierte, überhaupt nicht. Man sagt uns allerdings, dass die Aufständischen ihr angeschlossen sind. Aber wo sieht man bei ihnen auch nur eine Spur des Christentums?" Dies ist bei Rolland als Lob gemeint. Er ist vom Kult der Elementargeister bei Coster entzückt. Er zitiert die Worte Eulenspiegels, dass er sich, um Flandern zu retten, an den Gott der Erde und des Himmels gewendet habe, ohne jedoch eine Antwort zu erhalten. Die im Laufe des Romans als Hexe hingerichtete Kathéline erwidert: "Der grosse Gott konnte Dir nicht antworten; Du hättest Dich zuerst an die Elementargeister wenden müssen." Und Romain Rolland

fügt hinzu: "Die elementare Welt: hier sind die wahren Götter. Nur mit ihnen verkehren die Helden Charles de Costers. Und der einzige Glaube im Werk - er ist aber ein strömender - ist der Glaube an die Natur."

Romain Rolland übersieht hier in seiner begreiflichen Begeisterung über viele Einzelschonheiten des "Eulenspiegel" zweierlei. Erstens, dass das Nichtvorhandensein des Protestantismus in Costers Werk das sichtbarste Symptom von dessen Antihistorismus ist. Gerade im Freiheitskampf der Niederlande war der Protestantismus, die verschiednen Strömungen und Sekten in ihm so gut wie einzige konkrete ideologische Form, in welcher die nationalen und sozialen Gegensätze damals ausgetragen werden konnten. Indem Coster dies ignoriert /oder es nur abstrakt, rein deklaratorisch und nicht gestalterisch anerkennt, was von Standpunkt der Kunst aufs dasselbe hinausläuft/, geht er der historischen Konkretisierung, der historisch abgestuften Darstellung der Zeit aus dem Wege. Besser gesagt: weil ihm nur ein abstrakt-allgemeines und kein historisch-konkretes Bild dieses Freiheitskampfes vorschwebt, kann er die Rolle des Protestantismus in der niederländischen Revolution, die Differenziationen innerhalb des reformierten Lagers gesellschaftlich und menschlich nicht dechiffrieren, also auch dichterisch nicht gestalten. Da der Katholizismus das Objekt des allgemeinen Volkshasses gewesen ist, ist seine Darstellung, trotz der Abstraktheit der historischen Konzeption Costers, einigermassen möglich. Obwohl er auch hier mehr den zeitgenössischen literarischen Niederschlag des Volkshasses gegen den Katholizismus nachzeichnet, als dessen damalige wirkliche und konkrete reaktionäre Rolle.

Zweitens übersieht - so glauben wir - Romain Rolland die modernen naturalistischen Motive in Costers Kultus der Natur und der Elementargeister. Er hat Recht, dass aus diesem Naturgefühle heraus Costers schönste und ergreifendste Szenen entstanden sind. So Gestalt und Schicksal der Katlin, wo allerdings die modern-naturalistische Synthese von Pathologie und Mystik besonders deutlich sichtbar ist. Aber nur einzelne Episoden einzelne Szenen stehen auf solcher Höhe. Und viele auch der besten Szenen tragen einen naturalistischen Stempel an sich; einerseits den des einseitigen Kultus des animalischen Lebens, des Fressens, Saufens und Hurens,

andererseits den der Vorliebe für die Grausamkeit, die für den modernen Naturalismus so charakteristisch ist. Folterszenen, Verbrennungen und andere Art der viehischen Hinrichtung werden breit, eingehend und ausführlich geschildert. De Coster übertrifft in dieser Hinsicht sogar Flaubert.

Allerdings soll auch hier der Gegensatz der gefühlsmässigen und weltanschaulichen Grundlage dieser Grausamkeit nicht übersehen werden. Romain Rolland sagt richtig: "Die Rache wird zur heiligen Monomanie; ihre Zähigkeit halluziniert." Coster lässt z.B. den Leser glauben, dass der Fischhändler, der Eulenspiegels Vater, Cleas, seinen Henkern überliefert hat, ertränkt sei. "Aber Geduld" führt Romain Rolland weiter aus, "Ihr werdet ihn wiedersehen. De Coster habt ihn für Euch auf, um ihn ein zweitesmal sterben zu lassen. Und diesen, den eigentlichen Tod, den lässt er lange dauern! Für die, die Eulenspiegel hasst, ist das Sterben nie langsam genug. Sie müssen am langsamen Feuer sterben. Sie müssen leiden... Man erstickt an dieser Lust an Tortur, an dieser traurigen, gequälten Grausamkeit. Der Rächende selbst geniesst diese Qualen ohne Freude..." Wir sehen: die Ursachen sind die entgegengesetzten wie bei Flaubert und, wie wir gleich sehen werden: bei Conrad Ferdinand Meyer). Es sind explodierende Exzesse des Volkshasses, der Volksrache, der aufgespeicherten Wut der viehisch Unterdrückten. Die Grausamkeit De Costers hat echt plebejische Gefühlsquellen. Sie steht innerhalb des Naturalismus der Grausamkeitsexplosion der Masse in Zolas "Germinal" am nächsten. Sie ist aber echter und unmittelbarer plebejisch, aber ebendeshalb noch explosiver grausam.

Jedoch der Gegensatz der Ursachen hebt die Konvergenz der Wirkungen im historischen Roman um nichts auf. Umso weniger, als dieser Ausweg des plebejischen Hasses in die rächende Grausamkeit sehr tief mit den sozialen Wurzeln von De Costers Naturalismus zusammenhängt. Gerade weil De Coster die Volksbewegungen des niederländischen Befreiungskampfes nicht konkret in ihrer Entstehung, in ihrer sozialen Verzweigung und ihren Gegensätzlichkeit, in ihrer historisch bedingten Grösse und ihren ebenfalls historisch konkret bedingten Schranken sieht, sondern als abstrakt-monumentalisierten Volksaufstand überhaupt, muss er, wenn er menschlich lebendig, dichterisch bestimmt sein will, in der Schilderung der animalischen Lebensfreude oder blindwütigen Grausamkeit seine Zuflucht suchen.

Wenn die Klassiker des historischen Romans dem Toben des Animalischen in Lust und Qual aus dem Wege gegangen sind - wofür sie auch von den Taine und Brandes die entsprechende kritische Rüge erhalten haben - so taten sie es, weil ihre Gestaltungen sich gerade in der Welt der historischen "Vermittlungen" ausleben konnten, in der Welt jener Bestimmungen, die die Menschen in ihren höchsten Aufschwüngen zu Kindern ihrer Zeit machen. Die Lust des Fressens, und des Saufens, das Jammern der körperlich Gefolterten ändert sich wenig in der Geschichte. Aber der seelische Aufschwung einer Jenny Deans von Scott, die harte Festigkeit einer Lorence und einer Lucia von Manzoni, sind mit unzähligen, oft unmittelbar nicht wahrnehmenden Banden an das Hier und Jetzt einer bestimmten historischen Periode gebunden. Und eben deshalb ist der Radius ihrer menschlichen Wirkung breiter und tiefer, dauerhafter und konkreter, als der dieser abstrakten Unmittelbarkeit des bloss Elementarischen.

Darum glauben wir, dass Romain Rolland den Riss in der Gestaltung Costers unterschätzt. Er tut es aus dem verständlichen Enthusiasmus darüber, dass einem modernen Dichter eine Art Nationalepos gelungen zu sein scheint. Er sieht bei Coster von dem am Anfang selbst scharfsinnig festgestellten darstellerischen Dualismus einen Weg zur Epopöe. "Das Individuum hat sich zur Type erhoben. Der Typus zum Symbol; er altert nicht mehr; er hat keinen Körper mehr und er spricht es aus: "Ich bin nicht mehr Körper, sondern Geist... Geist von Flandern, ich werde nicht sterben... Er ist der Geist des Vaterlandes. Und er verabschiedet sich von Euch, indem er seinen sechsten Gesang singt, aber niemand weiss, wo er den letzten singen wird..."

Dieser Patriotismus, dieser unerschütterliche Glaube an die Ewigkeit des plebejischen Flandern ist wirklich mitreissend, wirklich erschütternd, jeder wird hier die Begeisterung Romain Rollands nachempfinden. Aber der schriftstellerische Ausdruck dieses Glaubens bleibt lyrisch, bleibt die blosse subjektive Ergriffenheit des Autors und wird nicht zur Grundlage der Gestaltung einer objektiven, reich gegliederten, in sich vollständigen historischen Welt; wird nicht zur Epopöe. Als epische Gestaltung bleibt diese Ergriffenheit abstrakt, gerade weil sie bloss lyrisch ist.

Das 19. Jahrhundert kennt mehrere Fälle solcher Versuche, durch die Wucht eines lyrischen Pathos eine abstrakt gesehene Welt zur epischen Grösse zu erheben. Und gerade der Naturalismus ist, in seinen bedeutendsten Vertretern, nicht arm an solchen Versuchen. Aber das lyrische Pathos De Costers kann ebenso wenig den Mangel an historischer Konkretheit ersetzen, wie das Zolas den Mangel an gesellschaftlicher Konkretheit.

4. CONRAD FERDINAND MEYER UND DER NEUE TYPUS DES HISTORISCHEN ROMANS.

Der eigentliche Repräsentant des historischen Romans in dieser Periode ist Conrad Ferdinand Meyer, neben dem ebenfalls aus der Schweiz stammenden Gottfried Keller der bedeutendste realistische Erzähler nach der Periode. Beide sind - freilich in sehr verschiedener Weise - mit den klassischen Traditionen der Erzählerkunst stärker verbunden als die meisten ihre deutschen Zeitgenossen, sind ihnen also an einem Realismus, der das Wesentkiche erfasst, weit überlegen. Aber bei Meyer zeigen sich bereits sehr stark die weltanschaulichen und künstlerischen Züge des niedergehenden Realismus. Dies hat freilich seine starke Wirkung, weit über die Grenzen des deutschen Sprachgebiets hinaus, nicht verhindert. Im Gegenteil: gerade dadurch, dass in seinen Werken die Vereinigung einer klassischen Geschlossenheit der Form mit einer modernen Hypertrophie der Sensibilität und des Subjektivismus, einer Objektivität des historischen Tons, überhaupt der Darstellung der Geschichte, mit einer sehr weitgehenden Modernisierung des Gefühlslebens der Gestalten in einer artistisch hochstehenden Weise verbunden zu sein schien, ist er zum eigentlichen Klassiker des modernen historischen Romans geworden.

Bei Meyer findet sich eine neue Zusammenfassung der wiederstrebenden Tendenzen der neuen Entwicklungsphase, dass diese Zusammenfassung in vielen Punkten der wesentlichen Probleme äußerst verwandte Züge zu Flaubert aufweist, ist darum besonders interessant, weil die konkrete historische Lage der beiden Schriftsteller und dementsprechend ihre konkrete Stellungnahme zu den Problemen der Geschichte ausserordentlich verschieden war. Flauberts entscheidendes historisches Erlebnis ist die Revolution von 1848 (in "Education sentimentale" sieht man deut-

lich, wie diese auf ihn eingewirkt hat. Das grosse historische Erlebnis Conrad Ferdinand Meyers ist dagegen die Entstehung der deutschen Einheit, der Kampf um sie und ihre Verwirklichung. Dadurch, dass Meyer lebender Zeitgenosse dieses Abschlusses der bürgerlich-demokratischen Kämpfe um die deutsche Einheit und vor allem der Entartung dieser Kämpfe in die Kapitulation der deutschen Bourgeoisie vor der "bonapartistischen Monarchie" der Hohenzollern unter Bismarcks Führung gewesen ist, ist seine historische Thematik weniger zufällig als die Flauberts. Allerdings spielt auch bei ihm der dekorative Kontrast der "grosszügigen" Vergangenheit zur kleinlichen Gegenwart eine grosse Rolle und bestimmt seine grosse Vorliebe für die Periode der Reanissance. Aber auch innerhalb dieser Thematik haben die Kämpfe um die nationale Vereinigung, um die nationale Einheit eine nicht zu unterschätzende Wichtigkeit. (Jörg Jenatsch, Die Versuchung des Pescara etc.).

Für die dichterische Auswertung dieser Thematik hat jedoch die Zentralstelle, die auch für Meyer Bismarck in dieser Entwicklung einnimmt, eine verhängnisvolle Bedeutung. Meyer spricht darüber insbesonders in Bezug auf Jörg Jenatsch sehr offen. Er beklagt in einem Brief, dass die Bismarckähnlichkeit seines Helden "nicht fühlbar genug" sei; an anderer Stelle: „und wie klein, trotz Mord und Todschlag der Bündner (Jenatsch, G.L.) gegenden Fürsten". Diese Bismarckverehrung steht in engstem Zusammenhang damit, dass Meyer, wie die deutschen liberalen Bürger nach der 48er Revolution, die Herstellung der nationalen Einheit und die Verteidigung der nationalen Selbständigkeit nicht mehr als die Sache des Volkes ansieht, die vom Volke selbst unter Führung von "welthistorischen Individuen" durchgeführt wird, sondern als ein historisches Fatum, dessen vollziehendes Organ irgend ein räthselhafter einsamer "Held", irgendein räthselhaftes einsames "Genie" ist. Besonders Pescara ist so gestaltet, als ein Einsamer, in dessen Hand es steht, ob Italien vom fremden Joch befreit wird, dessen einsamen Grübeleien diese Frage entscheiden und selbstverständlich negativ entscheiden: "Verdient Italien zu dieser Stunde die Freiheit und taugt es, so wie es jetzt beschaffen ist, sie zu empfangen und zu bewahren? Ich meine, nein," sagt Pescara.

Und er sagt es rein von seiner einsamen Psychologie aus, ohne dass im Roman selbst irgend ein Kontakt mit Volksbewegungen, die dahin zielen, gestaltet wäre; er sagt es in Gesprächen, die sich ausschliesslich in der Oberschicht von Diplomaten, Heerführern usw. abspielen.

Freilich, darf man den Schweizer Patrizier mit den ordinär-liberalen Bismarck-Anhängern in Deutschland nicht ohne weiteres vergleichen. Meyers Überlegenheit ihnen gegenüber ist aber vorwiegend die des Geschmackes, der moralischen Empfindlichkeit, der psychologischen Feinfühligkeit, nicht die der politischen Übersicht, der tieferen Verbundenheit mit dem Volke. Wenn also Meyer diese Probleme seiner Zeit in historischer Distanzierung gestaltet, so ist seine Umbildung eine rein aesthetische, eine geschmäcklerische; er verwandelt die fatalistischen Genies, die die Geschichte machen, in dekorativ-prächtige Dekadenten. Seine aesthetische und moralische Überlegenheit den deutschen Zeitgenossen gegenüber führt also nur dazu, in die Bismarcksche Ideologie der Auffassung der Geschichte als nackter Machtfrage moralische Probleme, moralische Skrupeln hineinzutragen. (Wir erinnern an die ähnliche Fragestellung bei Jakob Burckhardt.)

Aber die abstrakte Machtideologie und die mystisch-fatalistische Mission der "grossen Männer" bleibt bei ihm unverändert und unkritisch bestehen. Er sagt in seinem Roman über Pescara: "Er glaubt nur an die Macht und an die einzige Pflicht der grossen Menschen, ihren vollen Wuchs zu erzielen mit den Mitteln und an den Aufgaben der Zeit". Durch diese Konzeption verkleinern sich nun diese Aufgaben immer mehr zu Machtintrigen innerhalb der Oberschicht, wobei die wirklichen historischen Probleme, deren durchführende Organe diese Menschen in Wirklichkeit waren, in steigender Masse verblassen. Es ist für die Entwicklung Meyers sehr charakteristisch, dass in "Jürg Jenatsch" noch einige Rudimente einer Beziehung zu den realen Zielen von Volksbewegungen vorhanden waren, wenn diese auch in einer Bismarckschen Weise sich ausschliesslich in der "geniale" Hauptfigur konzentrierten. In "Pescara" sind diese Beziehungen schon vollständig verblasst, und die anderen historischen Romane stehen noch viel weiter von einem Kontakt mit dem historischen Leben

des Volkes, zeigen noch ausschliesslicher den zwiespältigen Dualismus von nackten Machtfragen und subjektiven moralischen Grübeleien.

Diese Heldenkonzeption hängt bei Meyer eng mit einer fatalistischen Ansicht von der Unerkennbarkeit der Wege der Geschichte, mit einer Mystik der "grossen Männer" als der Vollstrecker des fatalistischen Willens einer unerkennbaren Gottheit zusammen. In seinem lyrisch-historischen Jugendwerk über die Schicksale von Ulrich von Huttens spricht er diese Ansicht ganz klar aus:

" Wir ziehen! Die Trommel schlägt! Die Fahne weht!
Nicht weiss ich, welchen Weg die Heerfahrt geht.

Genug, dass ihn der Herr des Krieges weiss,-
Sein Plan und Losung! Unser Kampf und Schweiss."

Die Unerkennbarkeit der Wege und Ziele des Geschichtsablaufs hat ihr genaues Gegenbild in der Unerkennbarkeit der in der Geschichte handelnden Menschen. Sie sind nicht infolge von bestimmten objektiven oder subjektiven Umständen zeitweilig isoliert, vereinsamt, sondern prinzipiell einsam.

Diese Einsamkeit ist bei Meyer, wie bei fast allen bedeutenden Schriftstellern dieser Zeit, aufs tiefste mit seiner allgemeinen Weltanschauung, mit der Überzeugung von der prinzipiellen Unerkennbarkeit des Menschen und seines Schicksals verbunden. Das Verlorengehen des wirklichen Sinnes für Geschichte, das Unverständnis für die lebendige Wechselwirkung zwischen Mensch und Gesellschaft, die Blindheit dem gegenüber, dass, wenn der Mensch durch die Gesellschaft geformt wird, dies auch ein Prozess seines eigenen inneren Lebens ist, hat zur notwendigen Folge, dass für die Schriftsteller die Worte und die Taten der Menschen als undurchdringliche Masken erscheinen, hinter denen im Individuum die verschiedenartigsten Motive wirklich wirksam sein können. Meyer hat dieses sein Lebensgefühl verschiedentlich klar ausgesprochen, am plastischsten in der Novelle: "Die Hochzeit des Mönchs". Hier lässt er Dante eine Geschichte erzählen, in der episodisch der Hohenstauffenkaiser Friedrich II. und sein Kanzler Petrus de Vinea vorkommen. Auf die Frage des zuhörenden Tyrannen von Verna, Cangrande, ob er, Dante, daran wirklich glaube, dass Friedrich die Schrift "Von den drei grossen Gauklern" verfasst habe,

antwortet Dante mit "non liquet" (es ist nicht klar), ebenso auf die Frage, ob er an den Vers des Kanzlers glaube. Cangrande macht ihm nun zum Vorwurf, dass er trotzdem in seiner "Komödie" Friedrich als schuldig, Petrus als seine Unschuld beteuernd dargestellt habe: "Du glaubst nicht an die Schuld und Du verdammst, glaubst an die Schuld und sprichst frei". Der wirkliche Dante hat die Zweifel sicher nicht gekannt. Erst Meyer macht aus ihm einen Agnostiker den Menschen gegenüber. So verbergen hier die dekorativen Gewänder der Renaissance den modernsten Agnostizismus und Nihilismus.

Anscheinend ist in den Anwürfen an Dante eine gewisse Selbstkritik Meyers enthalten. Aber sie ist bestenfalls nur eine Seite seiner Auffassung. Denn Meyer empfindet es als das gute Recht Dantes, die Geschichte, die Menschen, die er eingestandenermassen nicht wirklich durchschaut, selbstherrlich, nach eigenem Gutdünken frei zu gestalten, umsomehr, als diese Einsamkeit, diese Unerkennbarkeit der Menschen in Meyers Augen ein Wert ist: je höherstehend der Mensch, desto grösser seine Einsamkeit, seine Unerkennbarkeit.

Dieses Weltgefühl stärkt sich im Laufe von Meyers Entwicklung immer mehr, und dadurch erhalten auch seine Helden immer mehr den Charakter einer räthselvollen Einsamkeit, stehen zu den Ereignissen der Geschichte, in denen sie als Helden figurieren, immer exzentrischer. Schon im "Heiligen" verwandelt Meyer den Kampf von Königtum und Kirche im mittelalterlichen England in eine psychologische Problematik des Thomas Beckett. Noch energischer wird diese Entwicklung in "Pescara" durchgeführt. Die scheinbar sehr dramatische Handlung dieses Romans, die Frage nämlich, ob der Feldherr Pescara sich von den Spaniern lossagen und für die Vereinigung Italiens kämpfen wird, ist im Roman selbst nur zum Scheine ein Konflikt. Pescara wandelt als räthselhafte Sphinx, in dessen Roman, dessen weitschauende Pläne von niemand verstanden werden. Aber warum? Weil Pescara gar keine solchen Pläne hat. Er ist nämlich ein todkranker Mensch, der weiss, dass er bald zu sterben hat, dass er an keiner grossen Handlung mehr teilnehmen kann. Er sagt selbst: "Denn keine Wahl ist an mich herangetreten, ich stand ausserhalb den Dingen... Der Knoten meines Daseins ist unlösbar, er (nämlich der Tod, G.L.) zerschneidet ihn."

Hier sehen wir in einer anderen Form ein ähnliches Problem, wie wir es bei Flaubert beobachtet haben: die Sehnsucht nach grossen Taten, verbunden mit der persönlichen, wie sozialen Unfähigkeit, solche Taten in der Wirklichkeit zu vollbringen, wird in die Vergangenheit projeziert, damit diese soziale Impotenz im Prunkgewand der Renaissance ihre moderne Kleinlichkeit verliere. Durch diese Projektion in eine scheinbare Monumentalität, die nur eine Monumentalität der malerischen Gebärden ist, hinter der die dekadent-zerrissene Grübelei des modernen Bürgers steckt, bringt in den Gesamtton der Gestaltung ebenso falsche Klänge und Verzerrungen der Gefühle und Erlebnisse hervor, wie bei Flaubert.

Hier ist zugleich die wirkliche Quelle der Meyerschen Modernisierung der Geschichte. Meyer gibt, ebenso wie Flaubert, nur konzentrierter, dekorativer, sich weniger in naturalistischen Einzelschilderungen verlierend, immer ein treffendes Bild von den Aeusserlichkeiten des historischen Lebens. Die Vorwürfe, die Brandes gegen Walter Scott erhebt, dass er im Heranziehen der bildenden Kunst der Zeit naiv sei, können gegen Meyer sicher nicht erhoben werden. Jedoch gerdae die innersten Konflikte seiner Helden wachsen nicht aus den wirklichen historischen Bedingungen der geschilderten historischen Zeit, des Volkslebens dieser Zeit heraus. Es sind vielmehr die spezifisch modernen Konflikte von Leidenschaft und Gewissen im vom kapitalistischen Leben künstlich isolierten Individuum, ebenso wie die Konflikte Flauberts, Konflikte von Sehnsucht und Erfüllung in der heutigen bürgerlichen Gesellschaft gewesen sind. Darum ist die Psychologie der Helden Meyers - trotz der feinen Differenzierung und malerischen Gestaltung des Zeitkostümes - durchwegs die gleiche oder fast die gleiche; einerlei, welches Land oder welche Zeit er zum Schauplatz der historischen Handlung gewählt hat.

Meyer hat diese Problematik seiner Kunst ziemlich klar gesehen. Er schreibt in einem Brief über seine Absichten, über seine Beziehung zur Form des historischen Romans folgendes: "Ich bediene mich der Form der historischen Novelle einzig und allein, um dort meine Erfahrungen und meine persönlichen Empfindungen auszudrücken, ich ziehe sie dem "Zeitroman" vor, weil sie mich besser maskiert und den

Leser stärker distanziert. So bin ich in einer sehr objektiven und eminent artistischen Form dem Wesen nach sehr individuell und subjektiv." Diese Subjektivität Meyers kommt vor allem darin zur Geltung, dass seine Helden mehr Zuschauer als Täter ihrer eigenen Taten sind, dass sich ihr wesentliches Interesse auf die moralisch-metaphysischen Skrupel und Grübeleien konzentriert, deren Gegenstand die handlungsgemäss im Vordergrund stehenden "Machtfragen" sind.

Infolge dieser seiner Einstellung zur Geschichte führt Meyer im historischen Roman die Linie Vignys gegen Walter Scott weiter, aber bereits mit einer weiteren Enthistorisierung der Geschichte. Vigny und die ihm verwandten Romantiker im historischen Roman sehen den geschichtlichen Prozess unrichtig, auf den Kopf gestellt. Aber sie sehen doch irgendeinen, wenn auch von ihnen selbst konstruierten und falsch konstruierten geschichtlichen Prozess. Und ihre "grossen Männer" agieren innerhalb dieses historischen Prozesses. Bei Meyer ist, bis auf gewisse Anläufe und Überbleibsel, der historische Prozess selbst verschwunden, und mit ihm verschwindet der Mensch als wirklicher Akteur der Weltgeschichte. Es ist sehr interessant zu sehen, dass Meyer den "Pescara" zuerst ohne Todkrankheit etnworfen hat. Er sagt in einem Gespräch: "Ich hätte es auch anders machen können, und das hätte auch seine Reize gehabt: Pescaras Wunde war nicht tötlich; die Versuchung tritt an ihn heran, er kämpft sie durch, überwindet sie und weist sie ab. Und dann nachher bereut er erst, als er den Dank vom Hause Habsburg sieht. Er kann dann auch in der Schlacht vor Mailand fallen." Man kann hier beobachten, wie sehr auch schon in diesem Entwurf das psychologisch-moralische Element über die historisch-politischen Motive ein Übergewicht hat. Und es ist kein Zufall, dass Meyer im Laufe seiner weiteren Arbeit gerade in dieser Richtung seinen Stoff vertieft; wie er eine irrationelle, biologische "Tiefe" für seinen Helden findet. Durch diese Erfindung kommt Meyer einerseits zu der fatalistisch-melancholischen Grundstimmung seines Werkes, andererseits zu der räthselhaften Einsamkeit seines Helden. Er selbst sagt einmal: "Man weiss nicht, was Pescara ohne seine Wunde getan hätte."

Wenn also Meyer ausschliesslich Protagonisten der Geschichte

in den Mittelpunkt seiner historischen Romane stellt, und das Volk, das Leben des Volkes, die wirklichen breiten Kräfte der Geschichte so gut wie vollständig vernachlässigt, so steht er auf einer viel entwickelteren Stufe der Enthistorisierung, als die Romantiker der früheren Periode. Die Geschichte ist für ihn etwas rein Irrationelles geworden. Die grossen Männer sind exzentrisch-einsame Gestalten innerhalb eines sinnlosen Geschehens, das auch an dem Zentrum ihrer Persönlichkeit vorübergeht. Die Geschichte ist nur ein Komplex ~~von~~ dekorativer Tableaux, ~~von~~ grosser pathetischen Momente, in denen diese Einsamkeit und Exzentrizität der Meyerschen Helden mit einer lyrisch-psychologisch oft ergreifenden Macht zum Ausdruck kommt. Meyer ist insofern ein bedeutender Schriftsteller, als er seine Problematik künstlerisch nicht verdeckt; ~~dass~~ die modern-bürgerliche Unfähigkeit seiner Helden bricht durch das historische Kostüm doch immer wieder durch. Aber gerade diese künstlerische Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit zerschlägt den kunstvollen Aufbau seiner Werke. Die Geschichte, die er gestaltet, entlarvt sich bei ihm immer wieder als blosses Kostüm.

Dabei ist, formell-artistisch angesehen, der Aufbau der Werke Meyers sehr hochstehend, dem äusseren Anschein nach fast vollendet. Die Ausnützung der Geschichte als dekorative Möglichkeit zeigt sich bei ~~Meyer~~ ihm nicht, wie bei Flaubert, in einem Exzess der Beschreibungen der Dinge. Meyer ist, im Gegenteil, in seinen Beschreibungen ausserordentlich sparsam. Er konzentriert seine Handlung auf einige pathetisch-dramatische Szenen und beschreibt die Gegenstände der Umgebung immer so, dass sie den psychologischen Problemen der Menschengestaltung untergeordnet werden. Das Vorbild seiner Handlungsführung ist die strenge Geschlossenheit der alten Novelle. Aber diese Geschlossenheit dient bei ihm ~~zu~~ dem Doppelzweck, ~~die~~ das subjektive Hineintragen heutiger Gefühle in die Geschichte zugleich dekorativ zu maskieren und lyrisch zu demaskieren. Er baut seine Handlungen von vornherein mit dem Zweck der Absicht, die Rätselhaftigkeit seiner Hauptgestalten energisch hervorzuheben. Die Form der Rahmenerzählung dient ~~bei~~ ihm ~~Meyer~~ dazu, die Geschehnisse, die an sich als unverständlich, als irrationell entworfen sind, in ihrer Unverständlichkeit zu gestalten, ~~und~~ insbesondere und durch die dringliche Rätselhaftigkeit der

Hauptfiguren besonders hervorzuheben.

Meyer gehört bereits ganz bewusst in die Reihe jener modernen Schriftsteller, die den Reiz der Erzählung nicht mehr im Aufhellen eines scheinbar unverständlichen Geschehnisses suchen, im Aufhellen tieferer Zusammenhänge des Lebens, durch welche das scheinbar Unverständliche im Zusammenhang begriffen wird, sondern gerade im Geheimnisvollen selbst, in der Gestaltung der irrationellen "Untiefe" des menschlichen Daeins. Meyer lässt z.B. die Schicksale Thomas Becketts von einem einfachen Armbuster erzählen, der naturgemäss von den tieferen Zusammenhängen nichts verstehen kann. Dieser berichtet über Ereignisse, die "staunenswert und unbegreiflich" waren, nicht nur für Fernstehende, sondern auch für die Mithandelnden.

Durch diese strenge Konzentration will Meyer dem Sich-Verlieren der modernen Schriftsteller in der psychologischen Analyse entgehen, aber sein Ausweg ist nur ein scheinbarer, denn der Psychologismus der Modernen ist nicht an die Analyse als Ausdrucksform gebunden, sondern entspringt aus der Einstellung des Schriftstellers auf ein inneres Seelenleben seiner Gestalten, das seiner Meinung nach von dem Gesamtzusammenhang des Lebens unabhängig ist und sich nach eigenen Gesetzen bewegt. Die dekorative Konzentration Meyers ist also nicht minder psychologistisch, als die Schriften jener seiner Zeitgenossen, die sich offen zur psychologischen Analyse bekannten. Nur ist bei ihm die Diskrepanz zwischen äusserer, dekorativ-pomphafter, historischer Handlung und moderner Psychologie der Gestalten ein schärferer.

Diese Diskrepanz wird noch dadurch unterstrichen, dass Meyer, ebenso wie Flaubert, die Grösse der entschwundenen Zeiten mit Vorliebe in den brutalen Exzessen der Vergangenheit sieht. Gottfried Keller, sein grosser demokratischer Zeitgenosse, der für die ehrlichen künstlerischen Bestrebungen Meyers eine grosse Achtung hatte, spottet in seinen Briefen wiederholt über diese leidenschaftliche Vorliebe des menschlich sehr feinen Dichters für Grausamkeit und Brutalität in seinen Erzählungen.

Es ist klar, dass in allen diesen Zügen, ebenso wie bei Flaubert, eine Opposition gegen die Kleinlichkeit des bürgerlichen Lebens

zum Ausdruck kommt, aber ~~unter~~ entsprechend den ganz verschiedenen gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen in einer sehr verschiedenen Weise. Flauberts Abkehnung des modernen bürgerlichen Lebens hat sehr romantische Quellen und Aeusserungsweisen, ist aber von einer leidenschaftlichen Radikalität. Meyer hat vielmehr die matte Melancholie des liberalen Bürgers, der der Entwicklung der eigenen Klasse in dem sich vehement entwickelnden Kapitalismus mit Ablehnung und Verständnislosigkeit und zugleich mit einer scheuen Bewunderung vor der Macht, die sich darin äussert, zusieht.

Die Gestaltung ~~protagonistischer~~ historischer Protagonisten durch Meyer ist insofern sehr interessant, und für die Entwicklung sehr wichtig, weil hier die Verwandlung der einst demokratischen Bestrebungen der bürgerlichen Klasse in einen kompromisslerischen Liberalismus selbst bei ehrlichen und hochbegabten Schriftstellern ausserordentlich anschaulich hervortritt. Meyer hat eine grosse Bewunderung für die Menschen und für die Theorien der Reanissance. Aber in den feurigen Wein dieser Bewunderung wird bei ihm stets ~~sehr~~ viel liberales Wasser gegossen. Wir haben bereits gesehen, wie die Frage der "Macht an sich" sich mit überspitzten moralisch-psychologischen Grübeleien mischt. Diese Mischung erscheint in den Romanen Meyers immer wieder als eine Sehnsucht nach der "jenseits von Gut und Böse" existierenden Welt der Reanissance, gemischt mit liberalen Vorbehalten und Abschwächungen. So wird z.B. im Pescara-Roman gesagt: "Cäsar Borgia, der versuchte es mit dem reinen Böseh. Aber ... das Böse darf nur in kleinen Portionen und mit Vorsicht gebraucht werden, sonst bringt es um." Oder Pescara selbst sagt - sehr Bismarckisch - über Machiavelli: "Es gibt politische Sätze, die ihre Bedeutung haben für kluge Köpfe und besonnene Hände, die aber verderblich und verwerflich werden, sobald sie ein frecher Mund ausspricht oder eine strafbare

Mund ausspricht, oder eine strafbare Feder niederschreibt." Man sieht: Meyers Begeisterung für die Renaissance hat nicht ~~xxxxxxxxxxxx~~ ~~xxxgxxxx~~ ~~ihre~~ deren Erkenntnis und ~~ihre~~ Anerkennung als grosse, nicht übertroffene Periode des Fortschritts zum Inhalt, wie dies bei Goethe und Stendhal, bei Heine und Engels der Fall war. Sein Zeitgenosse Burckhardt hat Entscheidendes zu ihrer Popularisierung getan. Jedoch - bei grossen Verdiensten im Aufdecken einzelner Momente handelt es sich bei ihm ~~xxxxxx~~ bereits um ein ideologisches Nachhutsgefecht: die richtigen Erkenntnisse werden oft von Introjektionen liberaler Problematik verdeckt. Bei Meyer steigert sich diese Tendenz und mit ihr eine formalistisch-dekorative Auffassung der Renaissance.

Denn diese Problematik leitet zum liberalen Heldenkult Bismarcks über. ~~xxx~~ Dem "Mann des Schicksals" ist dieses "jenseits von Gut und Böse" erlaubt - aber wehe, wenn das Volk sich diese Maxime zueigen machen würde. Die Verehrung für die Bismarcksche "Realpolitik", für die überlegene Schiebung innerhalb

für eine Politik, die in den Augen der liberalen Ideologen rein zur "Kunst zum "Selbstzweck"geworden ist, steht hinter dieser Geschichtskonzeption Meysers.

Die Tatsache also, dass das Volksleben aus diesen Romanen so gut wie vollständig verschwunden ist, dass im Vordergrund nur die künstlich isolierten Oberschichten agieren, ist nur scheinbar ein künstlerisches Problem. Bei Vigny drückte sich darin seine reaktionär-romantische Opposition gegen die progressive Volkstümlichkeit der Walter Scott'schen Geschichtsauffassung aus. Bei Meyer, der persönlich lange nicht so reaktionär gesinnt war, zeigt sich darin der Sieg des nationalliberal gewordenen Liberalismus im Bürgertum des deutschen Sprachgebiets. Der Schweizer Meyer ist sozial genügend selbstständig, persönlich und künstlerisch hinreichend ehrlich, um nicht den apologetischen Exzessen der nationalliberalen Bourgeoisie Deutschlands ganz zu verfallen. Er schafft Kunstwerke, die in jeder Hinsicht turmhoch über der damaligen Produktion in Deutschland stehen, aber gerade darum ist das Eindringen der nationalliberalen Volksfremdheit in den historischen Roman bei ihm umso wichtiger und verhängnisvoller.

Diese Volksfremdheit drückt sich in den meisten Werken Meyers direkt aus: die geschichtlichen Ereignisse spielen sich ausschliesslich "oben" ab; der unerforschliche Gang der Geschichte äussert sich in machtpolitischen Taten und moralischen Gewissensskrupeln Einzelner, die auch innerhalb der Oberschicht vollständig vereinsamt und unverstanden dastehen. Aber such, wo dort etwas aus dem Volke gestaltet wird, ist dieses eine rein amorphe, spontane, blinde und wilde Masse, zumeist jedoch nur Wachs, aus dem der einsame Held das knetet, was ihm beliebt (Jürg Jenatsch). Selbständig und individuell gestaltete Figuren aus dem Volk drücken zumeist nur die blinde Anhänglichkeit an den (Armbruster im "Heiligen") oder blinde Begeisterung (Leubenfing in "Gustav Adolfs Page") für den grossen Geschichtshelden aus.

Aber gerade dort, wo Meyer, sehr ausnahmsweise, ein volkstümliches Schicksal, wenn auch als Episode, gestaltet, tritt der Gegensatz seiner neuen Erfindungsweise zu der der klassischen Periode des histori-

schen Romans besonders deutlich hervor. In der Novelle "Plautus im Nonnenkloster" wird das Schicksal ~~des~~ eines tapferen, energischen, aber im katholischen Glauben der Zeit streng befangenen Bauernmädchens, Gertrude, erzählt. Sie hat ein Gelübde getan, Nonne zu werden, und will es erfüllen, ~~trotzdem~~ obwohl ihr ganzes Wesen sich dagegen sträubt, ~~trotzdem~~ obwohl sie einen Jüngling liebt, und ~~seine~~ dessen Frau werden möchte. Im Nonnenkloster werden bei der Aufnahme "Wunder" produziert: die Novize soll ein schweres Kreuz tragen (mit einer Dornenkrone ~~am~~ auf dem Haupt). Nur wenn sie unter der Last nicht zusammenbricht, wird sie als Nonne aufgenommen. Nach dem Aberglauben hilft die heilige Jungfrau; tatsächlich wird der Novize ein äusserlich ähnliches, in Wirklichkeit ganz leichtes Kreuz aufgebürdet. Durch verschiedene Umstände der Haupthandlung gelingt es Poggio, dem Erzähler dieser Geschichte, den Betrug dem Mädchen ~~gegenüber~~ aufzudecken. Getrude wählt nun das wirklich schwere Kreuz, um in der Tat auszuprobieren, ob die heilige Jungfrau sie wirklich zur Nonne haben will. Nach heroischen Anstrengungen bricht sie zusammen, und erst jetzt kann sie die glückliche Frau ihres Geliebten werden.

Wie aber reagiert Poggio und mit ihm wohl C.F.Meyer darauf? Poggio erzählt: "So tat sie und schritt gelassen, aber vor Freude leuchtend von Stufe zu Stufe hinab, wieder die einfache Bäuerin, welche wohl das ergreifende Schauspiel, das sie in ihrer Verzweiflung der Menge gegeben, bald und gerne vergass, jetzt, da sie ihres bescheidenen menschlichen Wunsches gewährt war und in die Alltäglichkeit zurückkehren durfte. Eine kurze Weile hatte die Bäuerin vor meinen erregten Sinnen gestanden als die Verkörperung eines höheren Wesens, als ein dämonisches Geschöpf, als die Wahrheit, wie sie jubelnd den Schein zerstört. Aber was ist Wahrheit? fragte Pilatus."

Wir haben dieses ausführliche Zitat gebracht, weil in ihm, wenn man das Schicksal der Gertrude mit dem der Goetheschen Dorothea, der Scottschen Jeannie Deans vergleicht, der Gegensatz zweier Perioden plastisch sichtbar ist. Zugleich enthüllt dieser Vergleich die gesellschaftlichen und menschlichen Grundlagen dieses neuen Typs des historischen Romans. Wir müssen uns hier auf die allerwesentlichsten Züge des Kontrasts beschränken. Erstens ist bei Meyer die Aeusserungsweise der

der Tapferkeit seines Bauernmädchens doch etwas exzentrisch und dekorativ. Er kommt nicht zu einer breiten Entfaltung seiner bedeutenden menschlichen Qualitäten, sondern nur zu einem kurzen einmaligen Akt, bei dem einerseits die physische Anstrengung, andererseits das malerische Element (Kreuz und Dornenkrone) überwiegt. Zweitens betrachtet Meyer den heroischen Gipfelpunkt isoliert vom Leben, ja als ausschliessenden Gegensatz zum Leben selbst. Die Rückkehr in den Alltag ist nicht, wie bei Goethe und Scott, ein breites episches Schicksal, nicht ein gestalteter Hinweis darauf, dass in unzähligen Menschen aus dem Volke ähnliche Kräfte schlummern, nur - persönlich oder historisch zufällig - nicht ausgelöst und erprobt werden, sondern ist bestimmt durch den ~~der~~ Gegensatz des "Dämonischen" und des "Alltags". Darum ist die Rückkehr in den Alltag eine wirkliche Annullierung des "heroischen Augenblicks", während bei Goethe und Scott der Heroismus im dialektischen Doppelsinn "aufgehoben" ist.

Meyer erweist sich dadurch als bedeutender Künstler inmitten des beginnenden Niedergangs, dass er eine durchaus normale Heldin gestaltet, und nicht, wie es Huysmans, Wilde oder D'Annunzio getan hätten, eine wirklich "dämonische" Hysterikerin. Aber er ist schon genügend von der Dekadenz angesteckt, um die eigene ~~seine~~ richtige Einstellung mit einer gewissen skeptischen Melancholie zu bedauern.

In dieser Empfindungsweise zeigt sich der Geist der neuen Zeit. Meyers Helden stehen geistig-moralisch ständig auf ~~der~~ Fusspitze, um vor anderen und vor allem vor sich selbst als grösser zu erscheinen, um die anderen und sich selbst glauben zu machen, dass sie immer jene Höhe besitzen die sie in einzelnen Momenten ihres Lebens erreichten oder wenigstens erträumten. Das dekorative historische Kostüm dient dazu, um diese Auf-Fusspitzen-Stehen der Gestalten ~~Auf den Fusspitzen Stehen der Gestalten~~ auf eine Fussspitze zu verdecken.

Es ist klar, dass diese innere Schwäche, gepaart mit der krankhaften Sehnsucht nach Grösse, auf der Abgerissenheit vom Volksleben beruht. Der Alltag des Volkes erscheint als platte, erniedrigende Prosa und weiter nichts. Kein historischer Aufschwung ist mehr mit diesem Leben organisch verbunden. Held ist, wie Burckhardt sagt, "was wir nicht sind".

Die deutsche Bourgeoisie ist national-liberal geworden; sie hat die bürgerlich-demokratische Revolution von 1848 verraten und hat später - mit immer weniger Vorbehalten - den Bismarckschen Weg zur deutschen Einheit gewählt. Dieser Weg ihrer Entwicklung erscheint in der deutschen Literatur dieser Zeit in Produkten, die ideologisch die reine Apologetik, künstlerisch den vollen Niedergang der klassischen Traditionen und oberflächlichstes Aneignen eines westeuropäischen Realismus zweiter Klasse zeigen.

Meyer mag ästhetisch-ethisch noch so hoch über diesen deutschen Bürgern stehen, die sich von 1848 bis 1870 von Demokraten zu Nationalliberalen entwickelt haben, die Zusammenhänge der Entwicklung seiner Kunst mit diesem gesellschaftlich-geschichtlichen Weg der Klasse mag noch so hoch kompliziert sein: die intimsten seelischen und künstlerischen Probleme seines Lebenswerks widerspiegeln gerade diesen Entwicklungsgang. Gerade seine Renaissancegestalten geben ein künstlerisches Spiegelbild dieser liberalen Zaghaftigkeit und Verzagtheit. Gerade seine "einsamen" Helden tragen typische Züge des Niederganges der deutschen Demokratie an sich.

V.

ALLGEMEINE TENDENZEN DER DEKADENZ UND DIE KONSTITUIERUNG DES HISTORISCHEN ROMANS ALS BESONDERES GENRES

Bei Conrad Ferdinand Meyer konstituiert sich der historische Roman als besonderes Genre. Das ist seine entscheidende Bedeutung für die literarische Entwicklung. Die Besonderheit des historischen Romans wurde ja auch von Flaubert hervorgehoben, indem er die Methoden des neueren Realismus auf das Gebiet der Geschichte "anwenden" wollte, wobei er in der Geschichte ein besonderes Gebiet erblickt hat. Aber Meyer ist der einzige wirkliche bedeutende Schriftsteller dieser Übergangszeit, der sein ganzes Lebenswerk auf den historischen Roman konzentriert, der eine besondere Methode für dessen Bearbeitung sich ausdenkt. Es ist schon aus unseren bisherigen Betrachtungen klar, wie gross der Unterschied zwischen diesem Herantreten an die Geschichte und dem des alten historischen Romans gewesen ist. Bei Walter Scott entstand aus dem Leben selbst eine neue, historische Betrachtungsweise der Gesellschaft. Die historische Thematik ergab sich organisch, gewissermassen von selbst aus der Entstehung, Verbreitung und Vertiefung des historischen Gefühls. Die historische Thematik Walter Scotts drückt

nur dieses Gefühl aus, das Gefühl, dass das wirkliche Verständnis für die Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft nur aus dem Verständnis der Vorgeschichte, der Entstehungsgeschichte dieser Gesellschaft entsteigen kann. Darum hat, wie wir gesehen haben, dieser historische Roman, als dichterischer Ausdruck für die Historisierung des Lebensgefühls, für das steigende historische Verständnis der Probleme der gegenwärtigen Gesellschaft notwendig zu einer höheren Form des Gegenwartsromans geführt, so bei Balzac, so bei Tolstoj.

Ganz anders ist die Lage in dieser Periode. Wir haben die Erklärungen sowohl Flauberts, wie Meyers über die Motive, die sie zu historischen Stoffen geführt haben, gehört. Wir haben in beiden Fällen gesehen, dass diese Motive nicht aus dem Verständnis des Zusammenhanges zwischen Geschichte und Gegenwart entstanden sind, vielmehr, im Gegenteil, aus der Ablehnung der Gegenwart, und zwar aus einer menschlich-moralisch, humanistisch-ästhetisch begreiflichen und berechtigten Ablehnung, die aber bei beiden Dichtern einen subjektivistischen, ästhetisch-moralischen Charakter beibehält. Die Darstellung von geschichtlichen Stoffen ist für beide Dichter nur Kostüm, nur Dekoration, nur ein Mittel, ihre Subjektivität adäquater auszudrücken, als dies - nach der Meinung der Dichter - bei einem gegenwärtigen Stoffe möglich wäre.

Wir wollen uns jetzt nicht bei der Selbsttäuschung aufhalten, der die dichterischen Wortführer dieser Auffassung in bezug auf ihre Produktion verfallen; darüber wollen wir später sprechen. Wichtig ist, dass in diesem Herangehen an die historische Thematik einerseits ein allgemeines Lebensgefühl der ganzen Epoche zum Ausdruck kommt, andrerseits, dass dieses Herangehen notwendig eine Verarmung der gestalteten Welt mit sich führt. Denn was war das Anziehende an den historischen Stoffen für Walter Scott und seine bedeutenden Nachfolger? Die Erkenntnis, dass jene Probleme, deren Wichtigkeit die in der gegenwärtigen Gesellschaft beobachtet haben, sich in der Vergangenheit in anderer, spezifischer Form ausgewirkt haben; dass also die Geschichte als die objektive Vorgeschichte der gegenwärtigen Gesellschaft etwas ist, das dem menschlichen Geiste nicht fremd und unverständlich gegenübersteht.

Für die modernen Schriftsteller ist aber an der Geschichte gerade die Fremdheit das Anziehende. Der bekannte positivistische Soziolog und Aesthetiker Guyau hat über diesen Zusammenhang ausserordentlich klar und eindeutig gesprochen. Er sagte: "Es gibt verschiedene Mittel, um dem Trivialen zu entegehen, um für uns die Wirklichkeit zu verschönern, ohne sie zu verfälschen; und diese Mittel konstituieren eine Art von Idealismus, der auch dem Naturalismus zur Verfügung steht. Sie bestehen vor allem darin, dass die Dinge oder die Ereignisse entfernt werden, sei es in der Zeit, sei es in dem Raum....Die Kunst soll die umformende, verschönernde Funktion der Erinnerung ausüben." Und es ist dabei sehr interessant, dass Guyau die Entfernung des dichterischen Sujets dem Raum oder der Zeit nach vollständig gleichsetzt. Wesentlich für ihn ist die verschönernde Wirkung des Pittoresken, des Ungewohnten, des Exotischen, das dabei entsteht. Wenn man nun z.B. die französische Literatur dieser Zeit betrachtet, so sieht man in ihr eine wahre Orgie der exotischen Thematik. Neben Orient, Griechentum, Mittelalter (Gedichte Leconte de Lisle's) finden wir das untergehende Rom (Bouillet) Karthago, Aegypten, Judäa, (Flaubert) die Urzeit (Bouillet), Spanien, Russland (Gautier), Südamerika (Leconte de Lisle, Heredia); in derselben Zeit führen die Brüder Goncourt die Mode des Japonismus ein usw., udw. In Deutschland hat man als Analogie der Renaissancismus Meyers, die verschiedenen, aber überwiegend exotische Thematik Hebbels und Richard Wagners, bei Kleineren das Aegyten von Ebers, die Völkerwanderung Dahns usw.

Eine derartige Strömung in der Literatur, die Schriftsteller von der verschiedensten Richtung und verschiedenster Bedeutung erfasst, hat tiefe Grundlagen im Leben der Gegenwart. Schon die Romantik hat gegen die Hässlichkeit des kapitalistischen Lebens mit einer Flucht in das Mittelalter protestiert. Aber dieser Protest hatte damals noch einen ziemlich klaren - freilich reaktionären - politisch-sozialen Inhalt. Die jetzt in der Form der thematischen Exotik protestierenden Schriftsteller haben nur ausnahmsweise diese reaktionären Illusionen. Ihr Haupterlebnis, besonders das der französischen Schriftsteller, die unter den Umständen eines entfalteteren Kapitalismus, eines verschärfteren Klassenkampfes als die Deutschen ~~leben~~ schaffen, ist ein allgemeiner Ekel, eine bodenlose, kein Ziel erspähende Ent-

täuschung am Leben. Wenn sie sich fortsehnen, so ist das "Fort" das Wesentlichste und nicht das „Wohin". Die Vergangenheit ist nicht meht die objektive Vorgeschichte der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern die ewig verlorene unschuldige Schönheit der Kindheit, in die sich die verzweifelte unerfüllbare Sehnsucht eines vertanen Lebens leidenschaftlich, aber unfruchtbar hinwendet. Dieses Lebensgefühl zeigt sich am prägnantesten im Gedichtfragment Baudelaires:

" Emporte-moi, wagon! enléve-moi, frégate!
Loin! Loin! ici la boue est faite de nos pleurs!...

- Máis le vert paradis des amours enfantines,

L'innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
Est-il déja plus loin que l'Inde ou que la Chine?
Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
Et l'animer encor d'une voix argentine,
L'innocent paradis plein de plaisiers furtifs ?"

Die Ferne ist also nichts Historisch-Konkretes mehr, nicht einmal in dem utopisch-reaktionären Sinne der früheren Romantiker. Die Ferne ist eben die Negation der Gegenwart, das abstrakte Andersein des Lebens, etwas ewig Verlorenes, was gerade durch dieses Durchtränktsein von Erinnerung und Sehnsucht seine dichterische Substanz erhält, also aus rein subjektiven Quellen. Und die grosse archäologische Exaktheit, die nervöse Genauigkeit in der Erforschung der Details einer räumlich oder zeitlich fernliegenden exotischen Welt geht, wie wir es besonders bei Flaubert gesehen haben, nicht auf die Erforschung des gesellschaftlich-geschichtlichen Wesens dieser Welt, sondern auf das Malerische. Die Exaktheit soll freilich die objektiv-dichterische Wirklichkeit der dargestellten Welt garantieren, da aber der Kern dieser Welt nur von der subjektiven, sehr modernen und sehr europäischen Sehnsucht und Verzweiflung des Dichters belebt wird, bleibt die archäologische Exaktheit selbst bei den bedeutendsten Dichtern bloss Dekoration einer Bühne, auf der sich Menschenschicksale abspielen, die mit diesen exakt beschriebenen exotischen Gegenständen innerlich nichts zu tun haben.

Aber so sehr diese Sehnsucht und diese Verzweiflung ihrem unmittelbaren Inhalt nach eine anti-bürgerliche Tendenz haben, sind sie doch in ihrem Kern zutiefst bürgerlich. Sie drücken die Gefühle der besten Vertreter der damaligen bürgelichen Klasse aus, die sich jedoch

nicht über den Horizonz des beginnenden Niedergangs ihrer Klasse zu erheben vermögen. Trotz der scharfen Opposition, in der etwa Flaubert oder Baudelaire zu der Bourgeoisie ihrer Zeit gestanden haben, trotz der heftigen Ablehnung, mit der ihre Werke bei ihrem Erscheinen empfangen wurden, bleibt das verbindende, das sozial-identische Moment zwischen ihnen und ihrer Klasse doch überwiegend. Ihre Werke haben eben deshalb mit der Zeit die entrüstete Ablehnung ihrer Zeitgenossen überwunden, und sie selbst wurden als Dichter empfunden, die die wesentlichen Inhalte ihrer Zeit zum Ausdruck gebracht haben.

Der Widerspruch, der hier vorzuliegen scheint, existiert nur für die Vulgärsoziologie. Marx selbst hat diese Beziehung zwischen Schriftsteller und Klasse sehr klar und genau bestimmt. "Man muss sich ebenso wenig vorstellen, dass die demokratischen Repräsentanten nun alle shopkeepers (Krämer) sind, oder für dieselben schwärmen. Sie können ihrer Bildung und ihrer individuellen Lage nach himmelweit von ihnen getrennt sein. Was sie zu Vertretern des Kleinbürgertums macht, ist, dass sie im Kopfe nicht über die Schranken hinauskommen, worüber jener nicht im Leben hinauskommt, dass sie daher zu denselben Aufgaben und Lösungen theoretisch getrieben werden, wohin jene das materielle Interesse und die gesellschaftliche Lage praktisch treiben. Dies ist überhaupt das Verhältnis der politischen und literarischen Vertreter einer Klasse zu der Klasse, die sie vertreten." (1)

Diese Beziehung der bedeutenden Vertreter des historischen (exotischen) Stoffgebiets in dieser Periode zu ihrer Klasse kommt insbesondere bei der von uns bereits behandelten Frage der Ersetzung der wirklichen historischen Grösse durch Grausamkeit und Brutalität zum Ausdruck. Wir haben bereits auf die paradoxe Tatsache hingewiesen, dass ästhetisch wie moralisch derart hochstehende und feinfühlige Schriftsteller, wie Flaubert und Meyer, in ihrer Darstellung zu dieser Grausamkeit und Brutalität getrieben worden sind. Wir haben ebenfalls gezeigt, dass diese Wendung notwendigerweise aus dem Verlust der inneren Beziehung zur Geschichte entstehen musste, dass sie mit dem Lebensgefühl der Niedergangsperiode, das in den historischen Taten nicht mehr

Taten und Leiden des Volkes selbst, in den "welthistorischen Individuen" nicht mehr Repräsentanten von Volksströmungen sieht, aufs Engste zusammenhängt. Wir müssen hier nur kurz auf den Zusammenhang dieser Gefühle mit unbewussten Erlebnissen ganz breiter bürgerlicher und kleinbürgerlicher Massen hinweisen, damit wir klar ersehen können, dass diese Schriftsteller, obwohl sie menschlich, wie intelektuell turmhoch über der Masse ihrer Klassengenossen stehen, doch nur deren verborgenen, verbogenen und verleugneten Gefühlen dichterisch Ausdruck verleihen. Die Beziehung des durchschnittlichen Bürgers oder Kleinbürgers dieser Periode zu den brutalen Exzessen als Grösse hat wiederum Baudelaire in ausserordentlich klarer und dichterisch bedeutender Form ausgesprochen:

" Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre arm, hélas! n'est pas assez hardie."

In seinem Vorwort zu den "Les fleurs du mal" gibt Theophil Gautier eine ausserordentlich interessante und charakteristische Auslegung dieser Stelle. Er spricht von dem grossen modernen Monstrum der Langeweile, die in ihrer bourgeoisen Feigheit in flacher Weise von den Wildheiten und Ausschweifungen der Römer träumt: der Bürokrat Nero, der Krämer Heliogabal." Bedeutende und über diese Zusammenhänge bereits bewusstere moderne Schriftsteller haben die lebendige Beziehung solcher Ideologien mit den Lebensgrundlagen des Bürgers bereits schriftstellerisch gestaltet. Man denke an die unvergessliche Figur des Professor Unrath von Heinrich Mann, man denke daran, wie Heinrich Mann in seinem "Untertan" die gemeinsamen Züge zwischen dem grössenwahnsinnigen imperialistischen Bürger der wilhelminischen Periode und der dekorativen Monumentalität der Wagnerischen Kunst herausgearbeitet hat, wie dort der Wagnerische Lohengrin als das innere Wunschbild des Kapitalisten Hessling erscheint.

Aus diesem Zusammenhang wird die besondere Stellung des historischen Stoffes im Rahmen der allgemeinen Tendenz zur Exotik für uns verständlich. Wir haben die Argumente gehört, die für Meyer die Überlegenheit des historischen Romans über eine gegenwärtige Thematik bestimmt haben. Der Biograph und Kritiker Meyers, F. Baumgarten, hat über

diese Beziehung Meyers zum historischen Stoff einen sehr interessanten Kommentar gegeben, der sowohl Meyers Auffassung, als auch die allgemeine Theorie der Exotik von Guyau in vieler Hinsicht konkretisiert. Baumgarten sagt über den Dichter, der die Gegenwart bearbeitet: "Sein Stoff ist schicksalslos, zu einer Schicksalsbeziehung wird er erst geballt durch die formende Hand des Dichters. Dem historischen Dichter bringt das Modell bereits ein Schicksal zu, das die Wechselwirkung des Charakters und der Umwelt geformt hat." Baumgarten versteht nichts von den historischen Zusammenhängen die eine solche Anschauung, wie die Meyers und seiner Schule hervorgebracht haben. Er sieht in den historischen Mächten, die der historische Roman gestalten soll - in einer Rickert-Meineckeschen Form - nur Ideen, nur etwas, was von uns in den geschichtlichen Stoff hineingetragen wird. Eben wegen dieses Subjektivismus bleibt bei ihm dieser Gegensatz zwischen Geschichte und Gegenwart starr und ausschliessend bestehen. Ein Mensch der Gegenwart sei nicht gestaltbar, "weil solche Konstruktionsformen, die nur ein abgeschlossener historischer Prozess sichtbar macht, für die Gegenwart noch gar nicht erkannt, bekannt und festgelegt sind."

Wir haben diesen Kommentar zu Meyers Gestaltungsweise darum so ausführlich zitiert, weil hier das Unverständnis für die Gegenwart, die prinzipielle Unerkennbarkeit der Gegenwart als Grundlage des historischen Stoffes erscheint. Die Vergangenheit, die Geschichte steht also in keinem organischen Zusammenhang mit der Gegenwart, sie ist vielmehr auch in dieser Hinsicht ihr starrer Gegenpol. Die Gegenwart ist dunkel, die Vergangenheit zeigt klare Konturen. Dass diese Konturen ebenfalls nicht der Vergangenheit als solcher angehören, sondern Hineintragungen des Subjekts (bei den Philosophen selbstverständlich: "des erkenntnistheoretischen Subjekts") sind, ändert an dieser Gegenüberstellung nichts, da nach der Auffassung solcher Denker und Schriftsteller eine derartige Anwendung der Kategorien des Denkens auf die Gegenwart praktisch unmöglich ist. Die allgemein herrschende philosophische Auffassung, dass die Aussenwelt unerkennbar sei, erhält einen gesteigerten, qualitativ neuen Akzent, wenn sie auf die Erkennbarkeit der Gegenwart ausgedehnt wird. Die philosophische und künstlerische Idealisierung der Ratlosigkeit, des Vorbeigehens

an den wesentlichen Problemen, der Nivellierung des Wesentlichen und Unwesentlichen etc. wirkt tief in alle Gestaltungsprobleme hinein, beeinflusst als inhaltlich ausschlaggebende Art des ~~Herantretens~~ Herangehens an alle Fragen auch die Probleme der Form.

Wie allgemein tiefgehend und lange ~~nachwirkend~~ umfassend diese Tendenzen auf die Subjektivierung der Geschichtsaufassung ~~gewesen sind~~ eingewirkt haben, kann man am deutlichsten ersehen, wenn man die Betrachtungen des bedeutenden antifestischen Schriftstellers, des ~~kriegerischen~~ kämpferischen Humanisten Lion Feuchtwanger am Pariser Kongress zur Verteidigung der Kultur betrachtet. Feuchtwanger steht, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, in den wesentlichen Tendenzen seiner Kunst den Beschreibungen der jetzt analysierten Periode fern, er bildet sogar in bestimmtem Sinne einen Gegensatz zu ihnen. Trotzdem sind die theoretischen Begründungen, die er für den historischen Roman gibt, ebenfalls von den führenden reaktionären Philosophen der Niedergangszeit, insbesondere von Nietzsche, aber auch von Croce beeinflusst, und sie sind vollständig von diesem Geist des Subjektivismus dem historischen Stoffe gegenüber erfüllt.

Feuchtwanger vergleicht die zeitgenössischen Stoffe mit den historischen in Bezug auf ihre ~~Geeignetheit zum Ausdruck der~~ Eignung, die Idee des Schriftstellers auszudrücken, und führt aus: "Wenn ich mich veranlasst sehe, einen zeitgenössischen Inhalt in ein historisches Gewand zu kleiden, dann spielen negative und positive Ursachen ineinander. Manchmal etwa gelingt es mir nicht, Teile meiner Handlung nach Wunsch zu destillieren; sie bleiben, lasse ich sie im zeitgenössischen Gewand, Rohstoff, sie bleiben Bericht, Erwägung, Gedanke, werden nicht zum Bild. Oder ich habe, wenn ich das Milieu der Gegenwart setze, das Gefühl des mangelnden Abschlusses. Die Dinge sind noch im Fluss, die Annahme, ob eine gegenwärtige Entwicklung vollendet sei und wie weit, bleibt immer willkürlich, jeder gesetzte Schlusspunkt ist zufällig. Ich habe bei der Darstellung zeitgenössischer Verhältnisse das Unbehagen des fehlenden Rahmens; es ist Duft, der verraucht, weil die Flasche nicht geschlossen werden kann. Dazu kommt, dass unsere sehr bewegte Zeit jede Gegenwart sehr rasch zur Historie macht, und wenn das Milieu von heute doch schon in fünf Jahren historisch

sein wird, warum dann soll ich, um einen Inhalt auszudrücken von dem ich hoffe, dass er in fünf Jahren noch lebendig sein wird, nicht ebensogut ein Milieu wählen dürfen, das eine beliebige Zeit zurückliegt?"

Man sieht, dass Feuchtwanger hier ~~sehr~~ viele Argumente wiederholt, denen wir in den Schriften der bedeutenden Theoretiker und Schriftsteller dieser Periode begegnet sind. Allen diesen Theorien ist gemeinsam, dass ~~die Tatsachen der~~ Geschichte ~~und der~~ Gegenwart als tote Tatsachen aufgefasst werden, denen an un für sich keine eigene lebendige Bewegung innerwohnt, die an sich keinen eigenen Geist, keine eigene Seele besitzen, sondern nur von aussen, vom Dichter her beseelt werden. Andererseits erscheinen den Dichtern ihre eigenen menschlichen Erlebnisse nicht als zeitgebunden. Sie glauben, dass die räumlichen und zeitlichen Erscheinungsweisen der menschlichen Gefühle und Gedanken ausschliesslich das Aeusserliche dieser Gefühle und Gedanken betreffen, nur ihr Kostüm darstellen, während die ~~menschlichen Gefühle und Gedanken~~ an und für sich ausserhalb des historischen Ablaufs stehen und deshalb in beliebige Zeiten vorwärts oder rückwärts versetzt werden können, ohne deshalb wesentliche Veränderungen zu erleiden. Die Wahl der geschichtlichen Thematik ist von diesem Lebensgefühl aus, etwa bei Conrad Ferdinand Meyer, rein eine Angelegenheit der artistischen Auswahl: es wird jene Periode der Geschichte gewählt, in welcher die dekorative Verkörperung dieser Gefühle am adäquatesten den subjektiven Absichten des Dichters angepasst werden kann.

Tote Tatsachen und im Zusammenhang mit ihnen subjektive Willkür ihrer Bearbeitung bestimmen die künstlerischen Prinzipien des historischen Romans in der Niedergangsperiode des bürgerlichen Realismus. Selbstverständlich erwachsen alle falschen Theorien über den historischen Roman auf dieser Grundlage und werden von der Praxis der bedeutenden Schriftsteller dieser Niedergangsperiode unterstützt. Der Unterschied zu dem klassischen Typus des historischen Romans ist entweder, wie bei Taine und Brandes, ~~eine Ursache~~ Grund für ~~seine~~ dessen Ablehnung, oder dieser Unterschied wird vollkommen weggewischt. Auf dieser Grundlage entstehen ebenfalls die vulgärsoziologischen Theorien der Bearbeitung der Geschichte durch die Literatur, deren Grundlage die objektive Fremdheit und Unverständlichkeit der

Geschichte für uns ist, die deshalb in der künstlerischen Bearbeitung der Geschichte eine reine "Introjektion" (im Sinne von Mach und Avenarius) sehen.

In der Debatte über den historischen Roman im Jahre 1934 haben die Volksfeinde Friedland und Ter-Vaganjan auf diese Theorien der bürgerlichen Dekadenz und der Vulgärsoziologie gestützt, Auffassungen propagiert, deren wesentlicher Inhalt eine vollkommene Abtrennung der Geschichte von der Gegenwart war; sie verbreiteten eine allgemeine Schädlingstheorie der Liquidierung des Kulturerbes. Die Tatsache dass sie scheinbar entgegengesetzte Standpunkte vertraten, ändert an dieser Sachlage nichts. Friedland betrachtet den historischen Roman als eine "Wissenschaft von den Rudimenten", also in der Geschichte gar nichts, das lebendig in die Gegenwart hineinwirken würde. Diese Auffassung, die der Aesthetik der Vulgär-Soziologie vollständig entspricht, nämlich der Auffassung, dass die klassenlose Gesellschaft mit den Literaturprodukten der vorangegangenen Entwicklung der Klassengesellschaft nichts zu tun habe, macht aus dem historischen Roman ein totes Sammelsurium von "Rudimenten", die von dem Dichter beliebig gruppiert und "belebt" werden können. Ter-Vaganjan stellt zwei Typen des historischen Romans auf, in denen sich die zusammengehörige Dualität von toten Tatsachen und subjektiven Introjektionen genau widerspiegelt. Der eine Typus ist der eigentliche historische Roman, in welchem die dargestellte Idee der vergangenen Epoche immanent ist. Ist diese vollkommene Immanenz nicht da, so entsteht nach dieser "Theorie" ein "zeitgenössischer Roman" über ein historisches Material, d.h. die reine Introjektion. Im ersten Fall haben wir wieder die Geschichte vor uns, die uns nichts angeht; im zweiten Fall unsere eigenen Gedanken und Gefühle, in einem Kostüm, das mit den historischen Ereignissen der dargestellten Vergangenheit nichts gemeinsames hat. Beide "Theorien" sind also Bastarde der bürgerlichen Dekadenz und der Vulgär-Soziologie. Diese Kreuzung die überall spontan entstand und unabhängig vom Willen der Vertreter solcher Lehren die grössten Verirrungen und Schäden verursacht hat, wird in den Händen von Volksfeinden, wie Friedland und Ter-Vaganjan zu einem bewussten Kampfmittel gegen den Aufbau der sozialistischen

Kultur. Die Gelegenheit der diskussion über den historischen Roman wird ergriffen, um die Kulturrevolution von den kraftspendenden Quellen des klassischen Kulturerbes abzuschneiden, um die schlechtesten Gedanken der der imperialistischen Dekadenz der Bourgeoisie innerhalb der Arbeiterklasse als "marxistische Literaturtheorie" zu verbreiten.

Die bewusste Schädlingsrolle, die solche Theorien bei den trotzkistischen Spionen und Diversanten spielen, darf aber die historischen Quellen dieser Auffassungen nicht verdecken. Sowie der Trotzkismus selbst ursprünglich eine Fraktion des Menschewismus gesesen ist, so wie der Menschewismus selbst seine Ideologie aus der Einschmuggelung des bürgerlichen Liberalismus in die Arbeiterbewegung geschöpft hat, so haben diese bewussten Schädlingstheorien ihre lange Vorgeschichte in der vulgärsoziologischen "Literaturwissenschaft". Es handelt sich hier stets darum, dass jene bürgerlichen Theorien, die im Laufe der Entartung der revolutionären Demokratie im Nationalliberalismus enstanden sind, von der Vulgär-Soziologie in den Marxismus als neue Errungenschaften des Fortschritts eingeschmuggelt worden sind. Man denke bloss an die unkritische Verherrlichung, mit der die Literaturtheorien Taines von der Vulgärsoziologie behandelt werden.

Für unser Problem ist die Verwandlung der revolutionären und progressiven bürgerlichen Demokratie in einen feigen und kompromisslerischen, in einen immer reaktionärer werdenden Liberalismus die wichtigste Tatsache. Denn wir haben bei der Analyse so bedeutender, ehrlicher und künstlerisch hochstehender Schriftsteller wie Flaubert und C.F. Meyer sehen können, dass die Zentralfrage der Krise des Realismus im historischen Roman gerade in jener Entfernung vom Volksleben, von den lebendigen Kräften dieses Lebens bestand, also künstlerisch angesehen, in einer ähnlichen Abwendung vom Volke, wie sie sich in dieser Periode in der Bourgeoisie selbst politisch und sozial vollzog. Und wir konnten bei ehrlich demokratischen Schriftstellern, wie Erckmann-Chatrian und auch bei dem viel bedeutenderen De Coster ersehen, wie diese sozialen und geistigen Strömungen der Zeit, ihre plebejische Gesinnung zur Abstraktheit beschränkten und ihren schriftstellerischen Ausdruck teils zur Verarmung, teils zur Stilisierung führten.

Die grosse bürgerliche Kultur des ~~XVIII.~~ 18. Jahrhunderts, deren Realismus in der ersten Hälfte des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts eine letzte Blüte erlebte, hat ihre gesellschaftliche Grundlage darin, dass die Bourgeoisie objektiv noch die Führerin aller progressiven Kräfte der Gesellschaft zur Zertrümmerung und Liquidierung des Feudalismus war. Das Pathos dieser historischen Berufenheit gibt den bedeutenden ideologischen Vertretern der Klasse den Mut und den Schwung, dazu, alle Probleme des Volkslebens aufzuwerfen, sich tief in das Volksleben zu versenken und durch eine tiefe Auffassung der hier wirksamen Kräfte und Konflikte die Sache des menschlichen Fortschritts literarisch auch dann und dort zu vertreten, wo und ~~wann~~ eine solche Aufwerfung und Lösung von Problemen den engeren Interessen der Bourgeoisie widerspricht.

Mit der Wendung zum Liberalismus ist das Zerreissen dieses Bandes ausgesprochen. Der Liberalismus ist nur mehr die Ideologie der engen und beschränkten Klasseninteressen der Bourgeoisie. Diese Verengung besteht auch in solchen Fällen, wo scheinbar der vertretene Inhalt derselbe geblieben ist. Denn es ist ~~etwas ganz anderes~~ eines, wenn die grossen Vertreter der bürgerlichen Ökonomie den zukünftigen Gebundenheiten, dem territorialen Partikularismus usw. gegenüber die Rechte der kapitalistischen Ökonomie als historischen Progress vertreten haben, und ~~es ist~~ etwas ganz anderes, was der vulgäre Freihandel der Manchester-Leute in der zweiten Hälfte des ~~XIX.~~ 19. Jahrhunderts propagiert hat.

Die Enge, die durch diese Abgerissenheit vom Volke entsteht, ist bei den politischen Vertretern der Bourgeoisie dieser Zeit, bei ihren ideologischen Handlangern auf den Gebieten der Ökonomie, Philosophie usw. mit einer immer ~~tieferen~~ weitergehenden Heuchelei verbunden. Nach aussen soll nämlich die Bourgeoisie noch immer als die Führerin des Progresses, als die Vertreterin des ganzen Volkes figurieren. Da aber den Inhalt der vertretenen Interessen enge und egoistische Klasseninteressen der Bourgeoisie sind, kann eine solche "Verbreiterung" nur mit den Mitteln der Heuchelei, der Vertuschung, der Lüge und der Demogagie durchgeführt werden. Dazu kommt, dass die liberale Abwendung vom Volk, ~~wie wir wissen~~, ihre Wurzeln in der Angst vor dem Proletariat, vor der proletarischen Revolution hat. Die

Volksfremdheit schlägt immer wieder in eine Volksfeindlichkeit um. Und im engsten Zusammenhang mit dieser Entwicklung entsteht im Liberalismus eine immer weiter gehende Neigung zu feigen Kompromissen mit den Mächten der Überreste des Feudalabsolutismus, ~~eine Neigung~~ zu einer feigen Kapitulation vor ihnen. Die Ideologie dieses Kapitulantentums drückt sich dann in der Theorie der " Realpolitik" aus, einer Theorie, die in steigendem Maße die alten glorreichen revolutionären Traditionen des Bürgertums nicht nur ideologisch liqidiert, sondern geradezu als Abstraktheit, als "Unreife", als " Kinderei" verhöhnt (Verhalten der liberalen deutschen Geschichtsschreibung zum Jahre 1848).

Wir haben wiederholt auf den ungeheuren Abstand hingewiesen, der bedeutende Schriftsteller, wie Flaubert oder Meyer von der liberalen Bourgeoisie und ihrer Intelligenz getrennt hat. (Von den plebejisch-demokratischen Schriftstellern garnicht zu reden). Ja, es hat in dieser Periode keinen Schriftsteller gegeben, der die Niedrigkeit, Dummheit und Korruption der bürgerlichen Klasse mit einer schneidenderen Satire geschildert hätte, als Flaubert. Und sogar die Rückwendung zur Geschichte ist sowohl bei Flaubert wie bei Meyer ein Protest gegen diese Niedrigkeit und Kleinlichkeit, gegen diese Dummheit und Verworfenheit der bürgerlichen Klasse ihrer Zeit.

Aber gerade durch diese abstrakte Opposition bleiben Flaubert und Meyer innerhalb des Rahmens dieser Periode, mit ihren Beschränktheiten, mit ihren Verengerungen des gesellschaftlich-geschichtlichen Horizontes stecken. Die Waffe der Satire, der leidenschaftlich romantischen Kontrastierung der Vergangenheit mit der Gegenwart bewahren diese Schriftsteller zwar vor dem Schicksal der Apologeten der liberalen Bourgeoisie, machen ihre Werke liberarisch bedeutend und interessant, verhelfen aber den Schriftstellern nicht dazu, sich vom Fluche der Volksfremdheit zu befreien. Sie können der ideologischen Konsequenzen dieser geschichtlichen Lage noch so ablehnend oder kritisch gegenüberstehen, - und das tun sie auch -, die gesellschaftlich-geschichtlichen Tatsachen selbst, deren ideologische Konsequenzen sie bekämpfen, müssen sich in Inhalt und Form ihrer Werke widerspiegeln.

Ihre künstlerische Fragestellung, ihre Thematik und Darstellungsweise bleibt von dieser Volksfremdheit der Problemstellungen und

Lösungen bestimmt. Dass in den historischen Romanen dieser Periode, auch in den bedeutendsten, die Beziehungen der Menschen zum öffentlichen Leben entweder ganz ~~rein~~ apolitisch privat sind, oder sich auf eine "Realpolitik" der Schiebungen innerhalb der Oberschicht der Gesellschaft beschränken, ist eine deutliche Widerspiegelung jener grundlegenden Veränderungen im sozialen Leben der bürgerlichen Klasse, deren politischer Ausdruck eben der Liberalismus gewesen ist. Auch die leidenschftlichste Verachtung Flauberts für die liberale Bourgeoisie seiner Zeit kann von dieser seiner künstlerischen Gebundenheit an die Niedergangstendenz der bürgerlichen Klasse nichts aufheben.

So ist der neuere historische Roman als eigenes Genre aus den ideologischen Schwächen einer beginnenden Niedergangsentwicklung entstanden, aus der Unfähigkeit, auch der bedeutendsten Schriftsteller dieser Periode, die wirklichen sozialen Wurzeln der Entwicklung zu erkennen und sie wirklich und zentral zu bekämpfen. Alle einzelnen künstlerischen Schwächen dieses historischen Romans haben wir schon in den Einzelanalysen aus dieser grundlegenden Schwäche abgeleitet. Es wäre aber falsch, zu glauben, dass diese Schwächen sich ausschliesslich auf den historischen Roman beschränken. Wir haben bereits gezeigt, dass das Ersetzen der wirklichen Gipfelpunkte des gesellschaftlichen Lebens durch Atrozitäten und Brutalitäten bei Flaubert den Gesellschaftsroman Zolas "prophetisch" vorwegnimmt. In Wirklichkeit steckt selbstverständlich hinter dieser sehr allgemeinen literarischen Strömung, die auch die menschlich feinst organisierten Schriftsteller erfasst, eine allgemeine Verwilderung und Verrohung der menschlichen Gefühle, die mit dem endgültigen Sieg der Bourgeoisie in der Gesellschaft vorherrschend wird. Ebensowenig ist die Verschiebung der gesellschaftlichen Thematik nach "oben" ~~ebenfalls nicht~~ auf den historischen Roman beschränkt, obwohl sie auch hier früher und entschiedener als sonst hervortritt. Innerhalb der naturalistischen Entwicklung proklamiert Edmonde de Goncourt es bereits als eine höhere Phase des Naturalismus, wenn er auf die (zur) Schilderung der oberen Klassen der Gesellschaft übergeht. Und in dem den Naturalismus ablösenden Strömungen wird nun diese Richtung vorherrschend. Selbstverständlich bedeutet die Allgemeinheit einer historischen Strömung auch hier nicht ihre Ausschliesslichkeit und keineswegs ihre gleichförmige Auswirkung auf das

Schaffen aller in dieser Periode ~~lebenden~~ wirkenden Schriftsteller. Jedoch bei den tiefen Wurzeln, die diese literarischen Tendenzen im gesellschaftlichen Sein des entwickelten Kapitalismus und erst recht des Imperialismus haben, muss die Opposition der Schriftsteller gegen diese gesellschftliche Tendenzen sehr tief gehen, um einen erfolgreichen künstlerischen Kampf gegen ihre literarischen Erscheinungsformen möglich zu machen. (Dass aber ein solcher Kampf möglich ist, zeigt die internationale Literatur von Gottfried Keller über Anatole France bis Romain Rolland an vielen Beipielen.)

Wir sehen: keine einzige Frage des historischen Romans lässt sich von ihm allein, isoliert behandeln, ohne dass die historische und gesellschaftliche Kontinuität der literarischen Entwicklung vollständig wird entstellen. Mit welchem Recht spricht man also vom historischen Roman als eigenem Genre? Dass die verknöchert-formalistische und gerade darum grob-inhaltliche Genre-Theorie der späteren bürgerlichen Aesthetik den Roman in verschiedene "Untergenres", wie Abenteuer-Roman, Dedektivroman, psychologischer Roman, Bauernroman, historischer Roman usw. aufteilt, dass die "wissenschaftliche Errungenschaft" auch von der Vulgärsoziologie übernommen wird, hat wissenschaftlich nichts zu besagen. In der formalistischen Betrachtungsweise der Genres sind alle grossen Traditionen der revolutionären Periode spurlos verschwunden. Eine seelenlose und verknöcherte, eine bürokratische Einschaltung soll die lebendige Dialektik der Geschichte ersetzen.

Selbstverständlich stecken hinter diesen verknöcherten Kategorien immer wieder reale soziale Inhalte. Aber stets solche der immer reaktionärer werdenden liberalen Ideologie. Und nur die menschewistische Vulgärsoziologie ist so "naiv", den ~~wilden~~ sozialen Charakter dieser Inhalte nicht zu bemerken und sich allein auf die "wissenschaftlichen Errungenschaften" zu konzentrieren. Wir können hier die Geschichte der Theorie der Genres unmöglich ausführlich behandeln. Es genügt, auf ein Beispiel hinzuweisen. Bei der Konstituierung des psychologischen Romans als gewissermassen eigenen Genres haben seine bedeutenden Vertreter, vor allem Paul Bourget, die Tendenz klar ausgesprochen, die notwendig zu der Begründung dieses neuen Genres geführt hat. Denn selbstverständlich musste ein so kluger und

gebildeter Reaktionär wie Bourget, sehr genau, dass die alten Romanschriftsteller der vergangenen Periode bedeutende Psychologen gewesen sind. Worauf es ihm aber ankam, war die idealistische und reaktionäre Abtrennung der Psychologischen von den objektiven Bestimmungen des gesellschaftlichen Lebens, die Konstituierung des Psychologischen als ein selbständiges und unabhängiges Gebiet der menschlichen Lebensäusserungen. Diese Abtrennung wird nun dahin ausgebaut, dass die "konservativen" Instinkte eine Suprematie über die "destruktiven" erhalten. Vor allem soll bei Bourget die Flucht in die Religion aus den - abstrahiert dargestellten - Widersprüchen des gegenwärtigen Lebens gerade durch diesen Psychologismus eine besondere Überzeugungskraft erhalten. Und tatsächlich wachsen dadurch die Möglichkeiten der Spphistik. Es erscheint nicht mehr notwendig, Kirche und Religion in ihren sozialen Bestimmungen, mit ihren politischen Zielen etc. darzustellen, wie dies Balzac und Stendhal, ja auch noch Flaubert und Zola getan haben. Die Frage der Religion wird jetzt zu einer "rein inneren" Frage gemacht; höchstens spielt die dekorative Seite Roms als malerischer Hintergrund in die Handlung hinein. (Cosmopolitis).

Hier knüpft der psychologische Roman an die Vulgarisierung und an die gedankliche Erstarrung des gesellschaftlichen Lebens durch die Soziologie, vor allem die Taines, an. Der "Stand", die soziale Lage erscheint als eine metaphisische Gegebenheit. Sie selbst bedarf keiner Untersuchung; sie ist unveränderlich. Zu gestalten sind blos die psychologischen Reaktionen, und zwar auf der Grundlage, dass jedes Nichtharmonisieren mit dem "Stand" als Krankheit dargestellt wird. Man höre die neue Auslegung, die Bourget über "Madame Bovary" und "Le rouge et le noir" gibt: "Man hat nicht genügend bemerkt, dass dies die Grundlage der Madame Bovary wie von Rouge et noir von Stendhal bildet: die Untersuchung einer Krankheit, hervorgerufen durch die Versetzung des Milieus. Emma ist eine Bäuerin, die die Erziehung einer Bourgeoisie erhalten hat. Julien ist ein Bauer, der die Erziehung eines Bourgeois erhalten hat. Diese Vision einer ungeheuren sozialen Tatsache beherrscht beide Bücher". So verschwindet durch das Selbständigmachen des Psychologischen jede Gesellschaftskritik. Stendhal und Flaubert sollen an - krankhaften Gegenbeispielen - die "tiefe" psychologische und soziale "Wahrheit" verkünden: Schuster bleib bei deinem Leisten.

Wir haben gesehen, dass in der Konstituierung des historischen Romans als eigenen Genres oder Untergenres sich ein verwandter sozialer Inhalt verbarg: die Abtrennung der Gegenwart von der Vergangenheit, die abstrakte Gegenüberstellung von Gegenwart und Vergangenheit.

Selbstverständlich entscheiden derlei Absichten für das Entstehen neuer Genres nichts. Wir haben in den vorangegangenen Betrachtungen, vor allem bei dem Vergleich von historischem Roman und historischem Drama ausführlich dargelegt, dass jedes Genre eine eigenartige Widerspiegelung der Wirklichkeit ist, dass Genres nur dann entstehen können, wenn typische und gesetzmässig wiederkehrende allgemeine Lebenstatsachen entstanden sind, deren inhaltliche und formelle Eigenart sich in den bisher vorhandenen Formen nicht adäquat widerspiegeln kann.

Einer spezifischen Formgebung, einem Genre, muss eine spezifische Wahrheit des Lebens zugrundeliegen. Wenn sich das Drama in Tragödie und Komödie scheidet (von den Zwischenstufen wollen wir hier absehen), so hat dies sehr ernste inhaltliche Gründe in jenen Lebenstatsachen, die die Formen der Tragödie und der Komödie widerspiegelt und zwar dramatisch widerspiegeln. Denn es ist sehr bezeichnend, dass diese scharfe Trennung in der epischen Kunst keine Scheidung der Genres hervorbringt. Selbst der bürgerlichen und der pseudomarxistischen Vulgärsoziologie ist es noch nicht eingefallen, das Untergenre des tragischen Romans auszuklügeln. Tragödie und Komödie haben ein verschiedenes Verhältnis zur Wirklichkeit und eben deshalb eine andere Art des Aufbaus der Handlung, der Charakterisierung etc. Aehnlich verhält es sich bei Roman und Novelle. Die Frage ist keineswegs die des Umfangs. Die Verschiedenheit des Umfangs ist nur die Konsequenz der Verschiedenartigkeit des Gestaltungszieles, wobei es zuweilen Grenzfälle geben kann, wo eine grosse Novelle umfangreicher ist als ein kleiner Roman. Es handelt sich immer wieder um eine spezifische Form der Widerspiegelung von spezifischen Lebenstatsachen. Der Unterschied des Umfangs zwischen Roman und Novelle ist nur ein Ausdrucksmittel unter vielen für die verschiedenen Lebenstatsachen, die von beiden Genres gestaltet werden. Das wirklich unterscheidende Merkmal der Novelle ist vor allem, dass in ihr keine Totalität der Lebenserscheinungen zu gestalten angestrebt wird. Deshalb ist diese Form geeignet, sehr spezifische Lebenszusam-

menhänge, z.B. die Rolle des Zufalls im menschlichen Leben, mit spezifischer Energie darzustellen.

Conrad Ferdinand Meyer als bedeutender und denkender Künstler empfand klar, dass der Irrationalismus seiner Geschichtsauffassung der Novelle entgegendrängt, und nannte deshalb seine Werke Novellen und nicht Romane. Das endgültige Pascal-Motiv, dass er nämlich wegen seiner tötlichen Krankheit zur Handlung, zur Entscheidung physisch unfähig ist, ist tatsächlich ein typisches Novellenmotiv. Da aber Meyer die hohe künstlerische Ambition hatte, doch ein Gesamtbild der Probleme seiner Zeit zu geben, sprengtem seine Werke den strengen, aber engen Rahmen der Novelle; so sind auf der Grundlage von Novellenmotiven irrationalistische, fragmentarische Romane entstanden.

Wenn wir also das Problem der Genres ernsthaft betrachten, können wir die Frage nur so stellen: was für Lebenstatsachen liegen dem historischen Roman zugrunde, die von jenen Lebenstatsachen, die das Genre des Romans im allgemeinen konstituieren, spezifisch verschieden sind? Ich glaube, wenn die Frage so gestellt wird, kann sie nur verneinend beantwortet werden: keine. Und die Analyse der Tätigkeit der bedeutenden Realisten zeigt, dass in ihren historischen Romanen kein einziges wesentliches Problem des Aufbaus, der Charakterisierung usw. auftaucht, das in ihren anderen Romanen gefehlt hätte, oder umgekehrt. Man vergleiche etwa "Barnaby Rudge" von Dickens mit seinen Gesellschaftsrommen, "Krieg und Frieden", mit " Anna Karenina" usw. Die letzten Prinzipien sind notwendigerweise überall die gleichen. Und sie folgen aus dem gleichen Ziel: die Totalität eines gesellschaftlichen Lebenszusammenhangs, sei es der Gegenwart oder der Vergangenheit, in der Form der Erzählung zu gestalten. Selbst solche Probleme inhaltlicher Art, die scheinbar specifica des historischen Romans sind, wie z.B. die Gestaltung der Überreste der Gentilgesellschaft bei Scott, sind auch nicht sein ausschliesslicher Gegenstand der Gestaltung. Von der "Oberhof"-Episode in Immermanns "Münchhausen" bis zu dem ersten Teil von Fadejews "Udehe" finden wir solche Probleme immer wieder in Romanen, die die Gegenwart behandeln. Und auf diese Weise könnte man alle inhaltlichen wie formellen Probleme des Romans durchgehen, ohne auf eine einzige Frage zu stossen, die wesentlich wird ist und doch dem historischen Roman allein angehörte.

Der klassische historische Roman ist aus dem Gesellschaftroman entstanden und ist, ihn bereichernd, ihn auf eine höhere Stufe hebend, in ihn übergegangen. Je höher sowohl die historischen Romane wie die Gesellschaftsromane der klassischen Zeit stehen, desto weniger gibt es zwischen ihnen wirklich entscheidende Stilunterschiede.

Dagegen ist der neuere historische Roman aus den Schwächen des modernen Romans entsprungen und reproduziert infolge und mit Hilfe der Konstituierung zum "eigenen Genre" dise Schwächen auf einer höheren Stufenleiter. Dieser Differenzierung liegt selbstverständlich ebenfalls eine Lebenstatsache zugrunde. Aber nicht nur eine objektive Tatsache des Lebens selbst, der objektiven Verwandlung des Lebens, sondern zugleich und vor allem die Überspannung einer allgemeinen falschen Ideologie der Niedergangsperiode.

Die Besonderheit des historischen Romans in dieser Periode lässt sich dahingehend aussprechen, dass die Korrektur der falschen Absichten der Schriftsteller durch das Leben selbst im historischen Roman viel schwerer vollziehbar ist als im dem Roman, dessen Stoff die Gegenwart bildet, dass also im historischen Roman die falschen Theorien, die literarischen Vorurteile etc. der Verfasser durch den Reichtum des Erlebnisstoffes ~~aus~~ aus der Gegenwartsthematik nicht, oder viel ~~weniger~~ schwerer korrigiert werden können. Das, was Engels bei Balzac als den "Sieg des Realismus" bezeichnet, der Sieg der ehrlichen und vollständigen Widerspiegelung der wirklichen Lebenstatsachen und Lebenszusammanhänge über gesellschaftliche, politische oder individuelle Vorteile des Schriftstellers, tritt bei dem neueren historischen Roman viel schwerer ein, als bei dem gleichzeitigen Gesellschaftsroman.

Wir haben uns hier, wenn auch nur kurz, mit zwei bedeutenden realistischen Schriftstellern dieser Periode beschäftigt, mit Maupassant und Jakobsen. Maupassant geht an "Bel ami" ebenso heran, wie an "Une vie", Jakobsen an "Niels Lyhne" ebenso, wie an "Marie Grubbe". Aber in den erstgenannten Werken entsteht - trotz aller allgemeinen Problematik des neueren Realismus - jeweils eine reich nuancierte gesellschaftliche Wirklichkeit. In beiden Fällen ist ein Engelscher "Sieg des Realismus" festzustellen. Warum? Weil es für Maupassant, wie für Jakobsen unmöglich gewesen

Als talentierte, aufrichtige Beobachter des Lebens

ist, an den grossen gesellschaftlichen Problemen ihrer Zeit achtlos vorbeizugehen, wenn sie eine Gegenwartsfigur gestaltet haben. Wie sehr auch die Schriftsteller in erster Linie die innere psychologische Entwicklung des Helden interessiert hat, unbewusst und unbeabsichtigt ist in beiden Fällen das gesellschaftliche Leben der Gegenwart von allen Seiten in den Roman hineingeströmt und hat ihn mit einem reichen und gegliederten Leben erüllt.

Dies ist im historischen Roman viel schwerer. Feuchtwanger hat in den oben angeführten Bemerkungen durchaus Recht, wenn er sagt, dass der zeitlich fernliegende Stoff sich für den Schriftsteller leichter gliedern lässt als der Stoff der Gegenwart. Er irrt sich nur darin, wenn er hier einen engen Vorteil und nicht einen Nachteil für den Schriftsteller sieht. Der historische Stoff leistet - dem Schriftsteller der nachfaschistischen Entwicklung weniger Widerstand, die subjektive Absicht des Schriftstellers lässt sich diesem Stoff viel leichter aufdrängen. Aber gerade dadurch entsteht jene Abstraktheit, jene subjektivistische Willkür, jene fast traumhafte "Zeitlosigkeit", die wir bei den historischen Romanen von Maupassant und Jakobsen festgestellt haben, und die sie sehr zu ihrem Nachteil von den kräftigeren und klarer konturierten Gesellschaftsromanen ihrer Vorläufer unterscheidet.

Sogar bei einem Schriftsteller vom Range Dickens kommen die Schwächen seines kleinbürgerlich-radikalen Humanismus und Idealismus in dem grossen Geschichtsroman über die französische Revolution ("Two Cities") viel stärker und störender zum Ausdruck als in seinen Gesellschaftsromanen. Die Stellung des jungen Marquis von Evremonde zwischen den Klassen, sein Ekel vor den grausamen Mitteln der Aufrechterhaltung der feudalen Ausbeutung, seine Lösung dieses Konflikts durch eine Flucht ins bürgerliche Privatleben erhält in der Komposition der Fabel nicht jenes Gewicht, das ihr gebührt. Dadurch, dass Dickens die rein moralischen Seiten sowohl bei der Gestaltung der Ursachen, wie der Folgen in den Vordergrund stellt, verblasst der Zusammenhang zwischen den Lebensproblemen der Hauptgestalten und den Ereignissen der französischen Revolution. Diese wird zu einem romantischen Hintergrund. Die Wildheit und Aufgeregtheit der Zeit ergibt Gelegenheiten zur Offenbarung der menschlich-moralischen Eigenschaften

der Gestalten. Aber weder das Schicksal Manettes und seiner Tochter noch das von Darnay-Evremonde und am allerwenigsten das von Sidney Carton wächst organisch aus der Zeit und ihren gesellschaftlichen Ereignissen heraus. Auch hier kann man einen beliebigen Gesellschaftsroman von Dickens als Vergleichsmaßstab heranziehen und sehen, wie viel inniger und organischer solche Zusammenhänge etwa in "Klein Dorrit" oder "Dombey und Sohn" gestaltet sind als in den "Zwei Städten". Dabei ist der historische Roman des grossen Schriftstellers Dickens noch verhältnismässig auf klassischen Traditionen gegründet. " Barnaby Rudge", in welchem die historischen Ereignisse eine episodischere Rolle spielen, hat sogar gänzlich die konkrete Gestaltungsweise seiner Romane aus dem Leben der Gegenwart. Aber die Schranke seiner Gesellschaftskritik, die stellenweise abstrakt-moralische Stellungnahme zu konkreten gesellschaftlich-moralischen Phänomänen muss sich in seinem ausgesprochen historischen Roman besonders stark auswirken. Was sonst nur eine gelegentliche Trübung der Linie war, wird hier zu einer wesentlichen Schwäche der ganzen Komposition. Denn im historischen Roman muss sich diese Eigenart Dickens in der Richtung der modernen Privatisierung der Geschichte auswirken. Die historische ~~Hintergrund~~ Basis wird in "Barnaby Rudge" noch viel stärker als in ~~den "Zwei Städten"~~ "Two Cities" zu einem blossen Hintergrund, der hier, weit entfernt, als wirkliche Grundlage der Lebensschicksale zu figurieren, nur ein zufälliger Anlass zu "rein menschlichen" Tragödien wird, und diese Diskrepanz unterstreicht noch stärker die sonst nur leise und latent vorhandene Tendenz bei Dickens, das "rein Menschliche", das "rein Moralische" von der gesellschaftlichen Basis loszulösen und bis zu einem gewissen Grade autonom zu machen. Diese Tendenz wird in den besten Gegenwartsromanen von Dickens durch die Macht der Wirklichkeit selbst, durch ihre Wirkung auf den mit allen Sinnen aufnahmebereiten, aufnahmehungrigen Dichter korrigiert. Hier muss diese Korrektur notwendig viel schwächer wirken. Dieser Stand der Dinge bei einem so grossen Schriftsteller wie Dickens, der in den wesentlichen Zügen seines Schaffens ein Klassiker des Romans ist und nur peripherisch von den Tendenzen des Niedergangs berührt wird, kann hier als besonders deutliche Illustration zu diesem Zusammenhang dienen.

Die Ursache liegt gerade darin, dass die von Feuchtwanger gepriesene Biegsamkeit des historischen Stoffes für den modernen Dichter eine Falle ist. Denn seine schriftstellerische Grösse entsteht gerade aus dem Widerstreit seiner subjektiven Absichten und seiner Ehrlichkeit und Fähigkeit in der Wiedergabe der objektiven Wirklichkeit. Je mehr und je leichter seine subjektiven Absichten den Sieg davontragen, desto schwächer, und desto ärmer, inhaltsloser werden seine Werke.

Freilich ist - sehr entgegen den modernen, einflussreichen "Erkenntnistheorien" der Geschichte - die geschichtliche Wirklichkeit ebenfalls eine objektive Wirklichkeit. Aber die Schriftsteller der nachachtundvierziger ~~48-er~~ Periode haben nicht mehr gesellschaftlich-unmittelbar das Erlebnis ihrer ~~einer~~ kontinuierlichen Verbindung mit der Vorgeschichte der Gesellschaft, in der sie leben und wirken. Sie stehen, aus gesellschaftlichen Gründen, die uns bereits bekannt sind, zur Geschichte in einem sehr vermittelten Verhältnis, wobei diese Vermittlung überwiegend durch die modernen und "modernisierenden" Historiker und Geschichtsphilosophen vollzogen wird. (Man denke z.B. an Mommsens Einfluss auf Shaw).

Dieser Einfluss ist unvermeidlich eben wegen des Risses ~~des~~ im Erlebnis~~des~~ der gesellschaftlichen Kontinuität zwischen ~~zur~~ Geschichte und gegenwärtig ~~ist~~ im allgemeinen viel stärker, als man gewöhnlich annimmt. Die modernen Schriftsteller übernehmen aus der Geschichtsschreibung und Geschichtsphilosophie ihrer Zeit nicht nur die Tatsachen, sondern vor allem die Theorie der freien, der willkürlichen Interpretierbarkeit der Tatsachen, die Theorie der Unerkennbarkeit des Geschichtsverlaufes an sich und, im Zusammenhang damit, die Notwendigkeit der "Introjektion" der eigenen subjektiven Probleme in die "amorphe" Geschichte, die Theorie des Ausgehens von der Vorstellung, des antidemokratischen Heldenkultus, von der Rolle des einsamen "grossen Mannes" als Mittelpunkt, ~~der Geschichte~~, der Auffassung der Masse, die teils als blosser Stoff in den Händen der "grossen Männer", teils als blinder und wütender Naturgewalt ~~usw~~ gilt usw.

Es ist leicht verständlich, dass einem solchen organisierten System von Vorurteilen die geschichtlichen Tatsachen - besonders, wenn sie ja bereits in einem so interessanten poetischen Zustand übernommen wurden, - keinen kontrollierenden und schriftstellerisch befruchtenden Widerstand

voll

leisten können. Dies xxrbringen in wenigen ~~hervorragenden Fällen~~ Ausnahmefällen eben die Tatsachen des Lebens selbst. Und gerade die Gegenüberstellung von Geschichte und Leben, die Flucht aus der Miserabilität des gegenwärtigen Lebens in den prunkvollen Glanz vergangener Zeiten muss diese subjektivistisch entstellenden Tendenzen nur noch verstärken. Wobei die Folgen keineswegs dadurch gemildert werden, dass diese Flucht, wie bei Flaubert, die Konsequenz eines glühenden oppositionellen Hasses auf die bürgerliche Gegenwart ist.

So muss der moderne historische Roman alle Schwächen der allgemeinen Niedergangsperiode in gesteigertem Masse enthalten; es fehlen ihm jene bedeutenden Züge des Realismus, die im Ringen der hervorragenden Schriftsteller dieser Epoche mit dem heutigen Leben trotz allen falschen Tendenzen der Zeit entstanden sind. In diesem, aber nur in diesem Sinne könnte man in der von uns untersuchten Zeit von einem historischen Roman als besonderem Genre sprechen. Man vergleiche bloss die niedergehende Linie des historischen Romans mit der der Schilderung des Gegenwartslebens. Der vom menschlichen Leben losgelöste, selbständige, verdinglichte und dinghaft bleibende Charakter des "Milieus" tritt hier nicht nur viel gröber auf als dort (schon im historischen Roman der Romantik, dann sehr ausgeprägt bei Bulwer), sondern gewinnt sehr rasch Ausmasse, die der Gegenwartsroman nur bei seinen schlechtesten Vertretern erreicht. Der Grund ist leicht einzusehen. Selbst die trockenste und langweiligste Milieuschilderung ist objektiv auf sehr verschlungenen Umwegen mit dem wirklichen Leben irgendwie verbunden. Das "Milieu" muss aber im historischen Roman unweigerlich in eine ertötende Vorherrschaft des Antiquarischen ausarten. Dies kann sehr ordinäre Formen annehmen, wie in den einst so viel gelesenen Romanen von Dahn oder Ebers. Es kann allerdings sowohl wissenschaftlich, wie stilistisch raffiniert, prätiös, abgetönt-dekorativ in Erscheinung treten, wie in "Marius the epicurean" von Walter Pater. Der wesentliche Unterschied ist jedoch lange nicht so gross, wie er auf den ersten Anblick zu sein scheint. Die Menschen werden hier nämlich zu ebensolchen Schemen wie dort, nur sind sie mit klug formulierten Gedanken, mit verfeinerten Gefühlszutaten ausgestattet; die historische Wirklichkeit ist ebensowenig als lebendige Entwicklung

eines Volkes in einer konkreten Zeit gestaltet, sie bleibt ebenso eine tote Kulisse, wenn ihre Farben auch gesuchter ausgewählt und wählerischer aufeinander abgestimmt sind. Die zweifellos vorhandenen Unterschiede treten also erst dann hervor, wenn man davon absieht, dass es sich um Kunstwerke, um historische Romane handeln soll, wenn man sie als Essays betrachtet. Dann erscheint allerdings Ebers als vulgärer Popularisator einer oberflächlichen und banalen Aegyptologie, während bei Pater bereits die überfeinerte, dekadente Auffassung der Spätantike vor uns steht.

Diese Bemerkung bedeutet nicht, dass wir sie aus der allgemeinen Entwicklung des modernen Romans herausnehmen.

Sie bezeichnet bloss die Tatsache, dass bei Ebers oder Dahn der flachste, seelenloseste Naturalismus in der deutschen Literatur vorweggenommen wird. Pater dagegen wird zum aesthetischen Vorläufer der symbolischen Erstarrung des sich vor lauter Raffinement auflösenden Impressionismus. Man denke an Werke, wie "Bruges la morte" von Rodenbach, wo - freilich äusserlich-technisch in ganz verschiedener Weise - ein überfeinertes Gefühlserlebnis mit einer überfeinert-artistisch gesehenen Kulisse ebenso organisch verkoppelt ist, wie es Geschichte und Menschenschicksal bei Pater sind.

Dieser Weg, der, wenn auch nicht pfeilgerade, aber doch ganz sicher in die imperialistische Dekadenz hineinführt, kann weder einseitig von der aesthetischen noch von der weltanschaulich-moralischen Seite her beschrieben werden. Es handelt sich vielmehr um beide Gesichtspunkten um blosse Folgen der primären Entfremdung der bürgerlichen Ideologen von der Progressivität der Geschichte, von der Erkenntnis der fortschrittlichen Tendenzen und Perspektiven in der Gegenwart. Der Ideologe sinkt damit auf das Niveau eines tristen Spiessertums herab. Der grosse demokratisch-revolutionäre russische Philosoph und Kritiker Tschernyschewskij hat bereits in E.Th.A. Hoffmanns Kritik des Philistertums dieses Motiv erkannt, und unsere eben durchgeführte Parallele zwischen Ebers-Dahn einerseits und Walter Pater andererseits findet ihre Rechtfertigung im Ausspruch eines anderen bedeutenden demokratischen Schriftstellers, Gottfried Kellers, in dessen Augen der betrunkene Spiesser um nichts besser war als der nüchterne. Vielleicht das bezeichnendste Schulbeispiel dieser Einheit ist Adalbert Stifter, der das bewusste "weltanschauliche Vertiefen" der beschränktesten Philisterhaftigkeit mit einer - angeblich - höchststehenden, abgeklärten schriftstellerischen Meisterschaft verband. Da das Lebenswerk Stifters sich nur in seinem Spätwerk "Witiko" mit unserem Thema berührt, berücksichtigen die folgenden Bemerkungen vor allem diesen Roman.

"Witiko" selbst zeigt, wie wir dies in weit bedeutenderen analogen Fällen, bei Flaubert, Maupassant, Jacobsen usw. sehen konnten, ei-

einerseits die Einheitlichkeit der weltanschaulichen und aesthetischen Prinzipien im Wirken eines Schriftstellers über Gegenwart und Geschichte; "Witiko" ist in dieser Hinsicht eine Anwendung der Ergebnisse, ein Illustrationsmaterial zu den Prinzipien, die der Erziehungsroman "Nachsommer" gestaltet hat. Andererseits zeigt sich auch hier, dass der - vom Standpunkt der literarischen Arbeit - weniger widerstandsfähige historische Stoff jede Borniertheit, jede reaktionäre Tedenz im Weltbild des Schriftstellers hemmungsloser aufblühen lässt, als die Gegenwartsthematik. Darum enthält „Witiko" die Synthese aller philiströs-retrograden Züge Stifters; und zwar in derartiger Reinkultur, dass sogar Gundolf von der "Öde" dieses Werks zu sprechen gezwungen ist, dass auch er sich gedrängt fühlt, mit Freytag, Ebers und Dahn, mit Piloty und Makart historisch zusammenzustellen.

Dabei ist Gundolf, wie die ganze Georgeschule, vor allem Bertram, von Nietzsches Stifterbegeisterung, welche diese literarische Mode eigentlich eingeleitet hat, entschieden beeinflusst. Freilich bezieht sich Nietzsches Lob vor allem auf den "Nachsommer", und Gundolf ist auch bemüht, hier das Positive und die tieferen Gründe, die liebenswerten Seiten der Schranken Stifters herauszuarbeiten. Abgesehen von dem eben hervorgehobenen allgemeinen Gegensatz der gegenwärtigen und der geschichtlichen Thematik, zu unrecht. Zumindest in Bezug auf die Stärke und die aesthetische Valenz des Kontrastes zwischen beiden umfangreichen Romanen. Es ist wahr: "Nachsommer" hat, als Geschichte von Entwicklungen, eine gewisse innere Scheinbewegtheit, obwohl diese im Ocean der Dingbeschreibungen fast spurlos versinkt. „Witiko" dagegen ist von Anfang an der vormärzliche Musterjüngling, das erreichte Ideal des sonst weitgehend gescheiterten Metternichschen "Erziehungswerks". Die epische Bewegung ist hier rein äusserlich:Schlachten, Paraden, Empfänge etc., die infolge der breiten Dinghaftigkeit ihrer rein beschreibenden Darstellungsweise den Gundolfschen Ausdruck von der Öde vollauf rechtfertigen. Freilich nennt Bertram "Witiko" das "hohe Spätwerk" Stifters, einen "homerischen Walter Scott-Roman". In diesem Urteil kommt deutlich faschisierende und zum Ausdurck, dass die sich

faschistische deutsche Literaturgeschichte und -Kritik fest entschlossen ~~ist~~ sind, die Nietzschesche Anregung zu systematisieren und aus Stifter einen Klassiker der deutschen Reaktion zu machen. So wird Gundolfs einigermassen besonnenes Urteil zum Nachhutgefecht. Der faschistische Literaturhistoriker Linden nennt "Nachsommer" und "Witiko" „Erziehungsromane ewig gültiger Art". Der ebenfalls faschistische Kritiker Fechter bildet das homerische Prinzip Bertrams weiter und entdeckt im "Witiko" die Grösse "der germanischen Freiheit", der isländischen Saga, wodurch Stifter - hier sind Motive und Folgen schon ganz deutlich sichtbar - zum Vorläufer Hans Grimms geworden ist, der, nach Fechters Worten, "den ersten deutschen politischen Roman seit Stifters 'Witiko' schuf".

In diesem Fall handelt es sich keineswegs - wie bei Hölderlin oder Bücher - um ein beschmutzendes, um ein verlaumderisches Lob der Faschisten. Hier haben sie, wie im Fall Nietzsches, wirkliches, legitimes Erbe zurückerobert. Allerdings nicht in dem Sinne, ~~als ob~~ dass Stifter in direkter Beziehung zur "nationalsozialistischen Weltanschauung" stünde ~~würde~~. Davon kann gar und gar keine Rede sein; sein aesthetisch verdinglichter Quietismus scheint im Gegenteil den schroffsten Gegensatz zur Dynamik des "heroischen Realismus" zu bilden. Aber auch hier ist die schroffe Gegensätzlichkeit ein blosser Schein. Es sei bloss daran erinnert, dass die Faschisierung der deutschen Literaturgeschichte das Statuieren des "Biedermeier" als Periode hervorgebracht hat, mit der Absicht, alles Progressive und insbesondere alles Revolutionäre aus der ~~vor-48-er~~ vorachtundvierziger deutschen Literatur spurlos zu entfernen, um die reaktionäre Stagnation, das obskurantistische Philistertum der deutschen Misere in dieser Zeit als deutsches Wesen zu verherrlichen.

Stifter ist nun der geborene Klassiker solcher Tendenzen. Es ist bekannt, dass die ~~48-er~~ Revolution von 1848 für Stifter einen Weltuntergang, das Ende von Kultur und Gesittung bedeutet hat. Die Niederlage ~~von 48~~ der Revolution, die Periode der Unterdrückung aller Völker der Habsburgmonarchie ~~gab~~ schufen erst die Grundlage für das Entstehen seiner beiden grossen Romane. Gundolf

charakterisiert diese Periode seines Schaffens nicht unrichtig, wenn er in seiner Stifterstudie sagt: "Aus einem naiven Idylliker ist er seit 1849 ein absichtlicher Idylliker geworden und seine Mittel des sittlich lautern Sehens und Zeigens wurden ihm jetzt gleichsam Waffen gegen den bösen Willen und den Wahn einer verwahrlosten Menschheit". Man sieht daraus auch, dass die aesthetische Ablehnung des "Witiko" bei Gundolf nur von sekundärer Bedeutung ist; auch seine Charakteristik ~~xxxxxxx~~ Stifters macht ihm zum "politischen" Dichter des "Biedermeier", wobei gerade das Apolitische seiner Weltanschauung und Gestaltungsweise die Grundlage dieser Wesensart ausmacht. Dass diese Tendenzen erst nach der Niederlage der ~~48er~~ achtundvierziger Revolution zur Bewusstheit erwachsen, ist eine Verstärkung, keine Abschwächung dieser Lage.

"Witiko" ist die Konzentration dieser Bestrebungen Stifters; in diesem Sinne ist dieser historische Roman - einerlei wie man ihn aesthetisch im Vergleich zu seinen anderen Werken einschätzt - der weltanschauliche Gipfelpunkt seiner schriftstellerischen Tätigkeit. Bertrams von uns bereits zitiertes Urteil zeigt die in der Niedergangsperiode übliche völlige Unkenntnis und Verkennung Walter Scotts. Was die Auffassung der Geschichte betrifft, so ist Stifter geradezu ~~sein~~ dessen Gegenpol, der Fortsetzer seiner Widersacher, der reaktionären Romantiker. Dies liesse sich im ganzen Aufbau, in allen Details von "Witiko" ohne Schwierigkeit nachweisen. Wir greifen nur wenige der wesentlichsten Momente heraus. Wenn Scott das Mittelalter darstellt, so ist sein Hauptbestreben, den Kampf der progressiven und reaktionären Tendenzen zu gestalten, vor allem jener, die aus dem Mittelalter herausführen, den Feudalismus zersetzen, den Sieg der modernen bürgerlichen Gesellschaft sichern. (Es genügt, wenn wir an den Gegensatz von Ludwig XI. und Karl von Burgund in "Quentin Durward" denken.) Stifter dagegen verherrlicht die reaktionärsten Entwicklungsrichtungen des Mittelalters, wie den Kampf Barbarossas gegen die italienischen Städte, vor allem gegen Milano. Was sogar derart gemässigt progressive Schriftsteller, wie Hebbel erkannt haben, dass diese Politik der Hohenstaufen zum Verderben Deutschlands, zur Grundlegung der deutschen XXXXXXXXXXX

Misère geführt hat, will Stifter nicht sehen, glorifiziert sogar, in gedanklich-schriftstellerischer Fortsetzung seiner vorachtundvierziger Protektors Metternich.

Noch klarer kommt diese Tendenz in der Apotheose aller feudalen Einrichtungen zum Ausdruck. Stifter ist hier ein Weiterbildner der reaktionären Romantik. Der Unterschied ist vor allem ein stilistischer, der aber natürlich weltanschauliche Hintergründe hat. Die Vorbildlichkeit des Mittelalters wird in der Romantik vom "Christenheit oder Europa"-Aufsatz von Novalis bis zu Arnim oder Fouqué polemisch herausgearbeitet. Bei Stifter fehlt jede ausgesprochene Polemik gegen die der Gegenwart; der Feudalismus erscheint im "Witiko" als die selbstverständliche, organisch-gewachsene Gesellschaftsordnung ebenso, wie im "Nachsommer" die Gesellschaftsordnung der Gegenwart so erscheint: Stifter geht also in der Auffassung, dass der "wesentliche" Mensch unter jeder Obrigkeit - wenn sie nur keine revolutionäre ist - sich unbedingt bestätigt fühlen muss, noch viel weiter als die reaktionärsten Romantiker. Einerlei, ob er Schopenhauer gekannt hat oder nicht, bildet er die reaktionäre Romantik in seinem Sinne weiter. Die unpolemische Schreibart drückt dieses retrograde Weiterschreiten adäquat aus. Dies ist es, was Bertram als die "homerische" Steigerung von Scott auffasst; er betrachtet offenbar das Fehlen einer jeden plebejischen oder bürgerlichen Gegenbewegung gegen den Feudalismus (die Bürger von Milano sind in Stifters Augen Rebellen und Verbrecher) als einen Fortschritt. Im Sinne des "Biedermeiertums" ist es auch einer. Freilich im Sinne der wahren Erkenntnis, der echt dichterischen Gestaltung der Geschichte ist es das Gegenteil; Scotts Robin Hood in "Ivenhoe", Heinrich Gow in "Fair Maid of Perth" zeigen, was die wirklichkeitstreue Darstellung des Mittelalters hier leisten kann.

Hebbel hat in seiner geistvollen Besprechung des "Nachsommer" das schriftstellerisch Wesentliche an Stifter erkannt: die Verschiebung der Proportion zwischen kleinlich und bedeutend, zwischen Oberfläche und Wesen zu Gunsten einer Alleinherrschaft des ersteren Prinzips. Wie weit entfernt Stifter formal stilistisch vom Naturalis-

mus sein mag, geistig wie aesthetisch wird er dadurch zu seinem Vorläufer. Hebbel erkennt aber auch jene Tendenz in Stifters Schrifttum, durch ~~welche~~ die er noch wichtigere und gefährlichere Tendenzen der imperialistischen Periode vorwegnimmt: die Unmenschlichkeit, die bei ihm freilich noch im Kostüm des "eigentlichen" Humanismus auftritt. Hebbel sagt: "Erst.. Adalbert Stifter war es vorbehalten, den Menschen ganz aus dem Auge zu verlieren". Wenn nun von Nietzsche über die Georgeschule bis zum offenen Faschismus Stifter als echter zeitgemässer Nachfolger Goethes, als Erneuerer seines Erbes gefeiert wird, so ist dies eine klare Parallele zu den Versuchen von Gundolf, Spengler, Klages etc., aus Goethe, nach Nietzsches Vorbild, einen Vertreter der irrationalistischen "Lebensphilosophie" zu machen. In vielen Einzelheiten mögen solcher Tendenzen grosse Unterschiede, ja Gegensätze aufweisen, sie sind trotzdem zusammengehörige Pole in der Richtung einer imperialistisch-reaktionären Verfälschung Goethes. Sie entfernen, von verschiedenen Gesichtspunkten aus, gleicherweise, die ganze gesellschaftlich-geschichtliche Fortschrittlichkeit aus Goethes Lebenswerk; ihrem Gehalt nach ergänzen sie einander, so wie der nüchterne und der betrunkene Spiesser Gottfried Kellers einander ergänzen.

Stifter ist insofern eine Übergangsfigur, als seine philiströse Abgeklärtheit viele gemeinsame Züge mit dem ebenfalls höchst langweiligen akademischen Klassizismus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aufweist. Jedoch die in die Zukunft der Dekadenz vorwärtsweisenden Momente sind doch die übergreifenden; sie bestimmen die heutige Position Stifters in der Literaturgeschichte.

Will man sich von dem bisher aufgezeigten Zusammenhang von Naturalismus, Philistertum und Dekadenz durch ein anhand eines besonders krassen Beispiels überzeugen, so sehe man sich Mereschkowskij an, diesen typischen Dekadenten der imperialistischen Zeit, der freilich zur Gruppe der betrunkenen Spiesser gehört. Bei ihm wird der historische

Roman wirklich zum Organ der reaktionären Demagogie und Volksfeindlichkeit. Wenn man aber den falschen Tiefsinn dieser Romane etwas näher betrachtet, so kommen unter der mystischen Hülle merkwürdig naturalistische Züge zum Vorschein. Wenn z.B. Mereschkowskij einen Wutanfall von Alexei folgendermassen beschreibt:

"Das von Krämpfen verzerrte bleiche Gesicht Alexeis mit den flammenden Augen nahm plötzlich eine furchtbare, gleichsam überirdische geisterhafte Aehnlichkeit mit dem Antlitz Peters an. Es war einer von jenen Wutanfällen, denen der Zarewitsch bisweilen unterlag und während deren Dauer er zu jedem Verbrechen imstande war,"

Nicht einmal dasselbe Schriftgrad!

So sieht jeder Leser, dass hier nur eine schriftstellerisch schwächere, in Mystik verzerrte Karikatur der Zolaschen Vererbungskatastrophen vorliegt. Und ebenso könnte man an anderen Stellen dieser und ähnlicher dekadent-reaktionären Geschichtsbilder aus der imperialistischen Periode zeigen, dass in ihnen alle schwachen Seiten von Naturalismus, Symbolismus etc. in gehäufter, überspannter karikaturenhafter Form vorhanden sind. Aber diese karikaturistische Übersteigerung kann ebenso wenig ein eigenes Genre begründen, wie das Herabsinken der Gegenwartsfremdheit vieler historischen Romane in leere Exotik und damit zur schlechten Unterhaltungslektüre; umso weniger, als man hinter allen diesen dekadent oder verflacht entarteten Zügen immer und überall die allgemeinen Niedergangszüge der Epoche erblicken kann. Die bloss quantitative Steigerung der falschen Tendenzen kann unmöglich ein eigenes Genre begründen.

Viertes Kapitel

DER HISTORISCHE ROMAN DES DEMOKRATISCHEN UND SOZIALISTISCHEN HUMANISMUS.

Die imperialistische Periode bedeutet in der Hauptlinie der Entwicklung notwendigerweise eine Verstärkung der Auflösungstendenzen des Realismus, sowohl in der Geschichtsaufassung und der Literaturtheorie wie in der schriftstellerischen Praxis. Wir haben im vorigen Kapitel bereits einige Schriftsteller zum Vergleich herangezogen (Croce, Mereschkowskij), bei denen dies Wachstum der Auflösungstendenzen klar zum Vorschein kam. Da wir uns hier auf die grossen typischen Erscheinungsweisen des historischen Romans beschränken, werden wir die Repräsentanten der äussersten Dekadenz nicht behandeln. Es genügt festzustellen, dass das, was in den bedeutenden Schriftstellern der von uns ausführlich analysierten Übergangsepoche als schwere Problematik der realistischen Gestaltung der Geschichte erschien, hier bereits zur vollen Blüte der dekadenten Formspielerei, der bewussten Vergewaltigung der Geschichte geworden ist.

Wir haben bereits gesehen, dass diese Auflösungstendenzen des Realismus sich in einer doppelten, scheinbar entgegengesetzten Weise auswirkt. Einerseits entsteht ein immer mehr steigender Unglaube an die Möglichkeit der Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit und demzufolge auch der Geschichte. Dieser Unglaube schlägt notwendigerweise, wie wir dies bereits bei den grossen Gestalten der Übergangsperiode gesehen haben, in eine Mystik um. Diese mystischen Tendenzen verstärken sich immer mehr im Laufe der imperialistischen Entwicklung und erreichen in der barbarischen Geschichtsfälschung und Mythisierung der Geschichte durch den Faschismus ihren Gipfelpunkt, andererseits beschränkt sich die Darstellung der Geschichte auf eine möglichst große Genauigkeit bezüglich der einzelnen isolierten, aus dem wahren Zusammenhang gerissenen Tatsachen. (Der Faschismus nimmt in dieser Entwicklung insofern eine Sonderstellung ein, als er auch die isolierten Tatsachen der Geschichte in der gröbsten und brutalsten Weise verfälscht.)

Die subjektiv ehrlichen Schriftsteller der imperialistischen Periode glauben, der Geschichte treu zu sein - selbstverständlich innerhalb

des Rahmens ihrer Weltanschauung, ihrer Auffassung von der möglichen objektiven Erkenntnis der Geschichte - sie fassen aber diese Treue nur als eine den isolierten Tatsachen gegenüber gebotene und mögliche auf. Bei Flaubert war dies noch ein dekorativer Archäologismus. In der imperialistischen Periode entwickelt sich ein neuer Kultus der "Tatsachen". Besonders im Naturalismus der Vorkriegszeit und später in der "neuen Sachlichkeit" der Nachkriegszeit entstehen solche pseudorealistischen Strömungen auf der Grundlage dieses Kultus der isolierten, aus dem Zusammenhang gerissenen "Tatsachen". Diese Auffassung schliesst das Einströmen der Mystik, der mystifizirten Biologie und Psychologie in die Literatur nicht aus, ja sie begünstigt sie in immer wachsendem Masse.

Mit diesen literarischen Strömungen hängt es zusammen, dass besonders in der Zeit nach dem ersten Weltkrieg eine Welle der historischen Belletristik über die Literatur ging, eine grosse Reihe von historischen Schriften, die weder Wissenschaft, noch Kunst waren sind. Die von uns oben zitierten witzigen und satirischen Bemerkungen Huxleys charakterisieren diese Hybride richtig. Auch hier bildet die sogenannte Synthese zwischen mystifizierter Psychologie und isolierten "Tatsachen" die Grundlage dieser Belletristik. Ihre angebliche künstlerische und wissenschaftliche Rechtfertigung stammt aus einer in dieser Periode sehr populären Überspannung des Begriffes Kunst. Da die Traditionen der alten grossen Kunst verschüttet waren, da man in der Kunst nicht mehr eine spezifische Form der Widerspiegelung der wesentlichen Züge der objektiven Wirklichkeit sah, wurde das "künstlerische Prinzip" auf alle Gebiete wahllos angewendet. Insbesondere darum, weil Wissenschaft und Philosophie eine steigend agnostizistische Haltung zur objektiven Wirklichkeit eingenommen haben. Der so entstandene bewusste Subjektivismus wurde nun mit der Kunst identifiziert. So entstanden in der Vorkriegszeit die Theorien von Oscar Wilde, oder später Alfred Kerr von der Kritik als angeblicher Kunst.

Diese Theorien erhielten in der Nachkriegszeit eine weitere eigenartige Anwendung auf ein neues Gebiet in der Theorie der Montage als Kunst. Entstanden aus der jeder Kunst gegenüber nihilistischen Theorie und Praxis verschiedener dadaistischer Richtungen, "konsolidierte

sich in der Auffassung dieser Periode der "relativen Stabilisierung" zu einem prinzipiellen Kunstsurrogat: das unorganische Zusammenkleben von gesetzlerisch unverbundenen Tatsachen sollte darum als Kunst betrachtet werden, weil sich in ihrer Gruppierung, in ihrem Arrangement angeblich eine besondere schöpferische Originalität äussere. Die so zustande gekommene Montage als Kunst ist einerseits der Gipfelpunkt der falschen Tendenzen des Naturalismus, weil die Montage sogar auf jene oberflächliche sprachlich stimmungshafte Bearbeitung der Empirie verzichtet, die der ältere Naturalismus noch als Aufgabe betrachtet hat; andererseits ist die Montage zugleich der Gipfelpunkt des Formalismus, da die Verknüpfung der Einzelheiten mit der objektiven inneren Dialektik der Menschen und ihrer Schicksale schon gar nichts mehr zu tun hat, und die Montage das "Originelle" Arrangement nur von ausser an sie heranträgt.

Auf der Grundlage solcher weltanschaulicher Voraussetzungen wurde dieser historische Feuilletonismus, diese historische Reportage nun als eine besondere Art der historischen Kunst ausgegeben. Wobei der direkte Einfluss der Montagetheorie, der Deklarierung der Reportage zu einer besonderen Art der Kunst, auf diese Belletristik einen besonders starken Einfluss ausgeübt hat.

Diese historische Belletristik ist für uns nur darum bedeutsam, weil die Mode der historischen Biographien als "Genre" auch in die Produktion der geistig und künstlerisch bedeutenden Schriftsteller eingedrungen ist und hier grosse Verwirrungen und Schäden verursacht hat. Wir werden uns mit der Frage der sogenannten biographischen Methode im historischen Roman später ausführlich auseinandersetzen. Hier führen wir nur einige Bemerkungen aus dem Vorwort von Maurois zu seiner Shelley-Biographie an, um die Prinzipien dieser Vermischung von Roman und Historie, einer Mischung, die weder Roman noch Geschichtsschreibung im objektiven Sinne ist, klar zu beleuchten: "Es sollte hier, in diesem Buch, mehr das Werk eines Romanciers entstehen, als das eines Historikers, oder eines Kritikers. Ohne Zweifel sind die Tatsachen wahr, und man hat sich nicht erlaubt, Shelley weder einen Ausspruch noch einen Gedanken zu leihen, der nicht in den Erinnerungen seiner Freunde, in seinen Briefen, in seinen Gedichten enthalten wäre; aber man war bemüht, die wirklichen

Elemente in einer Weise zu ordnen, um den Eindruck der steigenden Enthüllung, des natürlichen Wachstums zu erwecken, die dem Roman zu eigen zu sein scheinen. Der Leser suche hier weder Gelehrsamkeit, noch Entdeckungen, und wenn er keinen lebhaften Sinn für die "Education sentimentale" hat, so öffne er dieses kleine Büchlein überhaupt nicht."

Wir werden im Laufe unserer späteren Ausführungen noch deutlicher als bisher sehen, dass dieses Kleben an den Tatsachen einerseits und ihr Aufputzen mit belletristischen Fetzen andererseits, ihre Grundlage in der Abgerissenheit der Schriftsteller vom Volksleben hat. Die unerschöpflich scheinende Erfindungsgabe der grossen realistischen Schriftsteller - auch im historischen Roman und hier sogar in ganz besonderer Weise - beruht gerade darauf, dass sie sich in diesem Stoff vollständig frei bewegen; dass sie die Typen des Volkslebens so genau kennen, um mit freier Phantasie walten zu können, ohne sich von der Wahrheit des Typischen zu entfernen; dass sie mit diesem Leben so innig vertraut sind, um Situationen ersinnen zu können, in denen die tiefste Wahrheit dieses Lebens klarer und leuchtender hervortritt, als im Alltagsleben selbst.

Der "Kultus der Tatsachen" ist ein armseliges Surrogat für diese Vertrautheit mit dem historischen Volksleben. Und dadurch, dass dieses Surrogat sich belletristisch aufputzt und eine angeblich gute, in Wirklichkeit nur glatte oder gekünstelte belletristische Prosa für epische Kunst ausgibt, wird die Lage noch schlimmer, weil die Verwirrung des Publikums noch grösser wird.

I ALLGEMEINE CHARAKTERISTIK DER HUMANISTISCHEN IN DER IMEPRIALISTISCHEN PERIODE

Uns interessieren hier die Revolten und Widerstände gegen diesen Niedergang der Literatur. Der Imperialismus ist nicht nur die Periode der Verfaulung des Kapitalismus, sondern zugleich die Periode der grössten Umwälzung in der Menschheitsgeschichte, die Periode des Entscheidungskampfes zwischen Kapitalismus und Sozialismus. Und es wäre eine sehr grosse Oberflächlichkeit, eine ausserordentliche Enge des Gesichtspunktes, wenn man die Lager der kämpfenden Kräfte des revolutionären Progresses und der sich immer stärker barbarisierenden Reaktion einfach und

mechanisch auf einen starren Gegensatz von Proletariat und Bourgeoisie reduzieren würde. Lenin hat in seiner grundlegenden Analyse des imperialistischen Zeitalters gezeigt, wie tief die parasitären Tendenzen des Imperialismus in die Arbeiterbewegung selbst eindringen, wie sie dort ökonomisch die Arbeiteraristokratie und die Arbeiterbürokratie produzieren und dadurch eine soziale Basis für den Menschewismus, für das Eindringen der bürgerlichen, der imperialistischen Ideologie in die Arbeiterbewegung schaffen. Andererseits hat ebenfalls Lenin darauf hingewiesen, dass gegen den Imperialismus, gegen seine antidemokratischen Tendenzen auf sämtlichen Gebieten des menschlichen Lebens sich auch eine kleinbürgerlich-demokratische Opposition erhebt. Die Ideologie dieser Opposition ist selbstverständlich verworren und oft mit reaktionären Tendenzen durchsetzt: die Ideologie der Rückkehr aus der Periode des Monopolkapitalismus in die des freien Handels ist notwendig, wie jede Absicht, das Rad der Geschichte zurückzudrehen, reaktionär.

Aber mit solchen Feststellungen ist das Problem noch keineswegs erschöpft, am wenigsten, wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf das Gebiet der Literatur konzentrieren. Der widerspruchsvolle Charakter der demokratischen Proteste gegen den imperialistischen Kapitalismus ist durch die widerspruchsvolle Lage des ganzen Kampfes um die Demokratie in dieser Periode kompliziert. Die allgemeine Tendenz des Imperialismus geht natürlich auf einer antidemokratischen Linie; dazu gehören nicht nur der offene Antidemokratismus des Monopolkapitals und der von ihm unmittelbar beeinflussten Parteien, sondern auch die wachsenden antidemokratischen Tendenzen im Liberalismus und sein Einfluss auf den opportunistischen Flügel der Arbeiterparteien und der Gewerkschaften. Diese antidemokratischen Tendenzen rufen eine breite soziologische, psychologische und philosophische antidemokratische Propagandaliteratur hervor. Gleichzeitig entsteht aber in den revolutionären Arbeiterparteien eine Kritik der bürgerlichen Demokratie von links her, es wird der ungenügend demokratische, nur formell demokratische Charakter der bürgerlichen Demokratie aufgedeckt.

Die Oppositionsbewegungen gegen den Imperialismus stehen

unter diesem doppelten Einfluss. Es entsteht für die alle immer wieder die Gefahr, aus einer linken Kritik der bürgerlichen Demokratie in eine rechte Kritik hinüberzuschwanken, d.h. aus einem Unzufriedenen mit der bürgerlichen Demokratie ein Gegner der Demokratie überhaupt zu werden. Wenn man etwa das Schicksal von Denkern, wie Sorel, von bedeutenden Schriftstellern, wie Bernhard Shaw verfolgt, so sieht man bei beiden (freilich in sehr verschiedener Weise) die solche Zich-Zack-Bewegung von einem Extrem zum anderen. Selbst in der Kritik der Gegenwart, die Romain Rollands bedeutendes Jugendwerk "Jean Christophe" gegeben hat, tauchen immer wieder, inmitten des heftigen und wunderbar aufrichtigen demokratischen Protestes gegen die Zeit, einzelne Denkmotive der Kritik der Demokratie von rechts her auf.

Diese komplizierte Verschlungenheit der Motive darf aber den Blick für das Wesentliche nicht trüben. Jeder Schriftsteller ist ein Sohn seiner Zeit. Die widerspruchsvollen Tendenzen der Zeit - der Verfaulungsprozess der imperialistischen Periode und der demokratische Prozess der werktätigen Massen, die literarische Dekadenz und die Sehnsucht nach Volkstümlichkeit - wirken widerspruchsvoll und einander kreuzend auf ihn ein. Wohl lösen sich, wie Marx und Engels festgestellt haben, in den grossen Krisenzeiten des Klassenkampfes manche der besten ideologischen Vertreter der herrschenden Klasse von dieser ab, jedoch auch ein solcher Ablösungsprozess ist sehr kompliziert und voller Widersprüche. Es ist also für den Schriftsteller sehr schwer möglich, sich von den Strömungen und Schwankungen seiner Zeit und in ihnen von denen der Klasse, zu der er gehört, wirklich zu befreien. Diese Befreiung, diese Stärkung der demokratischen Tendenzen wurde sehr gehemmt durch die ideologische Schwäche der linken Flügel der mittel- und westeuropäischen Sozialdemokratie. Während es den Bolschewiki in Russland gelang, in Lenins Schriften eine Strategie und Taktik auszuarbeiten, die den konsequenten Kampf um die Befreiung des Proletariats mit dem Kampf um die Demokratie in revolutionärer Weise verband, war gerade diese Seite einer der schwächsten Punkte der radikalen Oppositionen in den sonstigen sozialdemokratischen Parteien, und diese Schwäche vererbte sich auch auf die jungen kommunistischen Parteien. Die Tapferkeit und Folgerichtigkeit

einer aus dem Kleinbürgertum entstehenden demokratischen Opposition wird stets sehr weitgehend von der komsequenten und revolutinären Haltung der Arbeiterparteien bestimmt. Und gerade hier versagen die radikalen Flügel der mittel-und westeuropäischen Sozialdemokratie. Man denke nur an das eine Beispiel der Dreyfuss-Kampagne in Frankreich. Der demokratische Protest, der sich in ihrem Verlaufe erhob, war für die französische Literatur von höchster Bedeutung. Solche Schriftsteller wie Zola und Anatole France haben sich im Laufe dieser Protestbewegung energisch politisiert. Und es ist gar keine Frage, dass diese ihre Aktivierung, besonders bei France, einen bedeutenden Aufschwung auch für ihre ~~Literatur~~ literarisches Schaffen bedeutet hat. Aber es bleibt dabei die Tatsache bestehen, dass die Dreyfuss-Kampagne nur vom rechten Flügel der französischen Sozialdemokratie wirklich unterstützt wurde, während die linken auf dem Standpunkt einer sektiererischen Neutralität ~~gestanden sind~~ standen. Es bedarf keiner ausführlichen Analyse, um zu zeigen, dass der neue Schwung, den die Produktion solcher Schriftsteller, wie Zola und France durch die Teilnahme an der demokratischen Protestbewegung gegen die heraufziehende imperialistische Reaktion erhielt, wesentlich grösser und tiefer gewesen wäre, bei einem wirklichen ideologischen Rückhalt in einer revolutionär-marxistischen Arbeiterpartei.

Darum muss die historische Untersuchung dieser Strömungen sehr energisch auf die Hauptsache sehen und die Verworrenheit der einzelnen Schriftsteller in vielen weltanschaulichen und politischen Fragen als ihr Tribut an die ~~Opfer der~~ Zeit betrachten. Dazu gehört - um nur einige wesentliche Punkte hervorzuheben - einerseits die Unfähigkeit vieler bedeutender Schriftsteller, zwischen ihren wirklich demokratischen Bestrebungen und dem faulen und kompromislerischen Liberalismus ihrer Klasse einen deutlichen Trennungsstrich zu ziehen. (Sogar in so bedeutenden Werken wie dem "Untertan" Heinrich Manns ist diese Verschwommenheit der Grenzen in der Form einer Verschönerung der Schwächen des deutschen Liberalismus sichtbar.) Andererseits verfallen sehr viele Schriftsteller der romatisch-reaktionären Kritik an der Demokratie. Der grosse Einfluss Nietzsches auf die wichtigsten oppositionellen Schriftsteller der imperialistischen Periode hat seine Wurzeln in dieser Verworrenheit. Er wird in den romanischen Ländern durch

den Einfluss der Sozialdemokratie noch verstärkt.

Weltanschaulich äussert sich die Kompliziertheit dieser Lage darin, dass bedeutende Schriftsteller, die die Wirklichkeit realistisch wiedergeben, in ihrer bewussten Weltanschauung den skeptisch-agnostizistischen Theorien der bürgerlichen Klasse ihrer Zeit weitgehende Konzessionen machen. Man darf sich natürlich die Wechselwirkung zwischen der Weltanschauung eines Schriftstellers und seiner Produktion nicht als geradlinig und einfach denken. Aber ganz ohne Einfluss auf die Produktion, auf die Art des Realismus, auf das Vertrauen zu der eigenen Erfindungsgabe in der realistischen Produktion der Wirklichkeit usw. bleibt diese weltanschauliche Einstellung doch nicht.

Die Schwierigkeit der richtigen Analyse besteht in diesem Falle darin, die agnostizistisch-skeptische Weltanschauung der Schriftsteller nicht zuständlich, nicht statisch zu nehmen, sondern stets genau zu untersuchen, ~~auf was~~ worauf sich die Zweifelsucht richtet, ~~von~~ woher ~~und nach wohin~~ die Richtung des Skeptizismus kommt und wohin sie weist. ~~weist~~. Lenin hat in seiner Analyse der schriftstellerischen Tätigkeit Alexander Herzens mit unvergleichlicher Schärfe auf zwei Tendenzen des Skeptizismus hingewiesen, deren Unterschied gerade für unsere jetzige Untersuchung ausschlaggebend ist. Er zeigt, dass es auf der einen Seite einen Skeptizismus gibt, der weltanschaulich den Übergang der bürgerlichen Klasse von der revolutionären Demokratie zum faulen und verräterischen Liberalismus begleitet und befördert; dass es aber auf der anderen Seite eine skptische Kritik der bürgerlichen Gesellschaft gibt, die sich in der Richtung von bürgerlicher Demokratie ~~auf den~~ zum Sozialismus hin bewegt. Das letztere war der Fall bei Herzen. Und wenn man, durch diese grundlegende Unterscheidung Lenins aufmerksam gemacht, die bedeutenden Schriftsteller des demokratischen Protestes in der imperialistischen Periode näher betrachtet, so findet man zwar die enge Verschlungenheit, die komplizierte Mischung beider Formen des Skeptizismus bei sehr vielen Schriftstellern, man muss aber zugleich bei den bedeutenden das tendenzielle Übergewicht der zweiten Form ebenfalls feststellen. Ganz besonders ist dies sichtbar ~~bei~~ in der Entwicklung von Anatole France.

In der schriftstellerischen Bearbeitung der Geschichte spielt diese demokratische Protestbewegung eine ausserordentlich wichtige Rolle. Ja in ihr und nur in ihr ist ein neuer Typus des historischen Romans entstanden, der heute, hauptsächlich in der Literatur der deutschen antifaschistischen Emigration, zu einem Zentralproblem des Schrifttums unserer Tage geworden ist. Bis zu dieser Zeit spielen die historischen Romane bedeutender Schriftsteller nur eine mehr oder weniger episodische Rolle auch in dem Lebenswerk ihrer Verfasser. Es ist aber doch notwendig auf diese Vorläufer der Literatur unserer Zeit wenigstens andeutend hinzuweisen. Hier ist vor allem die Spätzeit Viktor Hugos zu nennen, dessen "1793" vielleicht die erste bedeutende historische Dichtung ist, in welcher der neue Geist des protestierenden Humanismus die Geschichte der Vergangenheit zu bewältigen versuchte und dabei auch schriftstellerisch andere Wege ging als der von uns bereits analysierte historische Roman der älteren und jüngeren Zeitgenossen Viktor Hugos. Und in mancher Hinsicht auch der von Viktor Hugo selbst. Nicht als ob er mit allen seinen früheren romantischen Traditionen gebrochen hätte. In gewissem Sinn ist "1793" ein letzter Nachklang des romantischen historischen Romans. Die alte Art Victor Hugos, durch grosszügige dekorative und rhetorische Kontraste die mangelhafte innere Bewegung des Lebens zu ersetzen, bleibt auch hier bewahrt. Aber zwischen seinen romantischen Romanen im schulmässigen Sinn und diesem hat Hugo doch die "Misrables" geschrieben, und so stilisiert-romantisch in diesem Werk das Volksleben auch gesehen und gestaltet sein mag, es gibt doch in einem ganz anderen Sinne ein Bild des Volkes als bei irgend einem anderen Romantiker (den jüngeren Hugo mitinbegriffen).

Diese Tendenzen erhalten eine Steigerung im Spätwerk. Schon die Tatsache, dass Viktor Hugo in einer Zeit, die es für besonders modern hielt, die französische Revolution wissenschaftlich (wie Taine) oder literarisch (wie die Goncourts) zu verleumden, ihre (Victor Hugos) wenn auch romantisch monumentalisierte Verherrlichung schreibt, zeigt diese Tendenz gegen den allgemeinen Strom. Sie erscheint noch dadurch gesteigert, dass Hugo sich für das Terrorjahr 1793 und nicht bloss für 89 begeistert. Hier sind trotz aller - von Lafargue vielfach richtig kritisierten - Schwankungen

Hugos wichtige, in die Zukunft weisende Tendenzen der Neubelebung der revolutionären Demokratie vorhanden. Vor allem darin, dass Hugo wirkliche tragische Konflikte, die auf dem Boden dieser Revolution erwachsen, zur Gestaltung bringt. Allerdings oft mehr rhetorisch als realistisch. Und diese Rhetorik ist nicht bloss ein Überbleibsel aus der romantischen Periode, sondern der deutliche Ausdruck für die Schranken seiner humanistischen Konzeption: für die metaphysische Abstraktheit dieses Humanismus. Aus dieser Abstraktheit entstanden die Endkonflikte, die seine Helden in den tragischen Untergang führen. Aus den wirklichen, menschlichen und historischen Kollisionen des Aristokraten und des Priesters, die sich auf die Seite der Revolution gestellt haben, werden bei beiden ausgeklügelte Pflichtkonflikte auf dem Boden dieses abstrakten Humanismus.

In der imperialistischen Periode selbst sind es vor allem die historischen Romane von Anatole France, die eine solche selbständige und neue Stellung beziehen. Auch bei France ist, besonders in seiner Jugend, eine gewisse subjektive Willkür in der Behandlung der Geschichte sichtbar, sie ist aber meilenweit entfernt von den Tendenzen etwa Flauberts und Meyers, ja man kann sagen, sie ist ihnen geradezu entgegengesetzt. In den historischen Gestalten von Anatole France erhält sogar der humanistisch-kämpferische Skeptizismus eine klarere und künstlerisch vollendetere Darstellung als bei vielen seiner bedeutenden Nachfolger. Bei France ist zum ersten Mal das Zurückgreifen der opponierenden demokratischen Schriftsteller auf die Weltanschauung der Aufklärung sichtbar. Dieses Zurückgreifen ist für den bürgerlichen Ideologen unter den gegebenen sozialen und ideologischen Bedingungen der imperialistischen Periode der nächstliegende und sichtbarste Weg zum Beziehen einer festen oppositionellen Position gegen die reaktionären Tendenzen der Zeit. Diesen Weg sind später auch Heinrich Mann und Lion Feuchtwanger gegangen. Die Schwierigkeiten und Widersprüche, die aus der Beurteilung und Gestaltung der Probleme unserer Zeit vom Standpunkt des Aufklärertums entspringen, werden wir später ausführlich analysieren. Hier sei nur darauf hingewiesen, dass France die Aufklärung viel weniger als seine Nachfolger in der Form einer abstrakten und geschlossenen

Weltanschauung nimmt (Kampf von Vernunft und Unvernunft bei Feuchtwanger), sondern mehr als lebendige Gestalt als überlegen abwehrende skeptische Attitude nicht nur den offenreaktionären Tendenzen der Zeit, – das ist seine besondere Note – sondern auch den Schranken und der Problematik der bürgerlichen Demokratie gegenüber. Aus diesem Geist ist die historisch echte und leuchtend humanistische, unvergessbare Gestalt des Abbés Jérome Coignard entstanden. Aus diesem Geist heraus richtet sich sein Frankreich Skeptizismus gegen mittelalterliche und neuzeitliche Geschichtslegenden aller Art. Aber die Zertrümmerung solcher Legenden ist bei ihm von einem unvergleichlich echteren historischen Geist erfüllt als bei den meisten Schriftstellern seiner Zeit, (Man denke nur an die bewussten Modernisierungen der Geschichte bei Shaw, – mit Ausnahme der Johanna – die ja ebenfalls im Kampf gegen Geschichtslegenden entstanden sind). Und auch das Prinzip der Menschlichkeit ist in den Werken von Anatole France weit weniger abstrakt als es bei der Rezeption der Ideologie der Aufklärung in unserer Zeit allgemein der Fall zu sein pflegt. Denn France rezipiert auch in einer sehr persönlichen Weise den epikuräischen Materialismus des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts, und das Menschliche, das bei ihm siegt, hat niemals Fleisch und Blut verleugnet. Im Gegenteil: es ist ein Prinzip der Entlarvung einer jeden aufgeblähten Asketik. Ebendeshalb hält sich auch France von der reaktionären Geschichtslegende, die den Materialismus mit Egoismus gleichsetzt, weit entfernt. So ist sein Brotteaux im Revolutionsroman „Die Götter dürsten" nicht nur menschlich lebenswahr, sondern auch aus echtem Verständnis der historischen Widersprüche dieser Periode gestaltet

Die Kritik der bürgerlichen Demokratie ist an sich kein besonders neues Motiv der Literatur der imperialistischen Periode. Die verschiedensten romantisch-antikapitalistischen, auch offen reaktionären Richtungen stellen diese Kritik theoretisch wie schriftstellerisch in den Vordergrund. Die besondere Eigenart Anatole France's besteht darin, dass er diese Frage auch in seiner Jugend nicht in romantischer Weise aufwarf. Und in seiner letzten Periode, nach den Erfahrungen der Dreyfuss-Kampagne, erhält diese Tendenz bei ihm einen resolut über die bürgerliche Demokratie, in die sozialistische Zukunft hinausweisende Richtung.

Darum ist sein Zurückgreifen auf die Problematik der französischen Revolution etwas ganz Neues in der Literatur der imperialistischen Periode. Der sowjetische Kritiker Fradkin hat in seiner Parallele zwischen "1793" von Victor Hugo und "Die Götter dürsten" von Anatole France geistvoll und richtig den ausschlaggebenden Gegensatz hervorgehoben: Victor Hugo ist mit den politisch-sozialen Zielsetzunegn der Jakobiner wesentlich einverstanden, sieht dagegen ihre tragische Problematik in ihrer Methode, im Terror. Anatole France wiederum hat an sich wenig gegen die Methode des Terrors einzuwenden, er erblickt jedoch eine unaufhebbare Widersprüchlichkeit in den sozialen Zielsetzungen der Jakobiner: die von den besten unter ihnen so heroisch und aufopferungsvoll umkämpfte "Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit" führt, solange die wirtschaftliche Grundlage des Kapitalismus unerschüttert bleibt, zu einem wachsenden Elend der befreiten werktätigen Massen. Der Heroismus der Jakobiner, der bei France plastisch zum Ausdruck kommt, erscheint also in einer tragischen Problematik. Der soziale Inhalt dieser Tragik enthält aber kein Moment der Aussichtslosigkeit in sich, kein "ewiges" Dilemma, wie bei Victor Hugo, sondern eine unausgesprochene, aber umso deutlichere Perspektive der Zukunft. Und weil France diese grosse Übergangskrise so sieht, kann er sich eine menschenschaffende Objektivität den Gegnern der Revolution gegenüber gestatten, ohne diese Grundlinie seiner Parteilichkeit im geringsten abschwächen zu müssen.

Es ist klar, dass die vorwärtsweisenden Übergangserscheinungen in Deutschland unmöglich eine mit France auch nur vergleichbare historische Weitsicht und Progressivität haben konnten. Es scheint uns aber trotzdem notwendig, auf einige Haupterscheinungen kurz, eher andeutend als darstellend hinzuweisen, nachdem wir die Hauptvertreter der Niedergangstendenzen des historischen Romans verhältnismässig eingehend behandelt haben, damit nicht der Anschein entstehe, als ob diese Periode in Deutschland überhaupt keine Gegenbewegung gehabt hätte.

Eine solche beginnt schon bald nach der Niederlage der achtundvierziger Revolution. Ihre Hauptgestalt ist Wilhelm Raabe. Auch im Lebenswerk dieses Schriftstellers spielt die historische Thematik nur eine episodische Rolle. (Die Grundfragen seiner literarischen Wirksamkeit habe ich in den "Deutschen Realisten des 19ten Jahrhunderts" analysiert.) Die historische Sicht Raabes zeigt grosse Vorzüge und deutlich gezogene Schranken. Seine vielleicht positivste Eigenschaft ist die leidenschaftliche Empörung über die deutsche Misère. Diese attakiert er in seinen Gegenwartsromanen vor allem als die erniedrigende Spiesserei der deutschen Kleinstaatlichkeit. Dazu kommt ein gesunder plebejischer Sinn, der ihn dazu führt, die Ursachen der Verkommenheit vorwiegend "oben", die der Möglichkeit einer Erneuerung vorwiegend "unten" zu suchen und zu gestalten. Wenn aber aus alledem für die Geschichte eine ~~zum Idealerheben~~ Idealisierung der mittelalterlichen unabhängigen Städte entsteht, so wird auch die Schranke sichtbar, die ihn ~~daran verhindert~~, ein Bild der Vergangenheit zu entwerfen, das seiner kritischen Darstellung der Gegenwart völlig gleichwertig wäre; umso ~~weniger~~ mehr, als Raabe den Gegensatz von "oben" und "unten" in der Gegenwart viel schärfer und reicher abgestuft wahrnimmt als in der Vergangenheit, besonders, wo das ~~zum Ideal Erheben~~ Idealisieren der - oft sehr zweifelhaften - Städteherrlichkeit seinen Blick trübt.

Wirklich fruchtbar wird sein kritischer Humor vor allem dort, wo er sein zentrales Thema, das Bekämpfen der deutschen Misère, in der Vergangenheit wiederfindet. So vor allem in der Erzählung "Die Gänse von Bützow". Raabe zeigt die spiessbürgerliche Misera-

bilität einer deutschen Kleinstadt ~~an der Hand~~ anhand eines Doppelkontrastes: Einerseits zum fernen Hintergrund der Französischen Revolution und der aus ihr entspringenden grossen Kriege, andererseits zum hohen kulturellen Niveau jener Intellektuellenschicht, deren Bildung die deutsche Klassik bestimmt hat. Diese allgemeinen Kontrastmotive ergeben dann ganze Reihen sehr konkreter und sinnfälliger Kontraste in den Gestalten, Situationen und bis hinunter zur Sprache. Diese ist die eines mit der ganzen zeitgenössischen Literatur intim vertrauten Schulmeisters, des Ich-Erzählers des Ganzen. In ihr entfaltet sich der Widerspruch zwischen der fürchterlichsten Kleinlichkeit der Menschen, d~~er~~ und ~~den~~ Begebenheiten und der Gehobenheit von Gedanken und Gefühlen, Zitaten und der Sprache fortlaufend weiter und schafft eine ~~richtig~~ ironische künstlerische ~~Atmosphäre~~ Atmosphäre im besten Sinne. Dazu kommt, dass die kleinlich-tyrannische Obrigkeit des Städtchens und die kleinlich-feige oder kleinlich-intrigante Gegenbewegung der Bevölkerung ununterbrochen vom Schatten der heroischen Taten und Menschen der Französischen Revolution gefärbt ~~ist~~ sind: die kleinliche Furcht der Herrscher und die feig-zaghafte Auflehnung gegen sie bei den Unterdrückten, die ununterbrochen die eigene "Tollkühnheit" eitel und zugleich angstvoll bespiegeln, beschwören fortlaufend diese Schatten herauf. Die "Revolte" des Städtchens gegen eine sinnlose, gegen eine ungerechte Verfügung über das Recht der Gänse auf die Strasse steigert noch handlungsgemäss diese Kontraste.

Ironie und Selbstironie dieser Erzählung schaffen ~~indessen~~ keine romantische Formauflösung, sondern ein zugleich abgestuftes und harmonisiertes Zeitkolorit: sie drücken die Vielfältigkeit und Einheitlichkeit in den Widersprüchen dieser Periode der deutschen Entwicklung und, dadurch vermittelt, in ihrer Stellung zur Gegenwart aus. Ironie und Selbstironie richten sich nicht, wie die reaktionäre Literaturgeschichte es darzustellen pflegt, gegen die Französische Revolution; im Gegenteil, sie kritisieren das kleinlich-servile Verhalten der deutschen Bürger und Kleinbürger, das in der Kontrastierung zu den grossen welthistorischen Ereignissen, zu der geistigen

Höhe der eigenen Kultur nur umso miserabler wirkt. So, als Ruf zur Selbstkritik und Selbstverwandlung eines Deutschlands, in welchem die Anfänge der späteren kritiklosen Veräusserlichung und Überhebung der Bismarckszeit schon wirksam zu werden begannen (die Erzählung entstand am Vorabend des preussisch-oesterreichischen Krieges), ist sie eine Vorläuferin des späteren Humanismus. Diese ihre Grundtendenz zeigt, dass die Ichfigur der Erzählung, die nicht in Preussen spielt, in einem Abschlussbrief das berühmte Zitat von Mirabeau über Preussen "Pourriture avant maturité" - schriftstellerisch gut vorbereitet - an unmissverständlich auffallender Stelle einflicht.

Fast zwei Jahrzehnte später wird dieses Motiv zum zentralen Ideengehalt eines kleinen historischen Meisterwerks: des "Schach von Wuthenow" Theodor Fontanes. Auch bei diesem spielt die historische Thematik neben der zeitgenössischen nur eine Episodenrolle. Freilich sind die Anfänge Fontanes, ist seine Periode der Balladen, wesentlich historisch orientiert; auch der Romanschriftsteller beginnt mit einem grossen Geschichtsroman "Vor dem Sturm". Hier ist jedoch, trotz Fontanescher Originalität in vielen Details, das wirklich Neue seiner Kunst noch nicht offenbar. Vor allem nicht dem Ideengehalt nach. Die Fontane, ebenso wie vor ihm Willibald Alexis im "Isegrimm", den nicht uninteressanten reaktionären Sonderling von Marwitz zur Zentralfigur erhebt, versperrt er sich den Weg dazu, die wirklich progressiven Tendenzen der Befreiungskriege, jene Tendenzen, die in "Scharnhorst" und "Gneisenau" ihren Ausdruck fanden, so wie die plebejisch-rebellischen Elemente der Bewegung, für deren Eigenart Raabe sehr viel Verständnsi zeigt, zu gestalten.

Die Erzählung "Schach von Wuthenow" zeigt dagegen bereits den echten und reifen Fontane. Vor allem darin, dass er, der dichterische Verherrlicher des alten und neuen Preussen, hier bereits jene tödlich treffende Kritik des preussischen Menschentypus, des preussischen Verhaltens als Moral, als lebensformierendes und -tötendes Prinzip, ansetzt, die später in "Irrungen Wirrungen" und "Effi Briest" ihren dichterischen Gipfelpunkt erreichen sollte. (Die Entwicklungsprobleme Fontanes, vor allen diesen

diesen für Fontane so fruchtbaren Widerspruch habe ich in meinem Buch ~~XXX~~ "Deutsche ~~Xxxxxxxxx~~ Realisten des 19. ~~xxx~~ Jahrhunderts" ausführlich behandelt./

In bestimmten Sinne ist bei Fontane das historische Präludium stärker, jedenfalls eindeutiger, als die menschlich vielleicht noch reicher differenzierte Gestaltung in den späteren Gesellschaftsromanen. Hier kehrt sich - als Ausnahme, die die Regel bestätigt - unsere oft hervorgehobene Gegenüberstellung von geschichtlichem und gesellschaftlichem Stoff um: diesmal zeigt gerade das historische Thema einen stärkeren, eine entschiedenere Stellungnahme erzwingenden Widerstand den Ansichten, Neigungen und dem Temperament des Schriftstellers gegenüber, als das zeitgenössische. Der Widerspruch, die Ausnahmehaftigkeit lässt sich unschwer aufzeigen. Wenn Fontane in seinen Gegenwartsromanen das zugleich starre und brüchige Wesen der preussischen "Haltung", ihre unmenschliche Wesensart aufzeigt, so kann er die Folgen nur an - wenn auch noch so typischen - privaten, rein persönlichen Schicksalen sinnfällig machen. Er müsste ein leidenschaftliches, die Gesellschaft radikal verändern wollendes Pathos besitzen, um auch die geschichtlichen Folgen wenigstens als Perspektive den Werken einzuverleiben. Und nichts stand der Persönlichkeit des alten Fontane ferner, als ein solches Pathos; obwohl manche seiner Briefe zeigen, dass eine derartige Erkenntnis ihm keineswegs fremd war.

"Schach von Wuthenow" spielt jedoch am Vorabend der Schlacht von Jena. Das hat zur Folge, dass die Atmosphäre der nahenden Katastrophe ~~und später~~ selbst untrennbar-organisch mit jener Lebensgeschichte zusammenhängt, die die eigentliche Fabel dieser Erzählung ausmacht. Fontanes Meisterschaft zeigt sich nicht nur darin, dass der ganze innere Konflikt Schachs moralisch ~~xxxx~~ eine typische vorjenaische Erscheinung der herrschenden Schicht Preussens ist und als solche auf den Leser wirkt, sondern auch darin, dass der ganze Gang der Handlung, ~~xxx~~ die scheinbar lose mit dieser verknüpften Zustandsschliderungen, Gespräche, Typenkontraste etc. unauffällig, "von selbst" sich steigernde Variationen dieses Themas ergeben: warum die Schlacht von Jena zu einer Kataatrophe der friderizianischen Preussen werden musste. Zwischen Raabe und Fontane besteht subjektiv sicher kein (zweifellos) Zusammenhang: objektiv ist es aber sicher kein Zufall, dass Raabes Erzählung im zitierten Ausspruch Mirabeaus vom Verfaulen Preussens vor seiner Reife ausklingt, während derselbe Satz einen Auftakt in der (Erzählung) Fontanes bildet. Diese Tendenz, dieser geistige Gehalt verknüpft sie bei allen sonstigen weltanschaulichen wie stilistischen Gegensätzen und macht aus ihnen Vorläufer des streitbaren Humanismus der imperialistischen Periode.

Wir können uns hier unmöglich die Aufgabe stellen, die Entwicklung dieses neuen Typus des historischen Romans in seiner Genesis von Schritt zu Schritt historisch zu verfolgen. Ihrer ideellen Bestrebungen wegen sei hier nur Ricarda Huch erwähnt. Auch darum, weil die meisten ihrer historischen Romane (nicht die gesellschaftlichen ihrer Anfänge) schon deutliche Tendenzen zur späteren - von uns später ausführlich kritisierten - historischen Belletristik zeigen. Wir müssen uns auf den historischen Roman des kämpferischen, ~~xxxxxxx~~ antifaschistischen Humanismus konzentrieren. Wir können dies umsomehr tun, als gerade hier alle diese Tendenzen konzentriert vereinigt sind, und eine Analyse und Kritik dieser Literatur ebenso sehr die Analyse und Kritik der typischen Erscheinungsformen des historischen Romans unserer Zeit wird, wie früher die Analyse von Scott, beziehungsweise von Flaubert, die Analyse der typischen Züge je einer Entwcklungsperiode des historischen Romans gegeben hat.

Indem dieser historische Roman die wesentlichen antibarbarischen Tendenzen der Periode, die sich im sterbenden Kapitalismus entwickeln können, in sich vereinigt, zeigt er im steigenden Masse den ideologischen Einfluss auf, den die Verwirklichung des sozialistischen Humanismus in der Sowjetunion auf die besten Vertreter der westlichen Intelligenz ausübt. Dieser Einfluss verschlingt sich naturgemäss in den Werken der Schriftsteller mit ihrer immer schärfer werdenden Kritik der fashistischen Barbarei, gibt dieser Kritik eine hellere, hoffnungsfreudigere Perspektive auf die Zukunft der Menschheit. Um die Tiefe dieser Einwirkung des sozialistischen Humanismus richtig einzuschätzen, wird es vielleicht genügen, wenn wir auf die früher angeführten zwei Arten des Skeptizismus hinweisen. Gewiss muss man die positiven Seiten auch der Skepsis von Anatole France immer wieder hervorheben. Es ist jedoch ebenso unzweifelhaft, dass im historischen Roman von heute, am klarsten bei Heinrich Mann, aber auch bei Feuchtwanger und anderen, ein ganz anderer Ton in der Behandlung der Perspektive der Menschheitsentwicklung vorherrscht. Und es wäre eine Blindheit, nicht zu sehen, dass gerade hier, gerade in der entscheidenden künstlerischen, wie weltanschaulichen Frage, die Einwirkung des realisierten Sozialismus ausserordentlich bedeutender ist.

Der humanistische Protest gegen die Barbarei des imperialistischen Zeitalters tritt desto offenkundiger, klarer und kriegerischer hervor, je deutlicher die imperialistische Barbarei offen ihre Entartung im Fschismus zeigt. Mit dem Vordringen des Fashismus, im Kampf gegen ihn, wird der Humanismus der demokratischen Opposition immer politischer, immer sozialer, seine bedeutenden Vertreter erheben sich zu immer höheren Positionen in der Kritik ihrer Zeit. Freilich entsteht notwendigerweise während dieses selben Prozesses eine Differenzierung innerhalb der demokratischen Opposition. Die Verschärfung der Gegensätze schreckt einen Teil ihrer früheren Mitkämpfer ab, ja sie zuweilen gar sogar ins Lager der Gegner des menschlichen Fortschritts. Aber die Hauptlinie der Entwicklung ist gerade an dem ideologischen und künstlerischen Wachstum solcher gewaltiger Persönlichkeiten abzulesen, wie es Romain Rolland oder Heinrich und Thomas Mann sind.

Der Sieg des Hitlerfaschismus in Deutschland ist ein grosser Wendepunkt der Entwicklung nicht nur für Deutschland, vor allem aber doch für den oppositionellen Humanismus der bedeutenden deutschen Schriftsteller Die Bildung der Volksfront gegen den Faschismus ist nicht nur politisch ein Ereignis von welthistorischer Tragweite, sondern bedeutet auch weltanschaulich und schriftstellerisch den Anfang einer neuen Periode in der deutschen Literatur. Bei den bedeutendsten Vertretern der humanistischen Opposition, den bedeutendsten Kämpfern gegen den Fachismus ist eine ausserordentliche Höherentwicklung der weltanschaulichen Klarheit, der breiten und weiten historischen Betrachtung der Ereignisse der Gegenwart und der Wege, die zu dieser Gegenwart geführt haben, sichtbar. Es wäre ein kleinlicher und enger, ein sektiererischer Gesichtspunkt, diese Erhöhung des gesellschaftlich-weltanschaulichen Niveaus der deutschen Literatur daran messen zu wollen, wie weit sich ihre bedeutenden Vertreter bewusst dem Marxismus als Weltanschauung, dem Kommunismus als politischem Programm annähern. Die wesentliche Linie der weltanschaulichen und politischen Auswirkung der Volksfront bedeutet eine Gärung, eine Weiterentwicklung der Schriftsteller in einem organischen Sinn. Es handelt sich darum, dass bei bedeutenden Schriftstellern die ihr ganzes Leben lang mehr oder weniger bewusst, mehr oder weniger entschieden in Opposition zu den herrschenden reaktionären Strömungen ihres Landes gestanden sind, unter dem Einfluss der Katastrophe Deutschlands infolge der Hitlerherrschaft, unter dem Einfluss der Erfolge der Volksfront in Frankreich und im revolutionären Befreiungskampf des spanischen Volkes, unter dem Einfluss des Sieges des Sozialismus in der Sowjetunion der Geist der revolutionären Demokratie wieder erwacht ist.

Dieser Prozess ist besonders für Deutschland von allerhöchster politischer Wichtigkeit und ist zugleich im deutschen Dichten und Denken etwas ausserordentlich Kompliziertes und Schwieriges. Denn gerade Deutschland ist unter den zivilisierten Ländern dasjenige, dass die allerschwächsten revolutionär-demokratischen Traditionen besitzt. Heinrich Mann hat dies in einem seiner letzten Artikel über diese Frage in sehr klaren Worten ausgesprochen: " Es wird die Revolution sein. Die Deutschen haben noch niemals eine gemacht, erlebte Bilder entstehen in ihnen nicht, wenn das Wort fällt.

Sogar die Arbeiter, so tapfer und klug sie kämpfen, lassen den letzten Abschnitt des Kampfes scheinbar bei sich selbst noch im Dunkeln." Die bitteren Erahrungen mit einem nicht unwesentlichen Teil der liberalen Bourgeoisie und ihrer Intelligenz in Deutschland (man denke bloss an den Fall Gerhard Hauptmann), die täglich neuen Erfahrungen des Differenzierungsprozesses im Lager der bürgerlichen und kleinbürgerlichen Verteidiger der Volksfront in Frankreich und Spanien, erwecken in den scharfäugigen und ehrlich konsequenten Schriftstellern im steigenden Masse die Notwendigkeit einer Kritik des Liberalismus vom Standpunkt der revolutionären Demokratie, vom Standpunkt der entschiedenen Verteidigung, des resoluten Ausbaus der Volksfront.

Diese Kritik muss weitgehendst auch eine Selbstkritik sein und ist es auch in den meisten Fällen in mehr oder weniger bewusster Weise. Man lese, was Heinrich Mann in dem Aufsatz, aus dem wir eben zitiert haben, über die vergangene Periode sagt und halte diese Sätze gegen die von uns früher angeführten, um die Linie dieser Kritik und Selbstkritik ganz klar zu erfassen: " Der Liberalismus und ein, wenn auch beschränkter Humanismus waren es, die das kapitalistische System, als es noch möglich war, zur Not erträglich machten; es aufhellten, so dass Aufschwünge des Gewissens und der Menschenliebe dennoch vorkamen."

Heinrich Mann wirft mit solchen Betrachtungen die spezifisch heutigen Probleme der revolutionären Demokratie in einer sehr entschiedenen Weise auf. Denn so wichtig dieser Appell an die revolutionär-demokratischen Instinkte aller vom reaktionären Monopolkapitalismus materiell und kulturell unterdrückten, entrechteten und ausgebeuteten Teile des Volkes ist, so wichtig ist es zu betonen, dass dieses Wiedererwachen des revolutionär-demokratischen Geistes heute unter ganz besonderen Bedingungen ~~des tobenden Entscheidungskampfes zwischen Monopolkapitalismus und Sozialismus~~ erfolgt. Genosse Diaz sprach deshalb mit vollem Recht von einer Demokratie vollständig neuem Typus, deren Verwirklichung das Ziel der spanischen Volksfront ist. Um eine solche neue Demokratie kämpft die Volksfront in allen Ländern. Und wenn wir früher die kleinliche und engherzige Zumutung, die Bedeutung der grossen antifaschistischen Schrift-

steller an ihrer Annäherung zur Weltanschauung zum Marxismus zu massen, so bedeutet dies nicht, dass die Auseinandersetzung mit den Problemen des Sozialismus nicht einen wichtigen Prüfstein für die Echtheit und Aufrichtigkeit der revolutionären Demokratie unserer Tage abgeben würde.

Und nicht bloss unserer Tage. Die Kompliziertheit und Schwierigkeit der Ehtwicklung der revolutionären Demokratie im 19. Jahrhundert ist eng mit der Tatsache Verbunden, dass nach dem Aufstand Baboeufs, nach den Aufständen der Lyoner und der schlesischen Weber, nach der Chartistenbewegung usw. niemand mehr ein konsequenter revolutionärer Demokrat sein konnte, der sich zur Frage der Emanzipation des Proletariats ablehnend verhielt. (Dies war für die Jakobiner noch möglich). So schwach die revolutionärdemokratischen Traditionen in Deutschland auch gewesen sind, so zeigt doch die politische Geschichte und vor allem die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland interessante und bedeutende Auseinandersetzungen revolutionärer Demokraten mit dem Problem des Sozialismus, welche Auseinandersetzungen stets mit einer bejahenden Antwort auf die grosse Frage der Epoche geendet haben. So bei Georg Büchner, so bei Heinrich Heine, so bei Johann Jacobi. Diesen Weg gehen die wichtigen antifaschistischen Schriftsteller der deutschen Volksfront, diese Traditionen erhalten einen zeitgemässen Widerhall in ihren Schriften.

Und dies ist selbstverständlicher Weise kein ausschliesslich deutsches Problem. Mag man in Frankreich die Entwicklung des Leibes des Helden der bewaffneten Barrikadenkämpfe, Blanquis, verfolgen, oder an die Entwicklung solcher Schriftsteller, wie Zola, oder Anatole France denken, überall sieht man dasselbe Problem und dieselbe Richtung (nicht denselben Inhalt) in den Versuchen, es zu lösen. Noch deutlicher ist dieser Zusammenhang zwischen revolutionärer Demokratie und Auseinendersetzung mit dem Sozialismus in der russischen Entwicklung 1840-80 zu sehen. Man braucht nur an Gestalten wie Bjelinskij und Herzen, wie Tschernischewskij, Dobroljubow, Schtschedrin zu denken, um diesen Zusammenhang ganz klar zu sehen.

Diese Auseinandersetzung ist nicht rein theoretischer Art, sondern ein lebendiges Ringen mit wirklichen Problemen des Lebens. Die Wirklichkeit des Hitlerfaschismus, die Wirklichkeit der spanischen Revolution,

die Wirklichkeit des Sozialismus in der Sowjetunion, die Wirklichkeit des heldenmütigen Kampfes der deutschen Arbeiter: das sind die grossen Tatsachen, an denen die revolutionäre Demokratie bei den besten deutschen Schriftstellern erstarkt, sich eine Tradition bildet, sie auf alle Gegenstände des deutschen Lebens anzuwenden sucht. Der Sozialismus erscheint dabei als ein zentrales Problem des Volkslebens: als Frage des materiellen und kulturellen Wohls der breiten Masse der Werktätigen.

Um diesen Fragenkomplex als zentral zu erleben und zu wissen, braucht man keineswegs Anhänger des Sozialismus, geschweige denn Anhänger des Marxismus zu sein. Thomas Mann schrieb z.B. in den zwanziger Jahren: "Ich sagte, gut werde es erst stehen um Deutschland, und dieses werde sich selbst gefunden haben, wenn Karl Marx den Friedrich Hölderlin gelesen haben werde, - eine Begegnung, die übrigens im Begriffe sei, sich zu vollziehen. Ich vergass, hinzuzufügen, dass eine einseitige Kenntnisnahme unfruchtbar bleiben müsste."

Selbstverständlich spielt dabei das Vorbild der Sowjetunion eine grosse Rolle. Selbstverständlich erleichtert die Aneignung des Marxismus jedem bedeutenden und ehrlichen Denker die geistige Bewältigung dieser Probleme. Aber der Marxismus ist - typisch angesehen - nicht der Anfang, sondern im besten Fall der Abschluss dieses Weges. Primär ist die ehrliche, konsequente und lebendige Auseinandersetzung mit den wirklich brennenden Problemen des aktuellen Volkslebens. Und die welthistorische Aktualität des Sozialismus äussert sich gerade darin, dass jeder ehrliche Intelektuelle, der die Probleme der Volksfront, der Befreiung seines Volkes vom wirklichen oder drohenden Joch des Faschismus ernst nimmt, sobald er irgend eine Frage konkret ins Auge fasst, praktisch auf das Problem des Sozialismus stösst. Diese Erfahrung hat bereits Zola in seiner letzten Periode gemacht. Aber damals stand die Frage im Leben selbst lange nicht so

der heutigen ~~grossen~~ Übergangszeit. Dies muss umso stärker betont werden, als in vielen Kreisen der linken Sozialdemokratie eine Projektenmacherei mit einer utopischen "Planwirtschaft" als pseudo-radikale Forderung auftaucht, weil anarchistische Wirrköpfe und trotzkistische Schädlinge die sofortige Verwirklichung des Sozialismus zur Sprengung der Volksfront und admit zur Verhinderung des wirklichen, im Sozialismus endenden revolutionären Kampfes gegenden Faschismus benützen.

Erst mit dieser Erkenntnis der ungeheuren Bedeutung der lebendigen Traditionen der revolutionären Demokratie ist der Prozess der Bolschewisierung der kommunistischen Parteien Europas wirklich in einen reifen Zustand getreten. Denn, wer den Unterschied zwischen den Bolschewiki und den linken Sozialdemokraten des ausser-russischen Europas in der Vorkriegszeit aufmerksam studiert, wird finden, dass einer der wesentlichen Unterschiede gerade ~~hier~~ darin liegt: die Bolschewiki haben die Traditionen der revolutionären Demokratie wirklich in ihrer Theorie und in ihrer Praxis aufgehoben (auch im Sinne des Aufbewahrens und auf eine höhere Stufe Hebens), während in den westlichen linken Oppositionsbewegungen diese Traditionen teils verloren gegangen, teils zur Vulgärdemokratie entartet sind.

Die Geschichte der deutschen antifaschistischen Emigranten der Schriftsteller könnte man also in folgender Weise kurz zusammenfassen (wobei man sich dessen ~~darüber~~ bewusst sein muss, dass eine kurze Zusammenfassung immer eine gewisse Verzerrung mit sich bringt): aus Deutschland sind vorwiegend liberale Intelektuelle, teils mit gewissen demokratischen Neigungen ausgewandert, sie haben sich aber unter dem Einfluss der ungeheuren Ereignisse der vergangenen vier Jahre in der Richtung der revolutionären Demokratie energisch weiterentwickelt. Seit der Vorbereitungsperiode der achtundvierziger ~~48-er~~ Revolution, als sich unter der Führung von Marx eine revolutionäre Demokratie in Deutschland herauszukristallisieren begann, gibt es zum erstenmal in der deutschen Geschichte eine solche Bewegung. In dieser Hinsicht beleuchtet die Wendung in der politischen Weltanschauung der deutschen Emigration eine Schicksalswende in der Geschichte, die sich in der Geschichte des deutschen Volkes vorbereitet.

Dieser Weg zur revolutionären Demokratie ist selbstverständlich sehr ungleichmässig und widerspruchsvoll. Die grossen inneren wie äusseren Schwierigkeiten, mit denen die Entfaltung der Revolution verbunden ist, schrecken notwendigerweise viele Intellektuelle und Schriftsteller ab; führen dazu, dass sich ihre liberalen Anschauungen metaphysisch verhärten und mit einer ideologischen Gloriole umgeben werden. ~~Es genügt, wenn man sich dabei auf die Schwankungen Abdré Gides beruft.~~ In der deutschen Literatur zeigen die letzten historischen Werke Stefan Zweigs ein solches hartnäckiges Stehenbleiben bei dem liberalen Humanismus eines grossen Teiles der ~~menschlichen~~ westlichen Intelligenz der Vorhitlerzeit.

In seinem Buch über Erasmus von Rotterdam stellt Zweig Humanismus und Revolution einander ausschliessend gegenüber: "Aber der Humanismus ist seinem Wesen nach nie revolutionär..." Damit fixiert Zweig in einer scheinphilosophischen Weise den falschen Humanismus der liberalen deutschen Bourgeoisie. Die wirklichen grossen Traditionen des europäischen Humanismus waren im Gegensatz zu dieser Auffassung immer revolutionär. Der beste Teil der europäischen Intelligenz hat in der Französischen Revolution die Verwirklichung der Ideale des Humanismus gesehen, jene "herrliche Morgenröte", von der noch der alte, der müde und enttäuschte Hegel stets mit Rührung und Enthusiamus sprach. Erst als die deutsche Bourgeoisie sich dem Bismarckschen Bonapartismus unterwarf, begann jener inhalts-entleerte, formalistische Klassizismus und Humanismus in den Universitäten und Gymnasien zu entstehen, der sich scheu vor dem Volk und den Volksbewegungen verbarg, der die revolutionär-demokratischen Inhalte aus dem Humanismus entfernte und ihn damit zu einer matten und bürgerlichen, einer liberalen Wohlanständigkeit erniedrigte.

Freilich steht Stefan Zweig, wenn er auch in seinen letzten Werken objektiv diesen zutiefst reaktionären Pseudo-Humanismus mit gewaltigen Prätensionen erneuert, als ehrlicher und vieles sehender Schriftsteller hoch über dem Typus dieses durchschnittlichen liberalen ~~Pseudo-Humanismus~~ Akademismus. Vor allem sieht er die Grenzen des von ihm in letzter Zeit konsequent verherrlichten Humanisten-Typus zuweilen sehr klar, und sein Fehler besteht in erster ~~Reihe~~ Linie darin, dass er nicht imstande ist, aus seinen

klaren Einsichten die richtigen Konsequenzen zu ziehen. Er zeichnet also einerseits Erasmus von Rotterdam als vorbildlichen Typus des Humanisten. Andrerseits aber sieht er sehr klar die Grenzen dieses ganzen Typus: " Aber...was in den Tiefen der Massen urgründig waltet, das wissen sie nicht und wollen sie nicht wissen."

Hier spricht Zweig einen wichtigen Zusammenhang klar und schön aus, gerade jenen Zusammenhang, der für die bedeutenderen und konsequenteren humanistischen Antifaschisten den Ausgangspunkt ihrer Selbstkritik ihrer ideologischen und politischen Weiterentwicklung gebildet hat. Aber Zweig zieht nicht, wie diese, wie vor allem Heinrich Mann, mutig die Konsequenzen aus der Erkenntnis, dass jener alte Lieblingstyp des Humanismus, den Zweig mit grosser Liebe in der Gestalt des Erasmus nachzeichnet, durch seine Fremdheit den Problemen des Volkslebens nicht nur notwendig zur Niederlage verurteilt ist, sondern in den wesentlichen Fragen des Humanismus beschränkter, begrenzter und niedriger steht als jene, die den Mut und die Fähigkeit haben, ihre Ideen aus der lebendigen Berührung mit den Problemen des Volkslebens zu schöpfen.

Und dieser Gegensatz bezieht sich nicht bloss auf die heutige Erneuerung des Humanismus, sondern auch auf sein erstes historisches Auftreten. Schon dadurch, dass Zweig aus Erasmus den vorbildlichen Typus des Humanisten macht, verzerrt er das Geschichtsbild, geht an dem kämpferischen, mit den Problemen des Volkslebens tief verwachsenen Typus des Humanisten achtlos vorbei. Engels stellt in seiner begeisterten Analyse der grossen Männer dieser Periode gerade die Leonardo da Vinci und Dürer als grosse Typen dar. Und wenn er auch aus seinem Manuskrpit den Namen von Erasmus gestrichen hat, so treffen seine abschliessenden Bemerkungen den Typus, um den sich in Zweigs Erasmus handelt, sehr genau. "Stubengelehrten", sagt er, "sind die Ausnahme: entweder Leute zweiten oder dritten Rangs oder vorsichtige Philister, die sich die Finger nicht verbrennen wollen."

In dieser Frage mischen sich bei Zweig in sehr charakteristischer Weise zwei heterogene Strömungen: die modernen, "wissenschaftlich" maskierten Vorurteile dem Volk gegenüber (Volk als "irrationale" Masse)

und die Ideen der Erneuerung der Aufklärung. Wir haben schon darauf hingewiesen und werden in den folgenden Betrachtungen noch wiederholt darauf hinweisen müssen, dass die Erneuerung der Aufklärungsphilosophie nicht nur gesellschaftlich notwendig, sondern auch fortschrittlich gewesen ist. Wenn die antifaschistischen Intelektuellen dem barbarisch irrationalistischen, demagogischen Rauschmitteln der faschistischen Propaganda "die Vernunft" gegenüberstellen, so ist das richtig und fortschrittlich.

Aber es bleibt nur so lange richtig und fortschrittlich, so lange dieses Prinzip nicht metaphysisch formal überspannt wird und gerade durch diese Überspannung mit modernen, auf dem Boden des Niedergangs der bürgerlichen Ideologie entstandenen Vorurteilen erfüllt wird. Solche Vorurteile sind vor allem die, dass das Volk, die Masse das Prinzip der Irrationalität, des bloss Instinktiven gegenüber der Vernunft vertritt. Durch eine solche Auffassung des Volkes zerschlägt der Humanismus seine besten antifaschistischen Waffen. Denn der Ausgangspunkt des Faschismus ist gerade eine solche "Irrationalität" der Masse, und er zieht mit seiner rücksichtlosen Demagogie nur konsequent die Folgerungen aus dieser Auffassung. Die wirksame Entlarvung der Volksfeindlichkeit des Faschismus muss sich also auf die Unhaltbarkeit, auf die Lügenhaftigkeit gerade dieses Arguments konzentrieren, muss die schöpferischen Kräfte des Volkes gegen die faschistische Verleumdung in Schutz nehmen, muss nachweisen, wie alle grossen Gedanken und grossen Taten, die die Menschheit bis jetzt produziert hat, gerade auf dem Boden des Volkslebens entstanden sind. Wird dagegen die humanistische Vernunft der Irrationalität des Volkes metaphysisch ausschliessend gegenübergestellt, so muss notwendigerweise eine Ideologie des Verzichtes, eine Philosophie des Rückzugs des Humanismus aus der Arena jener Kämpfe, die das Schicksal der Menschheit entscheiden, entstehen.

Diese Ideologie des Verzichtes drückt sich im Erasmus-Buch Stefan Zweigs darin aus, dass er Vernunft und "Fanatismus" einander ausschliessend gegenüberstellt, dass er im letzteren den "Widergeist der Vernunft" erblickt. Nun ist es klar, dass der Kampf gegen den Fanatismus einmal für Toleranz im Mittelpunkt der Ideologie des Humanismus schon

der Renaissance und vor allem der Aufklärung gestanden hat. Es wäre aber historisch völlig falsch, den sozialen Inhalt dieser Gegenüberstellung in der wirklichen Aufklärung zu übersehen: unter Fanatismus verstanden die Aufklärer den religiösen Fanatismus der Verteidiger des Mittelalters und seiner sozialen und ideologischen Überreste; Toleranz bedeutet für sie, ein freies Kampffeld gegen die Mächte des Feudalismus zu gewinnen. Aber es wäre zumindest gewagt übertrieben zu sagen, dass die Aufklärer in ihrer Forderung der Toleranz selbst tolerant im Sinne von Erasmus-Zweig gewesen wären. Es genügt, an das "écrasez l'infâme!" Voltaires zu denken. Die politisch-soziale Forderung der Toleranz schliesst selbstverständlich die fanatisch energische Vertretung des humanistischen Standpunktes nicht aus. Und Stefan Zweig befindet sich in einem gewaltigen Irrtum, wenn er meint, dass Voltaire, Diderot und Lessing in ihrer Weltanschauung, und ihrer Handlungsweise nach seiner psychologisch-metaphysischen Antinomie: Vernunft oder Fanatismus gelebt, gedacht und gehandelt hätten.

Die starren Anschauungen über diesen Gegensatz, die Zweig vermittels der Idealisierung des historisch-notwendigen Schwächen der interessanten Renaissance-Gestalt des Erasmus ausführt, drängen geradlinig in die Richtung eines liberalistischen Kompromisses. Zweig fasst die Anschauungen des Erasmus, mit denen er sich solidarisiert, folgendermassen zusammen: "Seiner Überzeugung nach wären beinahe alle Konflikte zwischen Menschen und Völkern durch gegenseitige Nachgiebigkeit gewaltlos zu schlichten, weil doch alle in der Domäne des Menschlichen liegen; fast jeder Widerstreit könnte vergleichsweise ausgetragen werden, überspannten nicht immer die Treiber und Übertreiber den kriegerischen Bogen." (von mir gesperrt, G.L.) Diese Anschauungen sind ein altes Gemeingut des abstrakten Pazifismus. Sie erhalten aber eine ausserodentliche politische und weltanschauliche Bedeutung dadurch, dass sie von einem führenden deutschen antifaschistischen Humanisten zur Zeit der Hitlerdiktatur in Deutschland, zur Zeit des heroischen Befreiungskampfes des spanischen Volkes ausgesprochen werden.

Die Quelle solcher Anschauungen ist eine Unkenntnis des Volkes, ein Misstrauen dem Volke gegenüber; ein daraus entstandener falscher und abstrakter Geistesaristokratismus. Es ist wiederum zweifellos, dass Tendenzen

zu einem solchen Aristokratismus des Geistes, insbesondere bei den Humanisten der Renaissance und auch noch bei denen der Aufklärung, tatsächlich vorhanden war. Aber erstens waren diese Tendenzen nicht die herrschenden. Zweitens entsprangen sie mit ~~ihrer~~ historischer Notwendigkeit aus der Schwäche jener Volksbewegungen, auf die die politischen, sozialen und weltanschaulichen Forderungen des Humanismus sich damals hätten stützen müssen. Aus dieser historischen Lage, aus diesem glorreichen Pioniertum den demokratischen Revolutionen gegenüber kann man aber, ohne den Zusammenhang auf den Kopf zu stellen, ohne den wirklichen Inhalt des aufklärerischen Humanismus in sein Gegenteil zu verkehren, heute, wo gewaltige Volksmassen für die Verwirklichung der humanistischen Ideale kämpfen, nicht eine Strategie und Taktik des Humanismus machen. Die genaue Nachfolge bestimmter humanistischer Buchstaben ist heute eine schwere Sünde gegen den wirklichen Geist des Humanismus. Selbstverständlich kann jede Anschauung Zweigs mit bestimmten Zitaten unterstützt werden. Aber diese Zitate stammen eben ihrem Geiste nach aus der angedeuteten historischen Lage der grossen Humanisten. Und wenn Zweig ausführt, "dass niemals ein Ideal breiten Volksmassen vollkommen genüge tut, das einzig die allgemeine Wohlfahrt ins Auge fasst", so schlägt er den echtesten humanistischen Traditionen geradezu ins Gesicht.

Das entscheidende Moment der ~~Die ausserordentliche~~ Entwicklung des antifaschistischen Humanismus besteht gerade in der Überwindung solcher Anschauungen. Es hat heute keinen Sinn mehr, Zitate aus den ersten ~~Nach-Hitler-~~Jahren anzuführen, um die damals noch allgemeine Vorherrschaft der liberalen Vorurteile zu bekräftigen. Es ist vielmehr wichtig und notwendig, auf den ausserordentlich ~~grossen~~ weiten Weg hinzuweisen, den die antifaschistische Intelligenz Deutschlands in diesen Jahren zurückgelegt hat. Sie hat - und dies ist die Hauptsache - das Vertrauen ~~zu der~~ auf eine grundlegende Erneuerung Deutschlands aus den Kräften des deutschen Volkes wiedergewonnen. Heinrich Mann, der auch in dieser Hinsicht der fortgeschrittenste und entschiedenste Führer des antifaschistischen Schrifttums ist, verfolgt mit einer hellseherischen Aufmerksamkeit die menschlichen, die heroischen, die kulturell und humanistisch bedeutsamen Züge, die der revolutionär-antifaschistische Kampf des

deutschen Volkes gegen die faschistische Barbarei von Tag zu Tag deutlicher offenbart. Wir können hier nur ein Beispiel anführen, in welchem Heinrich Mann sehr deutlich exemplifiziert, wie aus dem heroischen Verhalten der deutschen Antifaschisten der neue Typus des Deutschen bis in seine Sprache hinein entsteht. "Edgar André, ein Hamburger Hafenarbeiter, ist in seinem letzten Kampf im Angesicht des Todes so verehrungswürdig geworden, wie Deutsche seinesgleichen jetzt werden. Es ist der Deutsche in neuer herrlicher Gestalt. Das gibt es sonst nicht, es musste schwer erworben werden: die Kraft der Gesinnung mitsamt der Höhe und Reinheit des Ausdrucks. Hier hat man den Todesfall des Helden und Siegers über den Tod hinaus. Die Worte sind aufbewahrt für Zeiten, in denen das siegreiche Volk zurückblicken wird auf seine grossen Beispiele. Denn es ist wahr, dass nur die echte Erkenntnis und eine aufopfernde Gesinnung in den Mund eines Menschen diesen Tonfall legen und in sein Herz diesen Mut." Hier hat man die klare Stimme der neuerwachten revolutionären Demokratie Deutschlands. Dieses Schrifttum der deutschen Emigration ist aus der Seele des heldenhaft kämpfenden deutschen Volkes erstanden.

Diese grosse und wichtige ideologische Entwicklung in der antifaschistischen Emigration hat den historischen Roman in den Mittelpunkt des Interesses der deutschen Literatur gerückt. Die Tatsache, dass einzelne antifaschistische Schriftsteller, insbesondere Feuchtwanger, schon vor der Hitler-Zeit historische Romane geschrieben haben, ändert an dem hier analysierten Tatbestand nicht Wesentliches; es sind Strömungen, die in diesen Hauptfluss der Entwicklung münden. Die zentrale Stellung, die die historische Thematik im Roman einzunehmen beginnt, ist keineswegs zufällig; sie hängt mit den wichtigsten Bedingungen des antifaschistischen Kampfes zusammen. Die Demagogie des Faschismus hat sehr geschickt eine Reihe der Fehler aller linken Parteien und Strömungen benützt. Vor allem ihre Enge, und zwar sowohl ihre Enge in der Art des Appells an den ganzen Menschen mit allen seinen Fähigkeiten und Bestrebungen, wie im Zusammenhang damit die Enge ihrer Auffassung der deutschen Geschichte, der Verbundenheit der heutigen Lebensprobleme des deutschen Volkes mit dem historischen Entwicklungsgang, der deutschen Geschichte.

~~Genosse~~ Dimitrow hat über beide Seiten dieses zusammenhängenden Fragekomplexes in seinen Reden auf dem VII.Weltkongress der Komintern grundlegende Feststellungen gemacht. Er sagt: "Der Fachismus entdacht nicht nur die in den Massen tief verwurzelten Vorurteile, sondern er spekuliert auch auf die besten Gefühle der Massen, auf ihre Gerechtigkeitsgefühl und mitunter auf ihre revolutionären Traditionen." Und in engem Zusammenhang mit dieser Frage kommt ~~er~~ Dimitroff auch auf das Problem der Geschichte zu sprechen: "Die Fachisten durchstöbern die ganze Geschichte jedes Volkes um sich als Nachfolger und Fortsetzer alles 'Erhabenen und Heldenhaften' in seiner Vergangenheit hinzustellen und benützen alles,was die nationalen Gefühle des Volkes erhiedrigte und beleidigte, als Waffe gegen die Feinde des Faschismus. In Deutschland werden hunderte Bücher herausgegeben,die nur ein Ziel verfolgen - die Geschichte des deutschen Volkes auf faschistische Art zu verfälschen...In diesen Büchern werden die grössten Männer aus der Vergangenheit des deutschen Volkes als Faschisten und die grossen Bauernbewegungen als direkte Vorläufer der faschistischen Bewegung hingestellt."

Diese Ausführungen sind klare und theoretisch richtige Zusammenfassungen eines sehr wesentlichen Teiès der objektiven Kampflage zwischen Faschismus und Antifaschismus. Und es ist aus dieser Lage verständlich,dass das Problem der ~~Bearbeitung der~~ Geschichte und insbesondere ihrer schriftstellerische Bearbeitung immer mehr in den Mittelpunkt des antifaschistischen Kampfes rücken muss. Wenn die antifaschistische Literatur Deutschlands die grossen Gestalten der humanistischen Entwicklung zu neuem Leben erweckt, wenn Cervantes, Henri IV. und Montaigne, Josephus Flavius, Erasmus von Rotterdam usw. in den Büchern der deutschen antifaschistischen Schriftsteller lebendig werden, so ist es ganz klar, dass hier eine Kriegserklärung des Humanismus ~~gegen~~ die faschistische Barbarei vorliegt,dass die Thematik der antifaschistischen Schriftsteller eine kämpferische, eine aus den politischen und sozialen Forderungen der Gegenwart entsprungene ist. Noch deutlicher ist dies sichtbar, wenn die historischen Romane der Antifaschisten auf die Periode der grossen Bauernaufstände zurückgreifen. ~~Hegler, der ungarische Antifaschist S.Gergely~~

Und diese Gegenwartsnähe, Gegenwartsbedingtheit der historischen Thematik liesse sich auch in einer ganzen Reihe von scheinbar entlegeneren Themen nachweisen. Wenn Heinrich Mann den Kampf um die Konstituierung der französischen Nation historisch darstellt, so ist er in seiner Thematik ebenso deutsch und ebenso aktuell, wie es zu seiner Zeit Schiller mit seiner "Jungfrau von Orleans" gewesen ist. Bei einzelnen historischen Romanen der deutschen Antifaschisten ist sogar die ganze geschichtliche Thematik nur eine dünne Hülle, durch die der satirisch tödlich getroffene Hitlerfaschismus für jeden Leser sofort sichtbar werden muss. Der falsche Nero.

Schon diese ganz allgemeine Charakteristik der Themen des deutschen antifaschistischen historischen Romans zeigt einen scharfen Gegensatz zu der von uns im früheren Kapitel behandelten Periode. Die dort vorwaltende Hauptkrankheit des historischen Romans, die Beziehungslosigkeit der historischen Vergangenheit zur Gegenwart, scheint hier überwunden zu sein. Zwar wird auch hier die Vergangenheit mit der Gegenwart kontrastiert, aber es handelt sich dabei nicht mehr um eine dekorative Gegenüberstellung des malerisch-Poetischen und des grau-Prosaischen. Der Gegensatz bezweckt hier vielmehr etwas Politisch-Soziales: aus der Erkenntnis der grossen Kämpfe der Vergangenheit, aus der Bekanntschaft mit den grossen Vorkämpfern des Fortschritts in vergangenen Zeiten soll den Menschen der Gegenwart, inmitten der wüsten Schrecken des faschistischen Lebens, durch Aufzeigung des Weges, den die Menschheit gegangen ist, und gehen muss, Mut und Trost im Kampfe gespendet, Ziele und Ideale für diesen Kampf gegeben werden.

Es ist auffallend, freilich nicht zufällig, dass in der Thematik des deutschen antifaschistischen Humanismus die deutsche Geschichte eine untergeordnete Rolle spielt. Unter den Motiven, die hiezu geführt haben, hat der betonte Internationalismus der antifaschistischen Schriftsteller eine ausschlaggebende Bedeutung. Die Romane Feuchtwangers haben gerade diesen Kampf von engem Nationalismus und kämpferischem Internationalismus zum Hauptthema. Heinrich Manns Internationalismus hat ebenfalls alte, aber tiefer und organischer in der Entwicklung Deutschlands selbst liegende

Wurzeln, Heinrich Mann hat als Essayist und Publizist immer wieder auf den Kontrast zwischen der politischen Entwicklung Frankreichs und Deutschlands hingewiesen und immer wieder die demokratischere Entwicklung Frankreichs dem progressiven Bügertum Deutschlands als Vorbild hingestellt. Darin offenbaren sich - Heinrich Mann vielleicht unbewusst - alte demokratische Traditionen der deutschen Geschichte. Von Börne und Heine angefangen bis zu den "Deutsch-Französischen Jahrbüchern" war dieser Kontrast einer der ideologischen Zentralpunkte im Kampf um die Sammlung der demokratischen Kräfte Deutschlands vor 1848. Und noch in der brieflichen Kritik von Franz Mehrings "Lessing-Legende" weist Engels darauf hin, dass eine durchgehende Gegenüberstellung der grosszügigen politischen Entwicklungslinie der französischen Geschichte mit der immer wieder abgebrochenen, im Sumpf steckengebliebenen, kleinlichen deutschen Geschichte ausserordentlich aktuell und lehrreich sei. Der Roman Henri IV. Roman Heinrich Manns ist im Lebenswerk des Autors eine Fortsetzung seiner publizistischen Propaganda der Popularisierung der französischen Demokratie für die deutsche Intelligenz; in der Geschichte der deutschen revolutionären Demokratie ist dieser Roman eine zeitgemässe Erneuerung der grossen ideologischen Kämpfe der dreissiger und vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts.

Aber selbstverständlich ist dies nicht das alleinige Motiv. Eine grosse Rolle spielt die Armut der deutschen Geschichte an wirlich bedeutenden demokratischen revolutionären Ereignissen. Und diese Armut wirkt sich bei den heutigen antifaschistischen Schriftstellern mit doppelter Stärke darum aus, weil sie eine monumentale, sofort aus den grossen Linien der Entwicklung verständliche, allnationale Wirkung erstreben. Sie fühlen sich deshalb zu solchen Themen hingezogen, in denen der Kampf um die humanistischen Ideale sich in einer monumental zusammengefassten, grosszügigen Weise äussern. Diese Tendenz begegnet sich mit der Absicht, in der Geschichte abschreckende pathetisch oder satirisch entlarvte Gegenbilder der Hitlerherrschaft zu entdecken und zu entlarven. Nicht nur Feuchtwangers Nero-Roman entspricht diesen Tendenzen; auch in der Gestalt des Herzogs von Guise bei Heinrich Mann sind sehr deutlich solche Absichten sichtbar.

Das sind ~~sehr~~ wichtige positive Züge. Die Entfremdung des historischen Romans vom ~~Lebensgegenwart~~ Leben der Gegenwart wird durch ~~diese~~ solche Tendenzen wirksam aufgehoben. Es wäre aber oberflächlich, den Übergangscharakter dieser Literatur nicht zu sehen: wir haben in den vorangegangenen Bemerkungen den Weg aufgezeigt, den die besten deutschen Schriftsteller von einem oft sehr zaghaften Liberalimus in der Weimarer Zeit bis zu ihrem heutigen revolutionären Demokratismus zurückgelegt haben. Es ist klar, dass in der Literatur sich unmöglich nur das bereits Erreichte, das Endresultat widerspiegelt, ohne zugleich den Weg, mit allen seinen sehr komplizierten Schwankungen, Rückfällen, Ungleichmässigkeiten ebenfalls schriftstellerisch zum Ausdruck zu bringen.

Dabei muss noch besonders betont werden, dass das vollständige Zurücklegen dieses Weges weltanschaulich-schriftstellerisch notwendig langsamer erfolgt, als unmittelbar politisch. Die grossen Ereignisse unserer Zeit verlangen von den Schriftstellern mit dramatischer Plötzlichkeit sofortige Stellungnahmen, und viele gerade der bedeutendsten unter ihnen wachsen sehr rasch infolge der aussserordentlichen Verantwortung, die auf ihnen liegt, infolge der ausserordentlichen Anforderungen, die der Tag an sie stellt. Und es ist unvermeidlich, dass diese Entwicklung ungleichmässig erfogt. Ein Schritt vorwärts in dieser Richtung zur revolutionären Demokratie kann unmöglich sofort und mit einem Schlag die Revision sämtlicher philosophischer und ästhetischer Anschauungen mit sich bringen, die mit der eben politisch überwundenen Stufe bei einem Schriftsteller verbunden waren. Dazu kommt noch, dass so bedeutende Werke wie die historischen Romane der antifaschistischen Schriftsteller unmöglich von einem Tag zum anderen entstehen können. Sie tragen also vielfach in ihrer ursprünglichen Konzeption noch die Merkmale ~~bereits~~ von den Schriftstellern selbst bereits überwundener Entwicklungsphasen an sich, und der adäquate Ausdruck der letzten Entwicklungsstufen gerade der bedeutendsten und fortschrittlichsten antifaschistischen Schriftstellern ~~wird~~ kann sich erst in ihren kommenden Werken zeigen ~~können~~. Wir werden diese verschiedenen Entwicklungsstufen später bei dem Vergleich des ersten und zweiten Bandes von Feuchtwangers Josephus-Roman aus-

führlich untersuchen.

Dieser Übergangscharakter drückt sich in den historischen Romanen vor allem darin aus, dass der revolutionäre Demokratismus vielfach noch mehr Forderung als konkrete Gestaltung geblieben ist. Es ist eine Sehnsucht nach der innigen Verbundenheit mit dem Volk vorhanden, eine Anerkennung der Bedeutung des Volkes in politischer, des Volkslebens in gestalterischer Hinsicht, aber noch nicht die konkrete Gestaltung des Volkslebens selbst, als Grundlage der Geschichte. Wir werden uns mit dieser Frage ~~bei~~ der Analyse der einzelnen bedeutenden historischen Romane dieser Periode eingehend beschäftigen. Hier muss nur kurz darauf hingewiesen werden, dass dieser Übergangscharakter, diese gestalterisch schriftstellerisch noch unvollkommene Überwindung der Volksfremdheit der modernen bürgerlichen Literatur ~~sehr~~ tief auf die künstlerische Eigenheit dieser Werke einwirkt.

Hier ist der Punkt, wo die literarischen Kompositionsprinzipien der bürgerlichen Dekadenz in die Werke auch der bedeutenden Antifaschisten eindringen, beziehungsweise in ihnen noch weiter wirksam bleiben. Wir heben nur einen - unserer Ansicht nach freilich ausschlaggebenden Punkt hervor: nämlich die Kühnheit der schriftstellerischen Erfindungsgabe, die Fähigkeit, mit historischen Tatsachen, Charakteren und Situationen frei walten zu können, ohne sich dabei von der historischen Wahrheit zu entfernen, ja gerade um die spezifischen Züge, die besonderen Charakteristica einer historischen Epoche energisch hervorzuheben. Die innige ~~lebensmässige~~ Vertrautheit mit dem Leben des Volkes ist die seinsmässige Voraussetzung einer wirklichen schriftstellerischen Erfindungsgabe. In der späteren bürgerlichen Literatur spiegelt sich die Volksfremdheit der Schriftsteller, wie wir bereits gesehen haben, einerseits darin, dass sie ängstlich an den vom zeitgenössischen (oder historischen) Leben real überlieferten Tatsachen kleben, andererseits dass sie in der dichterischen Erfindungsgabe nicht die höchste schriftstellerische Form der richtigen Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit erblicken, sondern etwas rein Subjektives, das sie von der einzigen Wahrheit des Tatsächlichen willkürlich entfernt. (Es ist für unsere

jetzigen Betrachtungen gleichgültig, ob die einzelnen Schriftsteller, oder Richtungen diese subjektiviert aufgefasste Phantasie bejahen oder verneinen.)

Das so entstehende falsche Dilemma fasst Alfred Döblin in einer Abhandlung über den historischen Roman sehr plastisch zusammen: "Der heutige Roman, nicht nur der historische, unterliegt zwei Strömungen einer von der Märchenseite her, der andere von der Berichtseite her. Das sind Strömungen, die nicht aus der Luft einer Aesthetik fliessen, sondern aus der Realität unseres Lebens stammen. Wir tragen mehr oder weniger die Neigung zu beiden Strömungen in uns. Aber wir täuschen uns nicht, wenn wir sagen: die aktiven fortschreitenden Schichten drängen heute nach der Berichtseite, die nicht-aktiven beruhigten und gesättigten nach der Märchenseite." Auf dieser Grundlage formuliert Döblin das Dilemma des heutigen Romans, und mit ihm des historischen Romans, wie folgt: "Der Roman steht im Kampf der beiden Tendenzen: Märchengebilde mit einem Maximum an Verarbeitung und einem Minimum an Material - und Romangebilde mit einem Maximum an Material und einem Minimum an Bearbeitung."

Diese Betrachtungen Döblins sind - einerlei ob man mit seinen Ausführungen einverstanden ist oder nicht - von grosser typischer Bedeutung für die gegenwärtige Lage des historischen Romans. Döblins Bestreben ist, theoretisch die Scheidewand zwischen historischem Roman und Leben niederzureissen. Von diesem Standpunkt aus bekämpft er mit Recht die dekadent-bürgerliche Theorie vom historischen Roman als eigenem Genre: "Es besteht nämlich kein prinzipieller Unterschied zwischen einem gewöhnlichen und einem historischen Roman", und kritisiert, ebenfalls mit vollem Recht, die heute modische historische Belletristik, die "nicht Fisch noch Fleisch" ist; Er sagt über den Verfasser solcher Werke: "Nicht leistet er ein sauber dokumentiertes Geschichtsbild und nicht leistet er einen historischen Roman. Gegen diese Vermantschung und gleichzeitige Verramschung von Geschichtsstoffen wendet sich natürlich der Geschmack."

Damit wäre für Döblin die Möglichkeit gegeben, zu einer wirklichen Theorie des historischen Romans durchzudringen. Was ihn daran verhindert, ist die moderne falsche und subjektivistische Auffassung vom

Wesen und Funktion der dichterischen Phantasie. Er wendet sich mit Recht gegen die vielen Verfälschungen der Geschichte durch die Schriftsteller, er plädiert mit Recht für eine echte und wahrheitsgemässe Auffassung der Geschichte. Aber nach Döblins Auffassung wird gerade mit dieser Ehrlichkeit, mit dieem Bestreben, die Wirklichkeit wahrheitsgemäss wiederzugeben, der Boden der Dichtung im traditionellen Sinne verlassen. "Im Augenblick, wo der Roman die genannte neue Funktion einer speziellen Wirklichkeitsentdeckung und Darstellung erlangt hat, ist der Autor schwer Dichter oder Schriftsteller zu nennen, sondern er ist eine besondere Art Wissenschaftler." ~~Aber~~ diese Wissenschaft ist jedoch auf die Feststellung der Tatsachen beschränkt. Döblin entfernt die Phantasie, die Erfindungsgabe als rein subjektiv nicht nur aus der Dichtung, sondern auch aus der Wissenschaft. "Blicken wir also auf die Geschichtsschreibung, so stellen wir fest: ehrlich ist nur Chronologie. Bei der Aufreihung der Daten fängt schon das Manöver an . Und klar herausgesagt; mit Geschichte will man etwas." Bevor wir auf diesen letzteren, ausserordentlich wichtigen Ausspruch Döblins näher eingehen ~~würden~~, müssen wir nur kurz aufzeigen, wie er aus dieser Theorie für die Literatur alle Konsequenzen zieht. Er sagt über die Lage des heutigen Romans: "Er vermag nicht mit der Photographie und den Zeitungen zu konkurrieren. Seine technischen Mittel reichen nicht aus." Hier verfällt Döblin in das weitverbreitete naturalistische Vorurteil, die Photographie für wirklichkeitsstreuer anzusehen als die tiefe bildnerische Gestaltung der Wirklichkeit.

Wichtiger ist die Theorie, die Treue den Tatsachen gegenüber der Aktivität im gesellschaftlichen Kampf schroff gegenüberstellt. Döblin ist selbst ein viel zu aktiver Schriftsteller und ~~hat~~ viel zu viel ~~aktive~~ Absichten mit seiner eigenen Literatur, um sich bei einer solchen Feststellung beruhigen zu können. Er selbst spricht von der "Parteilichkeit des Tätigen" und zwar in einem bejahenden Sinn. Wie ist dies mit seiner Theorie und Praxis zu vereinigen? Mit der Praxis insofern als die aktiv wirken wollenden Schriftsteller, in Fällen des praktischen Hervortretens ihre theoretischen Vorurteile einfach beiseite schieben. Damit wäre die Frage im Wesentlichen gelöst, wenn es ihnen wirklich

gelingen würde, und wirklich gelingen könnte, diese Vorurteile einfach links liegen zu lassen. Dann käme es sehr wenig darauf an, was für Theorie nebenbei in theoretischen Artikeln verkündet würden.

Leider steht der Fall nicht so einfach. Denn das, was Döblin hier erkenntnistheoretisch über die Beziehung von Wissenschaft und Kunst zur Wirklichkeit erzählt, ist keine ausgeklügelte Theorie, sondern ein ziemlich treues Spiegelbild des allgemeinen Lebensgefühls der meisten Schriftsteller aus der hinter uns liegenden Periode. Wahrheitsgemäss treue Auffassung der Wirklichkeit und aktives Eingreifen in die Ereignisse bilden tatsächlich für die modernen Schriftsteller ein unlösbares Dilemma. Wodurch wird nun dieses Dilemma gelöst? Ohne Frage durch das Leben selbst, durch die Verbundenheit mit dem Leben des Volkes. Der Schriftsteller, der mit den wirksamen Tendenzen des Volkslebens innig vertraut ist, sie gewissermassen am eigenen Leibe miterlebt, fühlt sich selbst nur als durchführendes Organ dieser Tendenzen; seine Wiedergabe der Wirklichkeit erscheint in seinen eigenen Augen nur als eine Reproduktion dieser Tendenzen selbst, auch dann, wenn er keine einzige Tatsache aus der Wirklichkeit so wiedergibt, wie sie sich ihm unmittelbar darbietet. "Die französische Gesellschaft sollte der Historiker sein, ich nur ihr Sekretär", sagt Balzac.

Die Objektivität des grossen Schriftstellers ist die objektive und zugleich lebendige Verbundenheit mit den grossen Tendenzen der geschichtlichen Entwicklung selbst. Und die "Parteilichkeit des Tätigen"? Diese erwächst ebenso organisch aus dem Kampf der historischen Kräfte in der objektiven Wirklichkeit der menschlichen Gesellschaft. Es ist ein moderner Fetischismus, zu glauben, dass die in der Geschichte wirksamen Tendenzen eine von den Menschen gänzlich unabhängige Gestalt, eine von ihnen völlig abgetrennte Objektivität besitzen. Sie sind vielmehr nur die wirklichen lebendigen Zusammenfassungen von menschlichen Bestrebungen, die aus denselben gesellschaftlich-ökonomischen Gründen entstehen und denselben gesellschaftlich-geschichtlichen Zielen zustreben. Für die Menschen, die mit dieser Wirklichkeit innig und lebendig verbunden sind, ist richtige Erkenntnis und praktische Tätigkeit kein Gegensatz, sondern eine Einheit. Mit Recht hat Lenin gegen Struwe, der den bürgerlichen Begriff der toten "wissenschaftlichen

Objektivität" in die revolutionäre Arbeiterbewegung hineinschmuggeln wollte, gesagt:"Andererseits schliesst der Materialismus sozusagen das Element der Parteilichkeit in sich ein, indem er sich verpflichtet, bei jeder Bewertung eines Ereignisses direkt und offen auf den Standpunkt einer gewissen gesellschaftlichen Gruppe zu treten."

Lenin spricht hier nur mit der wissenschaftlichen Klarheit des dialektischen Matrialismus das aus, was alle bedeutenden Vertreter der revolutionären Demokratie - mögen sie praktische Politiker, Dichter oder Denker gewesen sein, - in ihrer Praxis stets getan haben. Der Unterschied des Marxisten von dem nichtmarxistischen oder vormarxistischen revolutionären Demokraten besteht darin, dass diesem die sozialen und erkenntnistheoretischen Zusammenhänge, die der Einheit seiner Theorie und Praxis zugrunde liegen, nicht bewusst sind, dass er diese Einheit zumeist auf der Grundlage eines "falschen Bewusstseins", oft von Illusionen erfüllt, vollzieht. Aber die Erfahrungen, vor allem der Literaturgeschichte, beweisen, dass, wenn der Schriftsteller tief im Volksleben wurzelt, wenn er aus dieser Vertrautheit mit den wichtigsten Fragen des Volkslebens heraus schafft, er auch mit einem "falschen Bewusstsein" zu den wirklichen Tiefen der historischen Wahrheit durchdringen kann. So Walter Scott, so Balzac, so Leo Tolstoi. Und die Objektivität der dichterischen Phantasie, die mit dieser "Parteilichkeit des Tätigen" aufs innigste verknüpft ist, beruht gerade darauf, dass in ihr, bei fortwährender Veränderung der "Tatsachen" des unmittelbar gegebenen Lebens, die grossen objektiven Gesetzmässigkeiten, die wirklich entscheidenden historischen Entwicklungstendenzen zum Ausdruck gelangen.

Der Übergangscharakter des humanistischen historischen Romans unserer Tage zeigt sich ebenfalls (ferner) in der relativen Zufälligkeit seiner Thematik. Wir haben früher die objektiven historischen Gründe, die diese Zufälligkeit verursacht haben, hervorgehoben, aber es ist eine Sache, etwas als gesellschaftlich-geschichtlich verursacht anzusehen, und eine andere Sache, in dieser Erscheinung den adäquaten Ausdruck einer historisch richtigen Strömung zu erblicken. Gerade hier ist der Übergangscharakter zwar sehr deutlich sichtbar, er erscheint aber in sehr

komplizierten Formen. Man muss sich davor hüten, die hier vorhandene Zufälligkeit der historischen Thematik mit der der vergangenen Periode zu verwechseln. Wir haben freilich gesehen, dass die von uns ausführlich zitierte Theorie Feuchtwangers mit den Theorien der bürgerlichen Dekadenz von der Subjektivierung der Geschichte im engsten Zusammenhang steht; Feuchtwanger beruft sich auch in dieser Schrift ausführlich und zustimmend auf Nietzsche und Croce. Aber es wäre vollständig falsch, den zweifellos vorhandenen historischen Subjektivismus Feuchtwangers mit dem Flauberts, Jacobsens oder Conrad Ferdinand Meyers gleichzusetzen. Es ist hier ein tiefgehender Gegensatz des geschichtlich-politischen Inhalts vorhanden. Und dieser politische Inhalt wirkt sich dahin aus, dass Feuchtwanger im Laufe seiner Entwicklung in ~~steigendem~~ wachsendem Masse eine organische Thematik erstrebt und ~~im steigenden Masse erreicht~~ sich über fortschreitend nähert. Seine ersten historischen Romane entsprechen, wie wir später sehen werden, noch weitgehend seiner "Kostüm-Theorie" in Bezug auf die ~~der~~ Geschichte. Schon das Josephus-Flavius-Thema bedeutet aber einen unvergleichlich höheren Grad der historischen Objektivität: der Kampf von Nationalismus und Internationalismus mag in der konkreten Darstellung Feuchtwangers stellenweise sehr modernisiert sein, der Gegensatz selbst liegt aber doch im historischen Stoffe selbst und ist von Feuchtwanger - gegen seine Theorie - doch mehr aus ~~dem historischen Stoff~~ diesem herausentwickelt, als subjektivistisch in ihn hineingetragen. Hier ist der scharfe Gegensatz des historischen Romans der Humanisten unsrer Tage zu dem histprischen Roman der Niedergangsperiode der Bourgeoisie klar sichtbar.

Damit ~~wäre~~ ist aber die Zufälligkeit der Thematik noch lange nicht vollständig überwunden. Wir haben bereits davon gesprochen, dass der antifaschistische Roman nur sehr selten die deutsche Geschichte zu seinem Gegenstande erwählt. Darin liegt aber ohne Zeifel eine Schwäche des antifaschistischen Kampfes selbst. Dimitroff hat mit grossem Recht auf die ausserordentliche politische und propagandistische Bedeutung der Verfälschung der deutschen Geschichte durch die Faschisten hingewiesen. Die Schwäche der linken oppositionellen Bewegungen in Deutschland bestand schon lange darin, dass sie zu den grossen nationalen

Problemen der deutschen Geschichte eine abstrakte, abstrakt verneinende Haltung eingenommen haben. Dies zeigte sich bereits in dem Verhalten von bedeutenden Revolutionären, wie Johann Jacobi und Wilhelm Liebknecht zu den grossen Kriegen Bismarcks, die die Herstellung der deutschen Einheit zustandegebracht haben. Es entstand in der deutschen Arbeiterbewegung die für die spätere Entwicklung verhängnisvolle Lage, dass die richtigen Stellungnahmen von Marx und Engels so gut wie unbekannt geblieben sind und in den breiten Massen einerseits die ideologische Kapitulation vor den Erfolgen der "Realpolitik" Bismarcks, andererseits die abstrakten, provinziell-moralisierenden Oppositionstheorien Liebknechts verbreitet worden sind. Und die späteren Oppositionsbewegungen gegen Imperialismus, Chauvinismus, Reaktion usw. in Deutschland kranken fast überall an einer solchen absrakt-moralisierenden Einseitigkeit, an einer Abneigung, konkret auf die Probleme der deutschen Geschichte einzugehen und die Propaganda der Reaktion auf diesem Gebiet mit den Waffen der Ideologie, historisch, wie dichterisch zu bekämpfen. Es bleibt ein unvergängliches Verdienst Franz Mehrings, dass er, fast als einziger, diesen Kampf konkret und energisch aufgenommen hat.

Die Erfahrungen des Kampfes gegen den Faschismus müssen hier zu einer Kritik der eigenen Praxis führen. Die kommunistische Partei Deutschlands, in der die Luxemburgschen Traditionen sehr lange lebendig geblieben sind, ist selbstverständlich an dieser Lage ebenfalls mitschuldig. Die Aufgabe, die dabei entsteht, ist nicht nur die Entlarvung der faschistischen Geschichtsfälschungen, sondern weit darüber hinaus die wissenschaftliche und dichterische Wiederherstellung der Traditionen der revolutionären Demokratie in Deutschland, der wissenschaftliche und dichterische Nachweis dessen, dass die Ideen der revolutionären Demokratie nicht ein "Import" aus dem Westen gewesen sind, sondern aus den Klassenkämpfen Deutschlands herauswuchsen, dass die Grösse gerade der grössten Deutschen mit dem Schicksal dieser Ideen stets aufs innigste verknüpft gewesen ist. Die grosse Aufgabe des antifaschistischen Schrifttums, ist also, die Ideen der revolutio-

nären Demokratie, die Ideen des kämpferischen Humanismus dem deutschen Volke nahezubringen, gerade indem man sie als notwendige und organische Produkte der deutschen Entwicklung selbst darstellt. Es ist klar, dass gerade der historische Roman in einem solchen antifaschistischen Kampf eine ungeheure Rolle spielen kann und sicherlich noch spielen wird. Es ist aber ebenso klar, dass er bis jetzt diese Bedeutung noch nicht erlangt hat.

Freilich widersprechen die schriftstellerischen Traditionen Deutschlands einer solchen Fragestellung. Es ist auffallend, eine wie geringe Rolle die deutsche historische Thematik in der sonst sehr bedeutenden historischen Dichtung Deutschlands (speziell im Drama) spielt. Es darf aber nicht vergessen werden, dass man die Lage eines Schiller oder Georg Büchner unter keinen Umständen mit der eines heutigen antifaschistischen Emigranten vergleichen kann und darf. Damals gab es lebendige Massenbewegungen nur im Ausland. Es war also verständlich und richtig, dass dem deutschen Publikum diese fremde Thematik mit dem heimatlichen verwandten Problem entgegengehalten wurde. Heute aber ist die antifaschistische Emigration die weithin klingende Stimme des Befreiungskampfes von Millionen deutscher Werktätiger. Und diesem lebendigen Kampf entsprechend, ist nun tatsächlich die revolutionäre oder reaktionäre Gestaltung und Propagierung der deutschen Geschichte ein hic Rhodus hic salta.

Mit der Eroberung der deutschen Geschichte erobert die deutsche revolutionäre Demokratie die Korrektheit ihres nationalen Charakters, ihrer nationalen Führerrolle. Es ist die grosse Aufgabe des Tages, wissenschaftlich und dichterisch nachzuweisen, dass die revolutionäre Demokratie der einzige Weg der Rettung Deutschlands ist. Aber um dies den breitesten Massen verständlich zu machen, muss gerade die faschistische demagogische Theorie von dem "westlichen Importcharakter" der progressiven und revolutionären Ideen in Deutschland durch positive Leistungen zertrümmert werden.

Man gestatte uns ein Beispiel. Dem inneren Wesen nach ist das zentrale Problem des Feuchtwangerschen Josephus-Flavius-Romans ein sehr

wesentliches deutsches Problem. Der Kampf zwischen den Aufgaben von Nationalismus und Internationalismus spielt in der konkreten deutschen Geschichte eine ungeheure Rolle, nicht erst seit der Entstehung der revolutionären Arbeiterbewegung. Schon die französische Revolution hat die tragische Kollision in dieser Frage auf die Tagesordnung gestellt. Man denke nur an Georg Forster und die Mainzer Jakobiner. Aber wer die damalige Geschichte Deutschlands kennt, weiss, dass das Schicksal Forsters zwar nur eine extreme, aber auch eine ihrer Extremität typische Zuspitzung einer in dieser Periode allgemeinen tragischen Kollision gewesen ist. Und der wirklich lebendige, reiche und konkrete Zugang zu den menschlichen Typen und zugleich zu der gesellschaftlich-politischen Bedeutung des Josephus-Flavius-Problems geht gerade durch die Vermittlung solcher Zusammenhänge. Diese Zusammenhänge sind aber den breiten Massen Deutschlands, auch der deutschen Intelligenz, so gut wie vollständig unbekannt. Es ist darum unvermeidlich, dass so widrige Gestaltungen, wie dieser Roman Feuchtwangers, zwar menschlich ergreifen, zwar sehr tiefe aktuell-politische Probleme aufrühren, aber in nationaler, in national-historischer Hinsicht in der Luft schwebend bleiben. Jener unmittelbare und sofort erfassbare Zusammenhang mit dem nationalen Leben der Gegenwart, der bei Scott, oder Balzac, oder Tolstoj vorhanden war, fehlt und muss unter diesen Umständen fehlen. Und durch dieses Fehlen bietet die anti-faschistische Emigration eine unverteidigte Flanke der nationalen Demagogie des Faschismus dar. —

Ein drittes Moment, das den Übergangscharakter des anti-faschistischen historischen Romans beleuchtet, ist sein Streben nach historischer Monumentalität. Auch dieser Roman geht von den grossen Geschichtshelden aus, und lässt diese nicht, wie der klassische Typus des historischen Romans, aus dem konkreten historischen Boden des Volkslebens herauswachsen. Auch hier ist, bei scheinbarer Aehnlichkeit mit der vorangegangenen Periode des historischen Romans, der Unterschied zu unterstreichen. Dieses Streben zur Monumentalität ist, wie betont wurde, nicht dekorativ-malerisch. Es entspringt aus den

kämferisch-aufklärerischen Traditionen der bedeutenden Humanisten unserer Tage. Sie machen sich und ihren Lesern die grossen Kämpfe der Geschichte dadurch verständlich, dass sie sie auf den Kampf von Vernunft und Unvernunft, von ~~Progress~~ Fortschritt und Reaktion reduzieren. Wir wiederholen: in diesem energischen und kämpferischen Wiederaufnehmen der Verteidigung des menschlichen Fortschritts der Traditionen, ~~seiner~~ dieser Verteidigung im Zeitalter der Reanissance und der Aufklärung, bedeutet eine ~~grosse~~ wichtige Wendung in der Geschichte der Literatur. Es ist nach der unfruchtbaren Skepsis, nach dem sich erbittert~~n~~ oder später sogar ~~nach dem~~ behaglich resignierten Sich-Abfinden mit der kapitalistischen Wirklichkeit, also nach der literarischen Tendenz Dekadenz der erste Kampfruf zur Verteidigung der menschlichen Kultur.

Aber durch die allzu rasche, allzu abstrakte Verflüchtigung der konkreten geschichtlichen Klassenkämpfe in Probleme des Gegensatzes von Vernunft und Unvernunft geht wiederum vieles von der Verbundenheit mit dem wirklichen Volksleben verloren. Die lebendige Bedeutung solcher grossen abstrakten Zusammenfassungen, wie es die Theorien der grossen Aufklärer gewesen sind, beruht gerade darauf, dass sie Zusammenfassungen wirklicher Probleme, wirklicher Leiden und Hoffnungen des Volkes waren, dass sie jederzeit aus dieser abstrakten Form in die konkrete Sprache konkreter, d.h. gesellschaftlich-geschichtlicher Probleme rückübersetzt werden konnten, dass sie den Zusammenhang mit diesen Problemen nie verloren haben. Dem Inhalte der Tendenz nach ist dieser Zusammenhang in der Literatur der antifaschistischen Emigration zweifellos vorhanden. Jedoch die Zuspitzung auf diesen abstrakten Kampf abstrakter Prinzipien bringt in der konkreten Darstellung zuweilen eine Entfernung vom Leben mit sich, die zu einer Verwischung der wirklichen Gegensätze, ja sogar mitunter zu einer Verzerrung der vom Verfasser selbst heiss ersehnten Ziele ~~mit sich~~ führt. So formuliert Feuchtwanger in seiner Abhandlung über den historischen Roman diesen Gegensatz in einer geradezu gefährlichen Weise, so dass ~~im Gegensatz zu~~ ganz anders als in seiner Produktion, in dieser Formulierung ein ~~ganz~~ volksfremder, aristokratischer Sinn zum Ausdruck kommt. "Sowohl der Historiker wie der Romandichter sieht in der Geschichte den Kampf einer winzigen, urteilsfähigen und zum Urteil entschlossenen Minorität gegen die ungeheure, kompakte Majorität der 'Blinden' nur vom Instinkt Geführten, Urteilslosen."

Das ist eine theoretische Rechtfertigung des Zweigschen Erasmus, nicht aber der Josephus-Romane von Feuchtwanger selbst.

Aber selbst bei Heinrich Mann finden sich Stellen, und zwar nicht unwesentliche, in denen sich der konkrete Kampf zwischen konkreten historischen Mächten zu einer derartigen Abstraktion verflüchtet. Er sagt einmal über seinen Henri IV.: "Aber er weiss; eine Gattung Mensch will dies nicht, und gerade ihr soll er begegnen überall, bis ans Ende. Es sind keine Protestanten, Katholiken, Spanier oder Franzosen. Es ist eine Gattung Mensch: die will die düstere Gewalt, die Erdenschwere, und Ausschweifungen liebt sie im Grauen und in der unreinen Verzückung. Das werden seine ewigen Gegenspieler sein, er aber ist ein für allemal der Abgesandte der Vernunft und des Menschenglückes." Hier werden die grossen gesellschaftlich-geschichtlichen Gegensätze, die den Inhalt des Kampfes der Menschheit um den Fortschritt bestimmen, zu einer fast anthropologischen Abstraktion, verflüchtigt. Und dadurch gerade in ihrer historischen Konkretheit aufgehoben. Denn wenn diese Gegensätze nicht einen konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Charakter haben, sondern ewige Gegensätze zweier Typen der Menschheit sind - wie ist hier jener Sieg der Menschlichkeit und Vernunft möglich, deren bester und beredtester Vorkämpfer gerade Heinrich Mann ist?

Diese Auffassung bedingt aber die Grundprinzipien der dichterischen Gestaltung. Denn von einer solchen Konzeption ausgehend, ist es ganz natürlich, dass Henri IV. als ewiger Abgesandter der Vernunft und der Menschlichkeit einen absoluten Mittelpunkt in der dichterischen Gestaltung erfordert. Seine Gestalt, seine Probleme, seine historische Bedeutung und seine politisch-menschliche Physiognomie wachsen nicht konkret aus den bestimmten Gegensätzen einer bestimmten Entwicklungsphase des französischen Volkslebens heraus, sondern diese Probleme des französischen Volkslebens erscheinen, im Gegenteil, als ein blosses é in einem bestimmten Sinne zufälliges - Feld der Verwirklichung für diese ewigen Ideale.

Selbstverständlich ist der „Henri IV." Heinrich Manns nicht ausschliesslich auf diesem Prinzip aufgebaut. Er könnte ja dann kein

wirkliches Leben atmendes Kunstwerk sein. Aber der von uns angedeutete Übergangscharakter zeigt sich auch in diesem bedeutenden Werk darin, dass seine Gestaltung einen Kampf zweier entgegengesetzter Prinzipien zeigt,: den Kampf der konkret historischen Auffassung der Probleme des Volkslebens auf einer bestimmten Stufe der historischen Entwicklung mit den abstrakt monumentalisierenden, "verewigenden" Prinzipien der überspannten Traditionen der Aufklärung.

Literaturhistorisch ist hier die Nachwirkung Viktor Hugoscher Auffassungen bei Heinrich Mann sichtbar. Und dies ist darum wichtig und bemerkenswert, weil die Entwicklung Victor Hugos diesen von einem Romantiker zu einem Vorläufertum der humanistischen Revolte gegen den sich barbarisierenden Kapitalismus geführt hat. In dieser Entwicklung rezipiert Victor Hugo sehr Vieles aus der Ideologie der Aufklärung; künstlerisch bleiben aber bei ihm viele romantische, in ihrem tiefsten Wesen antihistorische Auffassungen bestehen. Hier ist also eine Verbindung Heinrich Manns mit der Vergangenheit vorhanden, die aber nicht zu dem klassischen Typus des historischen Romans zurückführt, sondern, im Gegenteil, zu seinen romantischen Antipoden.

Heinrich Mann selbst hat in einer Besprechung des Romans "1793" über das Verhältnis Victor Hugos zur modernen Literatur gesprochen und sich hier für Hugo, gegen Anatole France ausgesprochen. Der Aufsatz ist zwar heute für Heinrich Mann sicherlich überholt (er ist 1931 in Buchform erschienen), sein Gedankengang ist aber für die künstlerische und weltanschauliche Genesis der Henri IV. so wichtig, dass wir die wesentlichen Teile daraus doch anführen müssen. Heinrich Mann spricht über die grosse Szene zwischen Danton, Robespierre und Marat bei Hugo. "Jeder von ihnen liesse sich sozial und klinisch bestimmen. Gerade bei ihnen läge es uns nahe; wir haben 'Die Götter dürsten'. Nichts bliebe dann übrig, als die mehr oder weniger kranken Geschöpfe einer Zeit, die ihresgleichen künstlich aufblähte und zur Schau stellte. Das wäre verkleinernde Erkenntnis. Die Fragwürdigkeit der Menschengrösse durchschaut jeder zu gewissen Stunden und kein Schriftsteller mit weiter, dauernder Wirkung war ein schlechter Lebenskenner. Eine vergrössernde Erkenntnis sieht aber lieber

den Charakter in überwirklicher Steigerung, er habe übrigens seine Wurzeln wo immer. Halluzinationen, Nähe manischer Depression, hier münden sie in unzweifelbare Persönlichkeit und werden grosses Schicksal. Machen wir dies nicht mit? Zu bedenken wäre immerhin: nur so bleibt Geschichte nicht in Kliniken stecken. Nur so stimmt Betrachtung des Lebens nicht herab."

Wir haben es hier wieder mit einem typischen modernen Dilemma zu tun. Dadurch, dass die gesellschaftlich-geschichtliche Betrachtung der Schriftsteller sich vom Boden des Volkslebens losgelöst hat, entsteht die Heinrich Mannsche Wahl zwischen Pathologie und abstrakter Monumentalisierung, zwischen "verkleinernder" und "vergrössernder" Erkenntnis. Heinrich Mann ist hier Anatole France gegenüber ~~nicht ganz gerecht~~ ungerecht. Die Schilderung der Menschen aus der Nähe ist ~~auch~~ im Revolutionsroman von France ~~viel mehr~~ etwas ganz anderes als eine blosse "verkleinernde Erkenntnis". Es ist in dieser Gestaltung von France eine Enttäuschung über die bürgerliche Demokratie auf dem Gipfel ihrer höchsten Verwirklichung enthalten, eine dichterische Gestaltung der menschlichen Widersprüche, die sich gerade auf diesem tragischen Gipfelpunkt ergeben. Wir sagen nicht, dass France mit diesem gewaltigen Problem dichterisch vollständig fertig geworden ~~ist~~ wäre, aber die Kritik von Mann trifft nicht die Grenzen der Franceschen Gestaltungskraft, sondern, im Gegenteil, jene Züge, wo France sich nur oberflächlich mit der sonstigen spätbürgerlich enttäuschten Literatur berührt, mit einer Literatur, die wirklich eine pathologische, eine "verkleinernde" Erkenntnis vom Menschen verbreitet.

Ist aber diese Antinomie Heinrich Manns von ~~einer~~ verkleinernder, oder vergrössernder Erekenntnis wirklich unausweichlich? Gibt es hier nicht ein drittes? Wir glauben, dass gerade ~~Manns~~ der "Henri IV." deutlich zeigt, dass es ein solches gibt. Gerade die Mannsche Konzeption von einer wirklichen und siegreichen Menschlichkeit geht bei ihm, wie bei einem jeden wirklich bedeutenden realistischen Schriftsteller, davon aus, dass die wirklich grossen Züge der Menschlichkeit im Leben selbst, in der objektiven Wirklichkeit der Gesellschaft selbst, im Menschen selbst vorhanden sind und vom Schriftsteller nur mit dichterischen Mitteln in konzentrierter Form wiedergegeben werden.

T gerade jene, in denen seine Gestaltungskraft in die Zukunft weist.

Gerade solche wundervolle Ausführungen, wie wir sie von Heinrich Mann über Edgar André zitiert haben, zeigen am deutlichsten, dass dieses "tertium" Heinrich Mann vollständig gegenwärtig ist. Gerade die ungeheuren Ereignisse der Zeit nach der Machtergreifung Hitlers haben die Augen Heinrich Manns für diese heroische Wirklichkeit, die durch ein Anschauen aus der Nähe nicht verkleinert wird, und die durch eine Monumentalisierung nicht vergrössert werden kann, geschärft. Er hat in seinen Artikeln wiederholt diese Erscheinungen einer neuen heroischen Menschlichkeit in ergreifend schlicher und treffender Weise geschildert. Und sehr vieles im "Henri IV." zeigt bereits diesen neuen Geist, der mit der Stilisierung Victor Hugos, mit dem alten Dilemma Heinrich Manns, nichts mehr zu tun hat.

Aber der "Henri IV." ist auch in dieser Hinsicht ein Übergangsprodukt. Ursprünglich entworfen unter dem noch lebendigen Einfluss der Victor Hugoschen Monumentalisierung des Geschichtshelden als ewigen Vertreters des Ideals hat sich die Darstellung überall zu einer konkreten und schlichten Lebensfülle durchgerungen. Der wirklich konkreten Gestaltung dieser Lebensfülle in ihrer Schlichtheit und Menschlichkeit steht jedoch der Rahmen der ursprünglichen Konzeption hindernd entgegen. Und man kann mit ebensolchem Recht wie früher über Alfred Döblins Dilemma von Märchen und Bericht sagen, dass das Heinrich Mannsche Dilemma von verkleinernder und vergrössernder Erkenntnis nicht von der Aesthetik ausgeklügelt wurde, sondern aus dem Leben selbst herausgewachsen ist.

Aber aus einer Entwicklungsstufe des Lebens, ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ Heinrich Mann über welche das Leben und mit ihm Heinrich Mann bereits hinausgegangen sind. Das heutige dichterische Ringen Heinrich Manns ist das mit dem Erbe einer Vergangenheit, die er politisch wie menschlich überwunden hat. Der Inhalt seines Ringens ist für diese neue Art der Empfindung des Lebens eine ganz adäquate dichterische Form zu finden. Die ausserordentliche literaturgeschichtliche Bedeutung des "Henri IV." wird nicht herabgesetzt, sondern, im Gegenteil, energisch unterstrichen, wenn wir es ein Übergangsprodukt nennen. Das Produkt des Überganges des besten Teils der deutschen Intelligenz und mit ihr des deutschen Volkes zum entschiedenen Kampf gegen die Hitler-Barbarei, zur Wiedererweckung der revolutionären Demokratie in Deutschland.

VOLKSTÜMLICHKEIT UND ECHTER GEIST DER GESCHICHTE.

Den Übergangscharakter des historischen Romans d/s antifaschistischen Humanismus sehen wir am deutlichsten, wenn wir die künstlerischen Methoden und Mittel untersuchen, mit denen die Rolle des Volkes in der Geschichte ~~gestaltet~~ dargestellt wird. Alle diese ~~bedeutenden~~ Schriftsteller gestalten Volksschicksale. Der entscheidende Unterschied, der sie von der vorangegangenen Periode des bürgerlichen historischen Romans trennt, ist gerade, dass sie mit den Tendenzen der Privatisierung der Geschichte, der Verwandlung der Geschichte in eine farbenprächtige Exotik auf Grundlage einer ebenfalls absonderlichen, exzentrischen Psychopathologie gebrochen haben. Dadurch, dass die zentralen Schicksale, die diese historischen Romane darstellen, von vornherein gesellschaftlich, wie menschlich mit den Schicksalen des Volkes tief verknüpft sind, ensteht inhaltlich eine wichtige Bewegung in der Richtung der ~~auf die~~ Fragestellung des klassischen historischen Romans.

Aber künstlerisch ist trotz alledem noch kein entschiedener ~~der~~ Bruch mit den Formen und Gestaltungsweisen des modernen historischen Romans erfolgt; ein Antreten des klassischen Erbes in Bezug auf Komposition, Aufbau, ~~der~~ Handlung, insbesondere in Bezug auf die ~~xx~~ Beziehung des Hauptheldes und seines Schicksals zum entfalteten Leben des Volkes ist heute noch nicht sichtbar. Die Klassiker des historischen Romans bleiben für den neuen Humanismus fast ebenso vergessene Gestalten der Literaturgeschichte, mit denen man sich künstlerisch nicht auseinanderzusetzen braucht, wie für die Schriftsteller der vergangenen Periode.

Diese scheinbar ästhetisch-formelle oder, wenn man will, literaturgeschichtliche Sachlage geht aber in ihrem Wesen weit über den Rahmen der Aesthetik und der Literaturgeschichte hinaus. Heinrich Mann, Feuchtwanger, Bruno Frank und andere gestalten zwar Volksschicksale, aber sie gestalten diese nicht vom Volk aus. Die Klassiker des historischen Romans waren - man denke nur an Walter Scott - politisch wie sozial unvergleichlich konservativer als Heinrich Mann oder Feuchtwanger. Von einer derartigen leidenschaftlichen Verbundenheit mit der revolutionären Umwälzung der Gesellschaft wie bei diesen

~~bedeutenden Humanisten~~, war bei ihnen keine Rede und konnte es auch nicht ~~keine~~ sein. Aber Scott und die anderen Klassiker des historischen Romans ~~sind~~ stehen in ihrem historischen Erlebnis, in ihrer konkreten und lebendigen Auffassung der Geschichte viel näher dem wirklichen Volksleben, als selbst die grössten, demokratischsten ~~heute lebenden~~ Schriftsteller von heute. Geschichte ist für Scott in einer primären und unmittelbaren Weise: Volksschicksal. Die bewusste Verkörperung eines solchen Volksschicksals durch grosse historische Gestalten, das Aufzeigen der Verbindung dieser Schicksale mit den Problemen der Gegenwart wächst für ihn erst aus dem konkret erfassten Leben des Volkes in einer bestimmten historischen Periode organisch heraus. Er ~~selbst~~ schreibt also aus dem Erleben des Volkes selbst, aus der Seele des Volkes, nicht bloss für das Volk.

Bei den heutigen ~~bedeutenden~~ antifaschistischen Humanisten ist das Pathos der Hinwendung zum Volk viel heftiger und leidenschaftlicher als bei den meisten Klassikern. ~~Aber~~ Gerade diese Leidenschaftlichkeit ist ein Zeichen dafür, dass der beste Teil der demokratischen Intelligenz unter dem Einfluss der schrecklichen und der grossartigen Ereignisse der letzten Jahre seine bisherige Isolierung vom Volksleben zu zerbrechen entschlossen ist. Dieser Entschluss und seine bereits erfolgte politisch-publizistische Verwirklichung ist ein Schritt von ausserordentlicher historischer Tragweite. Der moderne historische Roman dieser Schriftsteller ist ein künstlerischer Ausdruck dieses Entschlusses auf hohem Niveau. Es liegt jedoch im Wesen der Sache, dass die Verwirklichung gerade auf künstlerischem Gebiet, gerade in der radikalen Umgestaltung aller Kompositionsprinzipien des Romans daraufhin, dass in ihm die Stimme des Vokslebens selbst laut werde und nicht nur die Beziehung des Schriftstellers zu den Problemen des Volkslebens, notwendig nur allmählich, ungleichmässig, nach tiefgehenden Auseinandersetzungen historischer, weltanschaulicher und künstlerischer Art erfolgen kann. Heute liegt die Lage noch so, dass diese Schriftsteller zwar für das Volk, über Volksschicksale schreiben, aber das Volk selbst spielt in ihren Romanen nur eine zweitrangige Rolle, ~~ist~~ nur Objekt zur künstlerischen Demonstration von humanistischen Idealen, deren Inhalt allerdings eng

mit den wichtigen Problemen des Volkslebens zusammenhängt, ist es künstlerisch angesehen nur die Kulisse für eine Haupthandlung, die sich auf einer anderen, mit dem Volksleben nicht unmittelbar verbundenen Ebene abspielt.

Der historische Roman des neuen Humanismus ist also insofern eine Fortsetzung des späteren bürgerlichen historischen Romans, als seine Handlung sich wesentlich in den oberen Sphären der Gesellschaft abspielt. Wir haben bereits gezeigt, dass innerhalb dieser Verwandtschaft eine sehr tiefgehende Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit des sozialen Inhalts, der Psychologie usw. vorhanden ist. Da in Bezug auf die Konzeption von "Oben" und "Unten" in der Gesellschaft sehr leicht Missverständnisse entstehen können, da die Konzeption der Volkstümlichkeit in ihrem Zusammenhang mit der Darstellung der Geschichte von "unten" sehr leicht vulgarisiert werden kann, ist hier eine kurze Klärung dieser Begriffe notwendig. Vor allem sei nochmals betont - was dem Leser dieser Arbeit nichts Neues mehr sein wird - wir verstehen unter Darstellung von "unten" keineswegs die Ausschaltung der historischen Protagonisten aus dem Roman, keineswegs einen historischen Roman, in welchem thematisch nur die unterdrückten Schichten der Gesellschaft gestaltet werden. Ein solcher historischer Roman ist auch möglich; er ist z.B. verwirklicht worden in den Werken von Erckmann-Chatrian. Aber unsere Ausführungen haben hoffentlich keinen Zweifel darüber gelassen, dass dies keineswegs das Vorbild des historischen Romans sein kann, ~~Die Helden von Walter Scott, von Puschkin, von Leo Tolstoi~~ dass, im Gegenteil, dieser Typus des historischen Romans die problematischen Seiten der modernen Literaturentwicklung in neuer Form, aber nicht minder stark hervorbringt. Die Helden von Walter Scott, von Puschkin, von Leo Tolstoi stammen in ihrer überwiegenden Mehrzahl aus den oberen Schichten der Gesellschaft, und dennoch spiegeln sich in den Ereignissen ihres Lebens stets das Leben und das Schicksal des ganzen Volkes, wider.

Man muss also in Bezug auf den historischen Roman, oder sogar auf den Roman überhaupt diese Gegensätze weiter konkretisieren. Worauf kommt es im historischen Roman an? In erster Linie darauf, dass solche individuelle Schicksale gestaltet werden, in denen die Lebensprobleme der Epoche unmittelbar und zugleich typisch zum Ausdruck gelangen. Der

Weg nach "oben", den der moderne Roman gegangen, ist seinem Wesen nach der Weg zur gesellschaftlichen Exzentrizität der gestalteten Schicksale. Diese Exzentrizität der Schicksale, in denen künstlerisch zum Ausdruck kommt, dass die oberen Schichten der Gesellschaft aufgehört haben, Führer der gesamt nationalen Fortschritte zu sein, erhält nur einen künstlerisch adäquaten Ausdruck darin, dass die gestalteten Träger dieser Erlebnisse, auch ihrer gesellschaftlichen Stellung nach, vom Alltagsleben des Volkes distanziert sind, dass sie, auch gesellschaftlich angesehen, einen exzentrischen Charakter an sich tragen. Diese Exzentrik hat freilich als Charakteristik einer bestimmten Schicht der Gesellschaft eine typische, wesentliche Züge. Aber das künstlerisch Entscheidende ist der gesellschaftliche und psychologische Inhalt des dargestellten Schicksals; also die Frage, ob dieses Schicksal inhaltlich mit den grossen typischen Fragen des Volkslebens verbunden ist, oder nicht.

Diese Unverbundenheit kann deshalb auch in Romanen zum Ausdruck gelangen, die thematisch unmittelbar aus dem Leben des Volkes gegriffen zu sein scheinen, die das Leben von "unten" gestalten wollen. Wir führen nur ein typisches Beispiel an: die Gestalt des Franz Biberkopf in Döblins "Berlin Alexanderplatz". Biberkopf ist ein Arbeiter, sein Milieu wird, äusserlich angesehen, mit der denkbar grössten Exaktheit dargestellt. Wenn ihn aber Döblin aus dem Arbeiterleben herausreisst, aus ihm einen Zuhälter, einen Verbrecher macht und dann nach mannigfachen Abenteuern ihn zu einem mystischen Schicksalsglauben führt - was hat der psychologische Inhalt, der psychologische Weg eines solchen Schicksals mit dem der deutschen Arbeiterklasse der Nachkriegszeit und in ihr und durch sie mit dem des deutschen Volkes dieser Periode zu tun? Offenbar sehr wenig. Damit soll die psychologische Möglichkeit des von Döblin dargestellten Einzelfalles, ja nicht einmal seine Wiederholung auch in diesem Milieu bestritten werden. Es kommt hier nicht auf die psychologische Wahrheit des Einzelfalles, auf die soziographische und malerische Echtheit des Milieus an, sondern auf den Gehalt des Schicksals. Und dieser Gehalt ist bei Döblin für das deutsche Volk exzentrisch. Ebenso exzentrisch wie etwa die von Joyce oder Musil dargestellten Schicksale, zu denen das Buch Döblins innerlich gehört. Durch Verlegung seiner Handlung in die Berliner Arbeiterschaft hat Döblin

diese Exzentrik nur gesteigert, nicht aufgehoben.

Man nehme dagegen Puschkins Tatjana aus "Eugen Onegin" oder, um ein zeitgenössisches deutsches Beispiel anzuführen, die "Buddenbrooks" von Thomas Mann. Beide spielen, gesellschaftlich abgesehen, oben. Aber Bjelinskij hat mit vollem Rechr den Versroman Puschkins eine "Enzyklopädie" des russischen Lebens genannt, und gerade das Beispiel Tatjanas ist ein wichtiges, allgemeines Schicksal, in welchem die wichtigsten Probleme des russischen Volkslebens einer Übergangszeit konzentriert erscheinen. Thomas Mann hat nicht mehr diese weite und breite Universalität Puschkins. Aber das Schicksal seiner Lübecker Patrizierfamilie ist nur äusserlich, artistisch angesehen ein abgeschlossenes isoliertes Familienschicksal. Die wichtigsten seelischen und moralischen Probleme des Übergangs Deutschlands zum modernen und entfalteten Kapitalismus finden hier einen grossen und typischen dichterischen Ausdruck. Und dieser Übergang ist eine Schicksalswende des ganzen deutschen Volkes.

Wenn wir also dem modernen Roman in seiner Gestaltung der Geschichte vorwerfen, dass er diese nicht von "unten" gestaltet, so ist bereits klar ersichtlich, wohin dieser Vorwurf zielt. Mit der Ablehnung der historisch und sozial exzentrischen Schicksale vom Standpunkt einer grossen Kunst haben wir aber nur den ersten Schritt zur Klärung dieses Problems getan. Auch der gesellschaftlich wie psychologisch typische Inhalt kann für die epische Gestaltung geeignet und ungeeignet sein. Und hier kommen wir zu der künstlerischen Zentralfrage des heutigen historischen Romans; denn die Tendenz zum Exzentrischen ist bereits im Absterben begriffen. Warum sind die Gestalten Walter Scotts oder Leo Tolstojs aus dem mittleren Adel volkstümliche Gestalten, warum widerspiegelt sich in ihrem Erleben des Schicksal des Volkes? Der Grund ist einfach. Scott wie Tolstoj haben Menschen geschaffen, bei denen das persönliche und das gesellschaftlich-geschichtliche Schicksal aufs Engste miteinander verbunden sind. Und zwar so, dass bestimmte, wichtige und allgemeine Seiten des Volksschicksals im persönlichen Leben dieser Gestalten unmittelbar zum Ausdruck kommen. Der echt historische Geist der Komposition zeigt sich gerade darin, dass solche persönlichen Erlebnisse, ohne diesen ihren Charakter zu verlieren, ohne die Unmittelbarkeit

dieses Lebens zu überschreiten, doch alle grossen Probleme der Zeit berühren, mit ihnen organisch verbunden sind, aus ihnen notwendig herauswachsen. Wenn Tolstoj in "Krieg und Frieden" Andrej Bolkonskij, Nikolaj und Petja Rostow usw. gestaltet, so schafft er Menschen und Schicksale, in denen sich der Einfluss gerade dieses Krieges auf die menschlichen Privatschicksale, auf die äussere Umwandlung des Lebens und innere Veränderung des gesellschaftlich-moralischen Verhaltens sich unmittelbar auswirkt.

Diese Unmittelbarkeit der lebensmässigen Beziehungen zu den historischen Ereignissen ist das ~~wesentlich~~ wesentliche Entscheidende. Denn das Volk erlebt ja die Geschichte unmittelbar. Die Geschichte ist sein Aufschwung und sein Niedergang, die Kette seiner Freuden und Leiden. Gelingt es dem Verfasser von historischen Romanen, solche Menschen und Schicksale zu erfinden, in denen die wichtigen gesellschaftlich-menschlichen Inhalte, Probleme, Strömungen etc.einer Epoche unmittelbar erscheinen, dann kann er die Geschichte "von unten", vom Leben des Volkes aus darstellen. Und die von den Klassikern dargestellten grossen historischen Figuren haben die handlungsmässige Funktion, diese Probleme und Strömungen, nachdem sie ~~uns~~ für uns konkret und unmittelbar ~~und~~ erlebbar gemacht worden sind, auf einer höheren Stufe der historischen Typik zusammenzufassen und dichterisch zu verallgemeinern. Damit wird jenes Steckenbleiben in der blossen Unmittelbarkeit des Volkslebens, in der blossen Spontanität der Volksbewegungen überwunden, als dessen typisches Beispiel wir die historischen Romane Erckmann-Chatrians analysiert haben. Darum müssen, wie wir bereits gezeigt haben, die grossen historischen Gestalten bei den Klassikern, kompositionell angesehen, nur Nebenfiguren sein; als Nebenfiguren sind sie aber zur Vollendung des historischen Weltbildes unumgänglich notwendig.

Vom Standpunkt der Volkstümlichkeit können also hier zwei Gefahren für den historischen Roman entstehen. Die erste haben wir bereits ausführlich behandelt, nämlich die Gefahr, dass die zwar menschlich-psychologisch lebendig dargestellten Privatschicksale mit den historischen Problemen des Volkslebens, mit den gesellschaftlich-geschichtlichen wesentlichen Inhalten der dargestellten Periode nicht organisch zusammenhängen,

~~Sie~~ bleiben Privatschicksale, wenn auch eventuell von einer gesellschaftlichen Typik, und die Geschichte sinkt zur Funktion eines blossen Hintergrundes, einer dekorativen Kulisse herab.

Für den historischen Roman des antifaschistischen Humanismus besteht die entgegengesetzte Gefahr. Die bedeutenden Vertreter dieser Richtung fassen ihren Stoff von vornherein auf einer sehr grossen Höhe der Abstraktion auf. Sie wählen, ~~aus~~ dieser Gesinnung ~~heraus~~ entsprechend, historische Protagonisten zu Helden, ~~Helden,~~ die imstande sind, jene grossen humanistischen Ideen und Ideale, für die diese Schriftsteller kämpfen, gefühlsmässig und gedanklich adäquat zu verkörpern. Dadurch geht aber die Unmittelbarkeit des historischen Erlebnisses verloren, oder es besteht wenigstens die Gefahr, dass sie verloren geht. Denn die bedeutenden Gestalten der Geschichte sind gerade dadurch bedeutend, dass sie jene Probleme, die im Leben selbst zerstreut, in rein individueller Form, in der Erscheinungsweise von blossen Privatschicksalen vorkommen, auf eine gedankliche Höhe erheben, sie verallgemeinern.

Wir ~~heben~~ bekunden nochmals ~~hervor~~: hier liegt ein bedeutender positiver ~~ver~~ Zug des historischen Romans des antifaschistischen Humanismus vor, ein Schritt in der Richtung der Liquidierung jener Abgerissenheit der Beziehung zwischen Vergangenheit und Gegenwart, an welcher der historische Roman der vergangenen Periode auch bei seinen bedeutenden Vertretern gelitten hat. Aber die so hergestellte Beziehung ist demnach zu direkt, zu gedanklich, zu allgemein.

Auf die Gefahr der gedanklichen Verallgemeinerung (Kampf von Vernunft und Unvernunft als Inhalt der Geschichte) haben wir bereits hingewiesen, und gezeigt, dass dadurch der spezifische, der konkrete historische Charakter verblasst. Jetzt müssen wir auf eine andere, damit eng verbundene Gefahr hinweisen. Nämlich darauf, dass die unmittelbare Erlebtheit der Geschichte in eine allzu gedankliche Form erhoben wird. Besser gesagt: dass der Weg von ~~dem~~ unmittelbaren Erleben der Geschichte bis zur Verallgemeinerung und Zusammenfassung dieser Erlebnisse ein allzu kurzer und darum ein allzu abstrakter ist. Er ist so kurz und abstrakt, weil sich der ganze Prozess in einem Menschen, in dem historischen Protagonis-

ten selbst, in dem Vertreter der humanistischen Ideale abspielt. Dadurch kann sich einerseits das unmittelbare Erlebnis nicht in jener Breite und Vielfältigkeit auswirken, wie bei Gestalten, die nicht die Funktion haben, diese Erlebnisse auf die historisch höchstmögliche Höhe der Abstraktion zu erheben. Andererseits gibt es nur einen Weg vom Erlebnis zur Verallgemeinerung, nämlich den in der Seele eines einzigen Menschen. Und dieser Weg ist notwendigerweise schmaler, geradliniger, vereinfachter, als wenn verschiedene sehr divergente Wege aus den Erlebnissen menschlich wie sozial verschiedener Gestalten von einem anderen, ~~vom~~ historischen Protagonisten, - der bei den Klassikern ~~ist~~ Nebenfigur bleibt, - zusammengefasst ~~würden~~. Dazu kommt noch, dass die verallgemeinernde Bearbeitung des eigenen Erlebnisses notwendig einen abstrahierenden Charakter an sich tragen muss, während die "Antwort", die der historische Protagonist der klassischen historischen Romane auf die "Fragen" der unmittelbar Erlebenden gibt, gar keine Antwort in einem logischen Sinne zu sein braucht, und gar nicht unmittelbar mit ihren Erlebnissen verbunden ~~sein muss~~. Es genügt, wenn diese ~~Antwort in einem historisch-inhaltlichen Sinne~~ jene Fragen beantwortet, die aus den Erlebnissen der unmittelbar Handelnden emporsteigen. Die auf diese Weise entstehende grössere Bewegungsfreiheit des Dichters, seine Möglichkeit, ~~der Gestaltung~~ einer reicheren Fülle, einer grösseren Kompliziertheit und Verschlungenheit des Lebens zu gestalten, ist offensichtlich.

Nehmen wir wieder Tolstojs "Krieg und Frieden". Auf den Einbruch des französischen Heeres in Russland reagieren die verschiedenen Gestalten in der verschiedensten Weise, aber überall reagieren sie unmittelbar, und menschlich, überall so, dass die Veränderung ihres Lebens durch diesen Krieg in ihren veränderten Gefühlen und Erlebnissen zum Ausdruck kommt. Keine dieser Gestalten, sei es Andrej Bolkonskij, oder einer der Rostows, oder Denisow usw., ist kompositionell verpflichtet, seinen Erlebnissen eine andere Höhe der Verallgemeinerung zu geben, als es seinem momentanen Gemütszustand entspricht. Selbst in solchen Gesprächen, wie zwischen Bolkonskij und Besuchow am Vorabend der Schlacht bei Borodino, sind die theoretischen Ausführungen Bolkonskijs

nicht mehr als Verallgemeinerungen seiner subjektiven Verzweiflungs-Stimmungen. Sie sollen nur einen Farbenfleck ins Gesamtgemälde hineintragen, nicht aber Träger des ganzes Sinnes sein.

Wenn dagegen bei Heinrich Mann der junge König von Navarra die Vergiftung seiner Mutter durch Catharina von Medici erfährt, so muss er gleich als Führer der Hugenotten reagieren, muss gleich als diplomatischer Gegner der schlauen Königin gegenüberstehen. Seine Aeusserungen, sowohl die gefühls- wie die gedankenmässigen, bilden die zentrale Achse des Romans. Der Weg der ganzen Entwicklung geht durch seine Seele. Alles, was daneben ist, ist nur ergänzendes Illustrationsmaterial. Es ist klar, dass damit die Zentralgestalt einerseits überlastet wird, es werden an sie auf jeder Etappe dichterisch fast unerfüllbare Forderungen an historisch-adäquaten Reagierens gestellt, andererseits muss ebendeshalb der sowieso zu schmale und zu kurze Weg zwischen unmittelbarem Erlebnis und zusammenfassender Verallgemeinerung noch künstlich verkürzt werden. Dort, wo der Dichter in wichtigen Situationen diese Verkürzung nicht vollzieht, und die Zentralgestalt eine lange Zeit auf dem Niveau des unmittelbaren Erlebens der Ereignisse festhält, setzt er sie notwendig herab. Ihre kompositionelle Stelle zwingt den Leser, von ihr in jeder Situation Bedeutendes und Führendes zu erwarten, in den unmittelbaren, rein persönlichen Erlebnissen nur ein Vehikel zum Historisch-Allgemeinen und keinen Selbstzweck zu erblicken. Auch Tolstoi fasst die Erlebnisse des russischen Volkes über den Krieg in der Gestalt Kutusows zusammen. Dieser Greis hat keine persönlichen Wünsche und Erlebnisse mehr, wirkt aber lange nicht so abstrakt wie, trotz der ausserordentlichen Gestaltungskraft Heinrich Manns, sein Henri IV. oft wird. Die Erklärung ist einfach: weil Kutusow kompositionell nur Nebenfigur ist, weil das Erlebnis des Volkes in den Erlebnissen der verschiedensten Gestalten sich ausgelebt hat, weil die dichterisch verallgemeinernde Zusammenfassung deshalb auf einer ausserordentlich breiten Basis ruht und eine Gestalt zum Träger hat, deren kompositionelle Stellung und psychologische Eigenart gerade auf diese zusammenfassende Funktion eingestellt ist. Die Menschen von "unten" erleben also die Geschichte unmittelbar,

teils als handelnde, teils als leidende. "Oben" verblasst beides, wird abstrakt, erhält lebensfremde Akzente und geht zuweilen sogar über das Historische hinaus. Gerade dass Kutusow kompositionell Nebenfigur ist, schafft also die Grundlage für seine künstlerisch wie historisch tiefe und echte Vermittlerrolle zwischen "unten" und "oben", zwischen Unmittelbarkeit der Reaktion auf die Ereignisse und der unter diesen bestimmten Umständen möglichen höchsten Bewusstheit.

Diese Art der Gestaltung der Geschichte hängt mit dem noch nicht völlig überwundenen Traditionen der Lebensanschauung einer politisch-sozial überwundenen Periode zusammen. Das Volksschicksal ist noch nicht ein wirklich konkretes Schicksal des Volkes, sondern ein abstraktes historisches Schicksal, in welchem das Volk eine mehr oder weniger zufällige Rolle spielt. Die Ungleichmässigkeit der Entwicklung, ihr widerspruchsvoller Gang zeigt sich darin, dass der wirklich treibende Faktor der Überwindung dieser Entferntheit vom Volk, nämlich die glühend leidenschaftliche Teilnahme am gegenwärtigen Schicksal des deutschen Volkes, zuweilen in der künstlerischen Gestaltung dieser Distanz diese Zufälligkeit noch vergrössert. Indem die Vergangenheit zu einem Illustrationsmaterial für die Probleme der Gegenwart wird, verlieren die spezifisch-historischen Schicksale, die in solchen Romanen gestaltet werden, ihr eigenes Gesicht, ihre selbständige Bedeutung. Aber trotz aller Ungleichmässigkeit der Entwicklung führt der Weg offensichtlich in die Richtung eines Hinwegschreitens über dieses Entfremdetsein.

Werfen wir von diesem Gesichtpunkt aus einen Blick auf die Entwicklung Feuchtwangers. Seine ersten historischen Romane ("Jud Süss" und "Die hässliche Herzogin") entsprechen noch im wesentlichen dieser Theorie, die Feuchtwanger selbst über den historischen Roman ausgesprochen hat. In beiden ist die Geschichte nur ein dekoratives Kostüm für spezifisch moderne seelische Probleme. Das Schicksal Tirols in den Machtkämpfen der Luxemburger, Habsburger und Wittelsbacher hat mit der inidivduellen Liebestragödie der Margarethe Maultasch sehr wenig zu tun. Die Tragödie der begabten, aber hässlichen Frau, die das menschlich Interessante dieses Romans ausmacht - denn hinter den politischen

Machtintrigen steckt sehr wenig, was den heutigen Leser historisch-menschlich interessieren könnte - ist zwar mit grossem künstlerischem Geschick in die Fabel der politischen Intrigen verwoben, hat aber ihrem menschlichen Wesen nach kaum etwas mit ihnen zu tun. Sehr ähnlich steht es in dieser Hinsicht mit "Jud Süss". Auch hier bildet das Hauptthema ein spezifisch moderner Seelenkonflikt, eine weltanschauliche Kollision. Feuchtwanger selbst sagt über sein Thema folgendes:"Vor Jahren etwa lag mir einmal daran, den Weg eines Mannes zu zeigen, vom Tun zum Nichttun, von der Aktion zur Betrachtung, von europäischer zu indischer Weltanschauung. Es lag nahe, diese Idee der Entwicklung eines Mannes aus der Zeitgeschichte zu gestalten: Walter Rathenaus. Ich versuchte es: es misslang. Ich legte den Stoff zwei Jahrhunderte zurück und versuchte den Weg des Juden Süss Oppenheimer darzustellen: ich kam meinem Ziel näher."

Es ist sehr lehrreich, den hier begangenen Irrtum eines begabten Schriftstellers näher zu betrachten. Feuchtwanger behauptet, an dem Rathenau-Thema gescheitert zu sein und meint, dass die Durchführung seiner Absicht an der Gestalt des Württemberger Juden eben die Eignung der historischen Thematik für diese Art von Verkörperung abstrakt-gedanklicher Kollisionen beweist. Uns scheint, dass Feuchtwanger an dem Rathenau-Thema nicht aus Gründen der zeitlichen Nähe, der Ungünstigkeit des gegenwärtigen Stoffes gescheitert ist, sondern deshalb, weil seine Kollision mit der inneren Tragik Rathenaus wenig zu tun hat. Die vertraute Gestalt, die bekannten Lebensumstände haben deshalb dieser "Introjektion" durch den Dichter einen gewaltigen und erfolgreichen Widerstand geleistet. Wohl spielt in der Tragödie Walter Rathenaus sein Judenthum eine wichtige Rolle, wohl ist bei Rathenau ein gewisser Zwiespalt zwischen Aktivität und Kontemplation vorhanden gewesen. Aber die wirkliche Tragik Rathenaus ist die der liberalen Bourgeoisie Deutschlands, auf Grund der politisch und kulturell unwürdigen Lage der ökonomisch herrschenden Bourgeoisie im Wilhelminischen Regime, auf Grund ihre Unfähigkeit zum Übergang zu einer demokratisch-republikanischen Entwicklungslinie, den sie nachdem der Sturz der Hohenzollern und die Politik der deutschen

Sozialdemokratie die Staatsmacht in ihre Hände gelegt hat. Diesem gewaltigen Stoff gegenüber konnte natürlich die hier offenkundig episodische Abstraktion von Tun und Nichttun unmöglich durchdringen.

Feuchtwangers Absicht gelang im "Jud Süss." Sie konnte gelingen, weil er mit diesem Juden machen konnte, was er wollte. Die Absicht ist jedoch in Bezug auf die Gesamtfabel nicht gelungen, und konnte nicht gelingen. Sie bestand darin, den Juden vom Handeln zum Nichthandeln zu führen. Handeln, das war die fürchterliche Ausbeutung Württembergs mit Hilfe des zur Herrschaft gelangten Nebenzweiges der Dynasie. Wenn nun die Wendung vollzogen wird, und Feuchtwangers Held den "indischen Weg" betritt, erscheint in dieser Beleuchtung alles Vorangegangene als eine Kette von Verirrungen, als etwas nebensächlich Episodisches. Dadurch aber entsteht die groteske und verzerrte Perspektive, dass das Schicksal eines ganzen Landes, das Schicksal von Millionen Menschen nur die gleichgültige Kulisse zur seelischen Umkehr eines jüdischen Wucherers wird, dass die bengalische Beleuchtung einer kabbalistischen Mystik und des genommenen Märtyrertodes den Abschluss einer Entwicklung bleiben soll, in welcher wir ununterbrochen das Leiden und das Getretensein eines Volkes - wenn auch im Hintergrund - gesehen haben.

Hier ist also das dargestellte Menschenschicksal den heroischen Ereignissen gegenüber noch ebenso exzentrisch, wie es etwa bei Flaubert gewesen ist. Feuchtwangers bedeutende, historische und menschliche Konkretheit suchende dichterische Begabung zeigt sich darin, dass er das Problem von Tun und Nichttun bei einem Menschentypus gestaltet, für welchen es ein wirklich reales, aus seinen realen Lebensbedingungen herauswachsendes Problem gewesen ist: nämlich bei dem kaum aus dem Ghetto entwachsenen jüdischen Finanzmann und Wucherer des XVII. Jahrhunderts. Hier ist auch das unmittelbare Nebeneinanderbestehen von rücksichtlosen, erpresserischen Geldmanipulationen und religiöser Mystik gesellschaftlich-geschichtlich der Wahrheit entsprechend. Darum ist, für sich selbst betrachtet, die Figur des Hauptheldens psychologisch wie geschichtlich wahrheitsgetreu.

Die Abweichung von der inneren historischen Wahrheit und damit von der tieferen dichterischen Wahrheit des historischen Romans liegt

einerseits in der von uns bereits hervorgehobenen Disproportion zwischen der Handlung und ihrer von Feuchtwanger beabsichtigten Wendung. Der dichterische Bearbeiter der Geschichte kann nämlich mit dem historischen Stoff nicht willkürlich umgehen. Ereignisse und Schicksale haben ihr natürliches objektives Gewicht, ihre natürliche objektive Proportion. Gelingt es dem Schiftsteller, eine Fabel zu erfinden, ~~welche~~ die diese Gewichtsverhältnisse, diese Proportionen richtig wiedergibt, so entsteht, zusammen mit der historischen, ~~Wahrheit~~ auch die ~~wesentliche~~ menschliche und dichterische Wahrheit. Ist seine Fabel so entworfen, dass sie diese Proportionen verzerrt, so verzerrt sie auch das dichterische Bild. Es ist verletzend, wenn das Jahrzehnte ~~lange~~ währende Leiden eines ganzen Volkes als "Anlass" ~~einer~~ oder seelischen Bekehrung eines nicht allzu wesentlichen Menschen erscheint.

Andererseits wird die Proportion und damit auch die dichterische Wahrheit verletzt, wenn Feuchtwanger diese Bekehrung seines Helden mit der "ewigen", "überzeitlichen" Gloriole der Lösung eines allgemein menschlichen Schicksals umgibt. Die Bekehrung zur kabbalistischen Mystik ist bei einem Juden des ~~XVII~~ 17. Jahrhunderts sozial ~~wie~~ und psychologisch verständlich und wird von Feuchtwanger mit feiner Psychologie dargestellt. Aber die hier unterlegte Philosophie, als ob sich der bekehrte Wucherer nunmehr über die europäische Unstetigkeit der Praxis überhaupt erhoben und sich in die gedanklichen Untiefen der orientalischen Kontemplation, in welcher der trügerische Schein des Tuns und der Geschichte sich ins Nichts auflöst, - versenkt hätte, ist doch nur die Stimme ~~aus~~ einer vergangenen Periode der Literatur. Schopenhauer hatte für Deutschland entdeckt, dass die indische Philosophie das geeignete Mittel zur Überwindung der "oberflächlichen" Anschauung Hegels vom menschlichen Fortschritt gewesen sei. Seitdem wird in der deutschen Intelligenz - und auch in der Intelligenz anderer Länder - diese Theorie in den verschiedensten Variationen philosophisch nachgesprochen und dichterisch gestaltet.

Wenn nun die literarischen Vertreter der Dekadenz nicht sehen, dass hier die Ideologie ihrer Flucht vor der Geschichte niedergelegt wurde, vor einer Geschichte, deren kapitalistisch-reaktionären Gang sie bewusst nicht mitmachen wollen, ~~und~~ an deren revolutionären Überwindung teilzunehmen

sie sich fürchten, so ist das vollständig verständlich. Widerspruchsvoll und die Komposition störend wird sie bei einem ~~bedeutenden~~ progressiven Schriftsteller vom ~~Schlage~~ Feuchtwangers. Denn für einen nur dekorativen und psychologistische Ziele sehenden Dekadenten wäre im Süss-Thema alles der Bekehrung vorangehende wirklich nur Anlass gewesen. Ein solcher Schriftsteller hätte alldies in einer dekorativen Abreviatur dargestellt, nicht, wie Feuchtwanger, mit ~~den Mitteln eines~~ einem Streben wahren nach wirklichem Realismus. Die Gestaltung hätte dann viel einheitlicher sein können - aber die schriftstellerische Bedeutung Feuchtwangers kommt gerade darin zum Ausdruck, dass er von dem "Anlass", vom Schicksal des Volkes von Württemberg, schriftstellerisch und menschlich ~~aufs~~ Tiefste gepackt wird, es mit energischen realistischen Farben darstellt, * ~~und~~ aber gerade dadurch die Exzentrizutät seiner eigenen Schlusspointe entlarvt. Feuchtwanger ist ein zu aufrichtiger Humanist und ein zu überzeugter ~~bedeutender~~ realistischer Schriftsteller, um dieses Thema adäquat bewältigen zu können.

Darum ist der Schritt, den Feuchtwanger in seinen Josephus-Flavius-Romanen getan hat, ein unbedingt notwendiger gewesen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass das allgemeine Thema dieses Romans, der Gegensatz von ~~Patriotismus~~ Nationalismus und ~~Kosmopolitismus~~ Internationalismus, wirklich aus dem historischen Stoffe selbst herauswächst. Schon dadurch entstehen hier ganz andere, wesentlich richtigere Proportionen zwischen den allgemein-humanistischen Ideen Feuchtwangers und den von ihm gestalteten historischen Ereignissen und Figuren. Die grosse Kollision wird hier nicht mehr in die vergangene Geschichte einfach hineingetragen, sie wird vielmehr aus ihr heraus entwickelt. Das ist ein ausserordentlich grosser Schritt vorwärts auf dem Wege zu einem wirklichen historischen Roman; zugleich eine wesentliche ~~bedeutende~~ Verschärfung des Widerspruches zwischen der von Feuchtwanger ausgesprochenen Theorie des historischen Romans und seiner dichterischen Praxis.

Für uns ist in diesem Zusammenhang die Frage der Gestaltung der Volksschicksale von ausschlaggebender Bedeutung. In dieser Beziehung bedeutet nicht nur der "Jüdische Krieg" einen ausserordentlich grossen Schritt vorwärts im Vergleich zu Feuchtwangers ersten Romanen, sondern auch "Die Söhne" im Vergleich zum "Jüdischen Krieg". Im ersten wird die eigentliche

dramatische Tragödie des jüdischen Volkes, die Zerstörung Jerusalems, die Zertrümmerung der jüdischen Staatlichkeit gestaltet. Aber dieses gewaltige Drama eines ganzen Volkes spielt sich so gut wie vollständig "oben" ab: das Wichtigste und am Plastischsten Herausgearbeitete ist nicht das Volksschicksal selbst, sondern die Reflexionen bedeutender Persönlichkeiten über dieses Schicksal. Das Volk selbst ist hier im vollen Sinne des Wortes nur Objekt, der sich "oben" abspielenden Handlung, nur Gegenstand der feinen Gedankendialektik, mit welcher sein Geschick von den verschiedensten Gesichtpunkten aus hin und her erwogen wird.

Diese Konzeption des Volkslebens kommt am klarsten darin zum Ausdruck, das Feuchtwanger, der mit einer so feinen gedanklichen wie menschlichen Differenzierung die verschiedensten Typen der jüdischen, griechischen und römischen Intelligenz gestaltet, in den radikalen Vertretern des nationalen Widerstandes der Juden nur eine sich blind gegenseitig zerfleischende Horde von wilden Fanatikern sieht. Infolge dieser Anschauung wird das Bild des heroischen Widerstandes des jüdischen Volkes gedanklich chaotisch und darstellerisch bloss dekorativ. Das kämpfende Volk hat keine ausgeprägte, uns verständlich gewordene, sich wandelnde gesellschaftlich-politische Physiognomie: feine Intrigen und Ränkespiele "oben" und chaotisch wilde Ausbrüche "unten" lösen sich ab, ohne dass zwischen beiden ein klarer und konkreter Zusammenhang sichtbar werden würde könnte.

Diese Schwäche der geschichtlichen Darstellung Feuchtwangers hängt mit den noch nicht überwundenen Resten der liberalen Ideologie zusammen. Aus dieser Ideologie hat Feuchtwanger eine allzu grosse Verehrung der "Realpolitik", des feinen, diplomatischen Ränkespiels, des klugen Kompromisses übernommen. In "Jud Süss" sagt der Rabbi Jonathan Eibenschütz: "Es ist billig, Märtyrer sein; es ist viel schwerer, zwielichtig dazustehen, um der Idee willen". Und ähnliche Gedanken tauchen immer wieder in den Josephus-Flavius-Romanen, sogar im zweiten Teil auf. Der Zusammenhang solcher Theorien, einer solchen Auffassung der Wirklichkeit, hängt, wie wir gesehen haben, sehr genau mit der isolierten Stellung des progressiven Intekeltuellen in den grossen Klassenkämpfen

der spätkapitalistischen Zeit zusammen, mit einer isolierten Stellung, die ~~von~~ mit Hilfe der Praxis der Volksfront gerade ~~für~~ die besten, darunter auch Feuchtwanger, selbst von Tag zu Tag mehr überwinden ~~wird~~.

Aber die ideologischen Überbleibsel wirken noch lange nach. Und sie haben zur Folge, dass die Bedeutung der rein individuellen Entschlüsse einzelner Menschen ausserordentlich überschätzt wird. Infolge ~~dieser~~ dessen Überschätzung entsteht einerseits ein manchmal an die Grenzen der Mystik stossendes, überspanntes Verantwortungsgefühl, andererseits eine ebenso übertriebene Vorliebe, eine psychologische Rechtfertigung der liberalen Kompromisse. Und beides wurzelt nun darin, dass der isolierte Intelektuelle, wenn er ehrlich ist, nur zu einem offen eingestandenen Relativismus gelangen kann; seinen individuellen Standpunkt verabsolutieren, heisst für ihn borniert sein.

Der Rivale von Josephus-Flavius, Justus von Tiberias, spricht im zweiten Roman diesen Standpunkt mit grosser psychologischer Wahrheit und Aufrichtigkeit aus: "Wenn eine Wahrheit sich halten soll, muss sie mit Lüge legiert sein...Die reine absolute Wahrheit ist unerträglich, niemand hat sie, sie ist auch nicht erstrebenswert, sie ist unmenschlich, sie ist nicht wissenswert. Aber jeder hat seine eigene Wahrheit und weiss genau, was seine Wahrheit ist....und wenn er von dieser seiner individuellen Wahrheit nur um ein Jota abweicht, dann spürt er so und weiss, dass er eine Sünde begangen hat". Dieser Justus von Tiberias kritisiert den Helden Josephus Flavius stets mit der allergrössten Schärfe. Seine Kritik richtet sich aber in bezug auf die Handlungen des Josephus dagegen, dass bei diesem die Linie des "klugen Kompromisses" nicht zu einer bewussten und verantwortungsvollen Ethik geworden ist, dass Josephus zwischen spontanen Handlungen, die beim jüdischen Aufstand zum Anschluss an den extremen Flügel geführt haben, und oft egoistischen Kompromissen hin und her schwankt.

Der Gegensatz zwischen beiden geht aber auch auf die Produktion des Josephus über. Im zweiten Band erscheint dessen Buch, das den jüdischen Aufstand rein als ideologisch-nationale Frage des Gegensatzes zwischen Rom und Judäa, zwischen Jupiter und Jahve behandelt. Justus schreibt ein Buch, das voll von "Ziffern" und Statistiken" ist.

In dieser Frage zeigt sich eine nicht unwichtige Wandlung und Weiterentwicklung des Verfassers selbst. Der zweite Band war zwar schon vor Hitlers Machtergreifung niedergeschrieben, aber alles Fertige wurde von den Faschisten zugrundegerichtet, und Feuchtwanger musste dieses Buch neu schreiben, wobei, nach seiner eigenen Darstellung, das Material viel breiter geworden ist und die Notwendigkeit entstand, noch einen dritten, bis jetzt nicht erschienen Josephus-Roman zu schaffen. Es ist ausserordentlich interessant, und für die Weiterentwicklung des antifaschistischen historischen Roamans von höchster Bedeutung, dass diese Breite sehr wesentlich daraus entstand, dass Feuchtwanger der Schilderung des Volkes, seiner ökonomischen Lage und den aus ihr entspringenden ideologischen Problemen, einen viel breiteren Raum zuwies, als im ersten Band.

Diese Wendung ist im Roman selbst klar und programmatisch ausgesprochen. Und zwar in der Form der Diskussionen über das Buch, das Josephus Flavius über den jüdischen Krieg geschrieben hat, dessen allgemeiner Geist der Auffassung der Geschichte sich weitgehend mit der Konzeption des ersten Bandes von Feuchtwanger selbst deckt. In einer solchen Diskussion bei dem römischen Senator Marull sagt Johann von Gischala, ein ehemaliger Führer des extremen plebejischen Flügels des jüdischen Aufstands, jetzt Sklave dieses Senators, dem berühmten Schriftsteller harte Wahrheiten über sein Buch. "Ich selber habe zu Anfang des Krieges seine Ursachen nicht besser gekannt, als sie (Josephus, G.L.), vielleicht auch habe ich sie nicht besser kennen wollen... Es ging damals ...nicht um Jahve und nicht um Jupiter: es ging um den Preis des Öls, des Weines, des Korns und der Feigen. Hätte Eure Tempelaristokratie, wandte er sich mit freundlicher Belehrung an Joseph, nicht so gemeine Steuer auf unsere mageren Produkte gelegt und hätte ihre Regierung in Rom, wandte er sich ebenso freundlich sachlich an Marull, uns nicht so niederträchtige Zölle und Abgaben aufgebrummt, dann wären Jahve und Jupiter noch lange ausgezeichnet miteinander ausgekommen... Lassen Sie mich, einen einfachen Bauern, Ihnen sagen: Ihr Buch mag ein Kunstwerk sein, aber wenn man es gelesen hat, weiss man über das Warum und Wieso des Krieges kein Deut mehr als vorher. Das Wichtigste haben Sie nämlich leider ausgelassen." Joseph findet auf diese

Kritik keine Antwort. Es ist aber ~~sehr~~ bezeichnend, dass im Laufe des Gesprächs der kluge Senator Marull sagt: "Nicht am griechischen Geist und nicht am jüdischen und nicht an den Barbaren wird Rom kaputt gehen, sondern am Zusammenbruch seiner Landwirtschaft."

Die grosse Wichtigkeit dieser Auseinandersetzungen für die Umstellung des Schaffens von Feuchtwanger zeigt sich im letzten Teil des zweiten Bandes, wo die Differenzierungen innerhalb des jüdischen Volkes nach der Niederlage des nationalen Aufstandes und, im Zusammenhang damit, ~~mit ihnen~~ die Anfänge des Christentums dargestellt werden. Es unterliegt keinem Zweifel, dass Feuchtwanger hier in der Verbindung von "oben" und "unten", in der ~~Erzählung~~ Herstellung von Zusammenhängen zwischen den Lebensproblemen des Volkes und den ideologischen Bewegungen der Zeit an Konkretheit weit über den ersten Band hinausgegangen ist.

Aber gerade, weil man diese Entwicklung so ganz klar sehen kann, ist es notwendig, ihre gegenwärtige Stufe, die Grenzen dieser Stufe genau festzustellen. Dem aufmerksamen Leser der Ausführungen Johann von Gischalas muss es bereits aufgefallen sein, dass hier zwar die realen, ökonomischen und gesellschaftlichen Ursachen des jüdischen Kriegs gesucht werden, aber in einer noch allzu vereinfachten, allzu abstrakten, allzu direkten ~~Weise~~ allzu ökonomistischen Weise. Es wird und kann niemals gelingen, auch in einem wissenschaftlichen Werke nicht, geschweige denn in einer dichterischen Gestaltung, Steuer und Zölle direkt mit den komplizierten ideologischen Problemen einer Epoche zu verbinden. Der Wissenschaftler muss die verschiedenen konkreten Auswirkungen der ökonomischen Lage der Klassen und der Veränderungen dieser Lage ~~sehr~~ konkret untersuchen, er muss die verschiedensten, ~~sehr~~ höchst komplizierten, sehr wenig direkten Vermittlungsglieder aufdecken, um die ideologischen Probleme einer vergangenen Epoche wirklich verständlich machen zu können.

Der Verfasser von historischen Romanen muss einen anderen Weg gehen. Er kann diese Vermittlungen nur dann schriftstellerisch aufdecken und gestalten, wenn er in den ökonomischen Problemen konkrete Seinsprobleme konkreter Menschen zu sehen und zu gestlten imstande ist. Wenn Marx sagt, dass die ökonomischen Kategorien "Daeinsformen, Existenz-

den Inhalt eines nationalen Befreiungskampfes darauf zu reduzieren.

bestimmungen " sind, so hat er hier nicht nur philosophisch den materiellen Charakter der ökonomischen Kategorien klar ausgesprochen, sondern auch gezeigt, wie und von wo aus die Bestimmtheit des menschlichen Lebens von der Ökonomie schriftstellerisch gestaltet werden kann. Nämlich von dort aus, dass man in den ökonomischen Kategorien nicht fetischistisch - wie die Vulgärökonomie der Bourgeoisie, des Menschewismus und der Vulgärsoziologie - Abstraktionen, sondern die unmittelbaren Seinsformen des menschlichen Lebens, die Formen, in denen sich der Stoffwechsel eines jeden einzelnen Menschen mit der Natur und mit der Gesellschaft abspielt.- Um dies in der Wirklichkeit konkret-schriftstellerisch zu beobachten, braucht man kein Marxist zu sein. Defoe oder Fielding, Scott oder Kooper, Balzac oder Tolstoi haben diese Lebensseite der Ökonomie in den meisten Fällen ausserordentlich richtig und tief erfasst. Und auf dieser Gestaltung der Seinsgrundlage könnten sich ausserordentlich richtige und tiefe Bilder der Gesellschaft ergeben, selbst in den Fällen, in denen die ökonomischen Folgerungen, die die einzelnen Schriftsteller gedanklich gezeigt haben, vollständig falsch wären. Diese Falschheit blieb bei Balzac oder Tolstoi gewissermassen die private Falschheit der Anschauungen des Schriftstellers, ein inhaltlich falscher Kommentar zu einem Lebensbild, in dem die wirkliche Wechselwirkung zwischen dem ökonomischen und dem geistig-moralischen Leben den Menschen richtig, der objektiven Wahrheit gemäss gestaltet wurde.

Gerade dazu ist aber die tiefe Verbundenheit des Schriftstellers mit dem Volksleben in seinen verschiedensten Verzweigungen, mit dem wirklichen Leben sämtlicher Klassen der Gesellschaft unbedingt notwendig. Das Aufsteigen von richtigen Beobachtungen solcher Wechselwirkungen zu falschen Theorien hebt dann die dichterische Wahrheit des Kunstwerks nicht auf.Es ist jedoch schwer möglich, selbst von richtig aufgefassten abstrakten Wahrheiten der Ökonomie zu den konkreten Problemen des Volkslebens hinunterzusteigen.

Und das ist vorläufig noch die Lage Feuchtwangers.Wenn man mit ihm über diese Frage diskutiert, so kommt es in erster Linie

nicht auf die wissenschaftliche Richtigkeit oder Falschheit einzelner Anschauungen, die er vertritt, an, sondern auf die Methode des Herangehens an die Tatsachen selbst. Denn dadurch, dass die ökonomischen Kategorien für Feuchtwanger vorläufig nur fetischisierte abstrakte Begriffe, aber nicht konkrete Lebensformen, nicht konkrete Lebensgrundlagen der wirklichen Menschen sind, entstehen zweierlei Schwierigkeiten für seine Gestaltung, die sich in seinen letzten Werken immer energischer zur Darstellung des wirklichen Volkslebens wendet.

Erstens können, wie wir gezeigt haben, auf der Grundlage solcher abstrakten Kategorien die konkreten Lebensschicksale der einzelnen Menschen aus dem Volk nicht wirklich gestaltet werden. Diese Unmöglichkeit hat bei Feuchtwanger zur Folge, dass vorläufig die Heranziehung der ökonomischen Bestimmtheit des Lebens sich weniger im Leben, im gestalteten Leben seiner Figuren zeigt, als in den Reflexionen über dieses Leben. Und dadurch verschiebt sich die Darstellung wieder nach "oben". Entscheidend wird wieder die Frage, welche Vorstellungen und Gedanken die Menschen "oben" über die gesellschaftlich-geschichtlichen Strömungen des Volkslebens haben. Das, was "unten" wirklich geschieht, ist hier noch weniger an sich, weniger als reale treibende Kraft der Handlung wichtig, sondern hauptsächlich als Inhalt jener Reflexionen, die das Leben der oberen Intelektuellen Schicht erfüllen.

Zweitens haben diese fetischisiert abstrakten Kategorien notwendig einen fatalistischen Charakter, und ein lebendig, das Leben empfindender, in seiner wirklichen Verzweigtheit stark erlebender Schriftsteller, wie Feuchtwanger, kann sich unmöglich mit einem solchen Fatalismus zufrieden geben. Denn werden die ökonomischen Kategorien in ihrer lebensmässigen Konkretheit aufgefasst, erscheinen sie demgemäss bei jedem einzelnen Menschen seiner individuellen ökonomischen Lage, seiner Erziehung, seinen Traditionen etc. entsprechend in verschiedener Weise, so setzt sich die ökonomische Notwendigkeit in der Form der Gesetzmässigkeit durch, die in einem Gewirr von individuellen Zufällen die letzthin herrschende, siegreiche Tendenz der Entwicklung ist. Diese gestaltete ökonomische Notwendigkeit hat dann nichts Fatalistisches

mehr an sich. Man denke an die Gestaltung des Verhältnisses von Kapitalismus und Parzelle in den "Bauern" von Balzac. Die abstrakt aufgefassten ökonomischen Kategorien, die notwendigerweise in eine steife und direkte Beziehung zu den Lebensproblemen gesetzt werden müssen, können sich nur mit fatalistischer Notwendigkeit durchsetzen. Der Schriftsteller muss also entweder diesen Fatalismus gestalten, oder ihn und mit ihm die ökonomische Bestimmtheit des Lebens leugnen, oder endlich diesem Fatalismus eine mechanische Grenze ~~zu~~ setzen. Diesen letzteren Weg ist Feuchtwanger bis jetzt gegangen. In seinen letzten Romanen anerkennt er die Notwendigkeit der ökonomischen Kategorien, der Ziffern und Statistiken, aber nur für einen bestimmten Abschnitt des menschlichen Lebens, dem er dann einen anderen, ebenso autonomen Abschnitt des inneren, des menschlich-moralischen Lebens gegenüberstellt. Den Dualismus in der Bestimmtheit des menschlichen Lebens, der die gegenwärtige Wachstumkrise des Schaffens Feuchtwangers bezeichnet, spricht eine Hymne der Josephus Flavius in den "Söhnen" deutlich aus:

" So formt uns unser Schicksal,
Die Welt der Daten und Ziffern um uns...
So auch hat ihre Grenze
Die Welt der Daten und Ziffern.
Über ihr ist
Ein Unerforschliches, die grosse Vernunft
Und ihr Name ist:Jahve."

Dieser Dualismus bringt endlich als weiteres Moment die Unvermeidlichkeit der Modernisierung der Geschichte mit sich. Denn nur, wenn die Gedanken und Gefühle, die Vorstellungen und die Erlebnisse der handelnden Menschen des historischen Romans in ihrer ganzen konkreten Kompliziertheit aus den konkreten Seinsbedingungen der Zeit organisch herausentwickelt werden, ist die Modernisierung der Gestalten vermeidbar. In diesem Fall beschränkt sich die Annäherung der Psychologie der Gestalten an unsere Zeit auf den „notwendigen Anachronismus". Wird dagegen die Seinsgrundlage abstarkt aufgefasst, so kann die Belebung der Gestalten nur von der psychischen Seite her erfolgen und ist damit notwendigerweise einer Modernisierung unterworfen. Denn es fehlt die kontrollierende Funktion konkreter Tatsachen des Seins, die einzig und allein dem Schriftsteller zeigen kann, welche Art der Gefühle und Gedanken für

einen Menschen einer bestimmten Periode, als Sohn seiner Zeit, überhaupt möglich sind. Dazu kommt noch, dass die abstrakten ökonomischen Kategorien sehr geeignet sind, die spezifischen Unterschiede zwischen den Vertretern "derselben" Klasse in verschiedenen Perioden zu verwischen. Geht der Schriftsteller vom Sein aus, so ist zwischen einem Kaufmann des ~~XIII.~~ 13. und einem des ~~XVIII.~~ 17. Jahrhunderts ein ungeheuerer seinmässiger Unterschied. (Man kann die sehr feinen Betonungen dieser Unterschiede bei Walter Scott beobachten.) Ist dagegen z.B. Kapitalist nicht eine Seinsform, sondern ein abstrakter Begriff, so muss der römische Kapitalist oder Finanzmann dem heutigen Börsenkönig in seiner Psychologie viel verwandter sein, als er es in Wirklichkeit gewesen ist.

Alle diese problematischen Seiten des neuen historischen Romans hängen, wie wir sehen, mit der Frage zusammen, dass die grosse und wichtige Umwandlung der antifaschistischen Schriftsteller zu revolutionären Demokraten ihr künstlerisches Schaffen noch nicht vollständig durchgedrungen hat, dass die Überreste des liberalen und intelektualistischen Entfremdetseins von den konkreten Problemen des Volkslebens noch nicht vollständig überwunden sind. Mit dieser Frage hängt die Schwäche der Grundkonzeption dieser Romane zusammen. Der alte, der klassische historische Roman war insofern historisch, als er eine <u>konkrete Vorgeschichte</u> der Gegenwart gegeben hat, als er die Entwicklung des Volkes durch die Krisen der Vergangenheit hindurch bis zur Gegenwart gestaltete. ~~Der~~ Auch der historische Roman der heutigen Humanisten ~~ist auch~~ steht in ~~einer~~ engen Beziehung zur Gegenwart, ~~in~~ und in dieser Hinsicht hat er die Periode der bürgerlichen Dekadenz überwunden, ~~und steht~~ und befindet sich in ~~einem~~ scharfem Gegensatz zu ihr. Aber er gibt noch nicht die konkrete Vorgeschichte der Gegenwart, sondern bloss den historischen Widerschein heutiger Probleme in der Geschichte, ~~die~~ eine <u>abstrakte</u> Vorgeschichte der <u>Probleme</u>, die die Gegenwart ideell beschäftigen. Daher die Zufälligkeit der Thematik, die noch immer nicht vollkommen überwunden wurde, daher das Ausgehen ~~von~~ der Vorstellung von der Reflexion, ~~von dem~~ vom Problem und nicht vom Sein. Darum geht die Darstellung so oft über das Geschichtliche hinaus, darum verfällt sie der Modernisierung oder der abstrakten Allgemeinheit,

darum ist die konkrete Rolle des Volksschicksals in diesen Romanen noch immer schwach, im Vergleich zu der reflektierten Form, in welcher es in in den Köpfen der Menschen von "oben", der Zentralfiguren dieser Romane, sich widerspiegelt.

Dieses zentrale Gebrechen, diese wichtigste Schranke der heutigen Entwicklungsstufe des historischen Romans lässt sich kurz darin aussprechen, dass in ihm das Volk noch immer nur Objekt und nicht handelndes Subjekt, nicht Hauptperson ist. Dieser Charakter des modernen historischen Romans zeigt sich vielleicht am krassesten in der Darstellung der deutschen Bauernaufstände in "Saat" des Kommunisten Gustav Regler. In diesem Roman kommt natürlich das Volk, die deutsche Bauernschaft ununterbrochen vor. Aber trotzdem zeigt sich die Verkehrung der Verhältnisse. Die Zentralfigur ist der Vorbereiter und Führer des Aufstandes, Fritz Johst, und seine engeren Mitarbeiter. Sie stehen nun als Propagandisten und Führer in einem ununterbrochenen Kontakt mit den Bauern. Alle Leiden des Bauernlebens tauchen im Laufe dieses Kontaktes auf, aber sie tauchen stets als Gegenstände der revolutionären Propaganda, als Probleme der revolutionären Taktik auf. Nicht Propaganda und Taktik wachsen aus dem Leben der unterdrückten und ausgebeuteten Bauernschaft heraus, kämpfen mit anderen Tendenzen dieses Lebens, um die Führerschaft zu erringen, die sie deshalb erhalten, weil sie den klarsten und energischsten Ausdruck dieses Lebens selbst vorstellen, sondern es werden Propaganda und Taktik in dieses Leben hineingetragen, an ihm erprobt, und alles aus diesem Leben erscheint dabei als ein positives oder negatives Exempel, als Illustrationsmaterial für die Richtigkeit, Ergänzungsbedürftigkeit etc. dieser Propaganda und Taktik. Und damit wird das Bild aus dem Bauernleben des 15. Jahrhunderts ausserordentlich beengt; alles ist auf diesen zentralen revolutionären Ausdruck bezogen, es gibt keine Nebenströmungen, keine Komplikationen, kein Abseitsstehen etc.

In den anderen Romanen, wo das zentrale Thema von vornherein in viel stärker vermittelter Weise mit den Problemen des Volkslebens zusammenhängt, treten diese Züge womöglich noch schärfer hervor. In seinem sehr interessanten Roman "Cervantes" stellt Bruno Frank die Volkstümlichkeit der Figur

seines Helden gedanklich ~~sehr~~ energisch in den Vordergrund . Die dichterische Tiefe von Cervantes im Gegensatz zur spielerischen Leichtigkeit Lope de Vegas und anderer Zeitgenossen ist eines der wichtigsten Motive seines Romans. Und sogar die Hauptlinie der Komposition, die ~~sehr~~ hält wirkungsvolle - sich leider niemals in menschliche Handlung umsetzende - Kontrastierung der lichten und menschlichen, volkstümlichen Figur des Cervantes mit der finsteren gegenrevolutionären Gestalt von Philipp II. dient ~~auch~~ noch zur Unterstreichung der Volkstümlichkeit, der Volksverbundenheit des Don Quixote-Dichters.

Wie aber ist dichterisch diese Volksverbundenheit gestaltet? Was sehen wir im Roman vom spanischen Volk? Was sehen wir von den Beziehungen des Cervantes ~~im~~ zum Volk? Ein par vorübergehende Liebschaften und Freundschaften. Der Rest wird chronikartig, abgekürzt essayistisch dargestellt, es wird davon so viel gegeben, wie in einem Aufsatz über Cervantes zur gedanklichen Erklärung volkstümlicher Züge gegeben werden müsste ~~wären~~. Kein einziges Schicksal aus dem Volk wird vor uns wirklich lebendig. Kein einziges Mal sehen wir, wie ein solches Schicksal auf Cervantes lebendig einwirkt.

Nehmen wir nur ein Beispiel. Der müde und verzweifelte Cervantes hat sich auf Zureden seiner Eltern mit einer halbbäuerlichen Adligen verheiratet, lebt schlecht mit ihr, langweilt sich unmenschlich und geht häufig in die Schenke zu den Bauern. Langsam überwindet er deren Misstrauen und sie sprechen nun mit ihm über ihr Leben und ihr Schicksal. Das wird dann folgendermassen erzählt:

" Sie sprachen, wie je von ihren Geschäften, mit langen Pausen dazwischen. Vom schlechten Markt, davon, dass in den Städten ein Hühnerei mit vier Maravedis bezahlt werde, während ihnen selbst nicht mehr verblieb als ein halber. Nein, es blieb ihnen nichts! Von dem Goldstrom, der sich über Spanien ergoss, netzte sie nicht der letzte Tropfen. Niemand dachte für sie, sie waren verlacht und verachtet. Einst war es anders gewesen, zur Zeit der Grossväter. Damals war der Bauer frei, erwählte selbst seinen Bürgermeister, ihm gehörte das Land, und es gab ein Recht für ihn. Heute gehörten dreiviertel der Mancha zwei vornehmen Herzögen, die um den König lebten. Ihre Beamten und Einnehmer pressten die Bauernschaft aus. Wer dem Namen nach noch ein Gütchen besass, der erlag unter Steuern, Abgaben und Zinsen.

Nicht einwirken! Normaler Schriftgrad

(Dies)

Dies alles vernahm Cervantes. Längst sprachen sie vor ihm wie von ihresgleichen. Er blickte ihnen auf die gemeissten Brauen und dachte, dass ein wahrhaft adeliger Adel, ein Fürst mit freiem unverstellten Gemüt, aus diesem Volk das herrlichste der Erde hätte bilden können."

Und damit Schluss. Die Schwäche, der rein essayistische Charakter dieser Stelle ist keineswegs die Folge einer schriftstellerischen Schwäche des Verfassers. Dort, wo er, seinem Plan gemäss, Cervantes in menschliche Beziehungen zu anderen handelnden Charakteren setzt, zeigt er eine bedeutende Fähigkeit der plastischen Verlebendigung. Dass er diese Seite der Persönlichkeit von Cervantes so abstrakt fasst, ist eine Absicht und kein Versagen der schriftstellerischen Fähigkeit. Aber gerade diese Absicht, dieses Sich-begnügen mit einer abstrakten essayistischen Andeutung gerade der wichtigsten Seite der dichterischen und menschlichen Persönlichkeit von Cervantes zeigt wiederum, dass auch dieser hervorragende Schriftsteller sich noch auf einer Übergangsstufe der Entwicklung zur wirklichen Volkstümlichkeit befindet. Auch er geht nicht von den Strömungen im Volksleben aus, um die menschliche und dichterische Gestalt als höchste Verkörperung dieser Strömungen zu gestalten, sondern umgekehrt, von der grossen Persönlichkeit des Cervantes und benützt das Volk als abstraktes Illustrationsmittel, als Kulisse.

Infolge einer solchen Auffassung erhalten die Probleme des Volkslebens etwas abstrakt soziologisches, bloss beschriebenes Unlebendiges, etwas falsch Objektives. Und dieser Charakter der Gestaltung kommt am krassesten dort zum Ausdruck, wo grosse revolutionäre Volksbewegungen gestaltet werden sollen. Mit Ausnahme der isolierten Führer, die auch hier mit den gewohnten schriftstellerischen Mitteln dargestellt werden, entsteht immer und überall eine chaotisch-einheitliche Masse, die sich mit einer mystischen Naturgewalt bewegt.

Diese Art der Gestaltung der grossen Massenbewegungen beginnt mit dem Naturalismus. Bei Zola bekämpfen sich noch die Traditionen aus der alten, der Balzac-Stendhalschen Erbschaft mit den Tendenzen des neuen Soziologismus. In "Germinal" ist noch der Kampf beider Tendenzen deutlich sichtbar; in "Le Débacle" hat bereits das neue Prinzip den Sieg davon getragen. Und die Entwicklung der späteren Zeit hat selbstverständlicherweise diese Tendenzen verstärkt, ja ihnen durch eine Reihe von

wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Theorien einen noch stärkeren Rückhalt gegeben, (Massenpsychologie etc.).

Die Massenbewegungen erhalten dadurch etwas fetischisiert Mystisches. Die Masseh bestehen nicht mehr aus wirklichen, lebendigen Menschen, mit lebendigen Bestrebungen, die Massenaktion ist nicht mehr die Fortsetzung, der gesteigerte Ausdruck des bisherigen Volkslebens, sondern etwas Selbständiges, ein historisches Symbol. Wir haben bereits auf die Schwäche Feuchtwangers in der Darstellung des nationalen Aufstandes der Juden hingewiesen. Aber selbst in Heinrich Manns "Henri IV." tragen Teile der Gestaltung der Bartholomäusnacht solche Züge. Heinrich Mann gestaltet jenen Teil der Bartholomäusnacht, der sich unmittelbar auf seinen Helden und seine Umgebung bezieht, mit ausserordentlicher dichterischer Kraft. Das spielt sich indessen alles "oben", am Hofe ab. Das Pariser Volk, von der Demagogie der Guisen irregeführt, ist auch bei ihm nur eine einheitliche, wilde, mystische Bestie. Man muss die entsprechenden Szenen bei Prosper Mérimée nachlesen, um zu sehen, wie ganz anders der alte Dichter solche Bewegungen in menschliche Handlungen und menschliche Schicksale aufgelöst hat. Und dabei steht Mérimée selbst, wie wir sahen, in dieser Hinsicht keineswegs mehr auf der Höhe der klassischen Vertreter des historischen Romans. Seine Beschreibungen der Bartholomäusnacht erreichen nirgends jene Höhe, die etwa Manzoni in der Gestaltung des Hungeraufstands in Milano, die Walter Scott im Edinburger Aufstand (Heart of Midlothian) erreicht hat.

So entstehen bei den modernen Schriftstellern bloss symbolistische Tableaus. Da solche Romane als Biographien einzelner grosser Männer entworfen und alle Ereignisse von ihrer psychologischen Entwicklung aus gruppiert sind, muss natürlich der Augenblick, in dem das Volk in Wirklichkeit und nicht nur als Gegenstand der Vorstellungen des Helden auf der Bühne erscheint, einen solchen chaotisch-mystischen Charakter erhalten.

Und so lange der Geist der Demokratie und der Volkstümlichkeit in den Schriftstellern nicht so weit erstarkt, dass sie die Volksaufstände als notwendige Fortsetzungen und Steigerungen des normalen Volkslebens auffassen, so lange sie nicht imstande sind, diese Höhepunkte aus

dem alltäglichen Leben des Volkes ~~aus~~ zu entwickeln, indem sie jene Schicksale gestalten, in denen diese Steigerungen menschlich versinnbildlicht werden, ~~ist~~ diese Art des fetischistischen Symbolismus unvermeidlich.

Es ist immer wieder ~~notwendig~~, dabei auf die falsch objektivistische, gewissermassen soziographische Art der Beschreibung des Volkslebens als Grundlage dieses Versagens bedeutender Schriftsteller hinzuweisen. Die einzelnen Vertreter des unterdrückten und ausgebeuteten Volkes sind weniger selbständige Gestalten als Exemplare einer soziographisch fixierten Gattung; ihr äusseres wie inneres Leben ist weniger eine selbstätige Bewegung, als eine ~~dekutive~~ Folge aus allgemeinen soziologischen Prinzipien: wie ein solches Exemplar der Gattung unter solchen Umständen denken, empfinden etc. müsste. Aber vom Standpunkt der historisch echten Vorgeschichte von Volksbewegungen ist gerade die komplizierte, widerspruchsvolle, sehr individualisierte Art wichtig, wie die Unterdrückten über ihre Lage wirklich denken und empfinden. Erst auf diesem Wege kann das revolutionäre Aufwachen der verschütteten Volkskräfte dichterisch wie historisch wahr gestaltet werden.

Hier zeigt sich die noch nicht vollständige Überwindung der politischen und ästhetischen Ideologien der imperialistischen Periode, die noch sehr unvollständige Verwirklichung des demokratisch-volkstümlichen Geistes in der Literatur. Und diese zentrale Schwäche hat für die ganze Darstellungsart ~~sehr~~ weitgehende Folgen. Die wirkliche historische Grösse eines Stoffes hängt gerade von der inneren Grösse ab, die die in ihm gestalteten Volksbewegungen besitzen. Von diesem Zentrum aus komnten die klassischen Vertreter des historischen Romans mit sehr einfachen, sehr sparsamen Mitteln den Eindruck einer wirklichen schlichten Grösse erwecken. Fehlt diese zentrale Grossartigkeit des Stoffes, oder ist der Schriftsteller nicht imstande, hier seine Darstellungsmittel zur höchsten Höhe aufgipfeln zu lassen, so entsteht die Notwendigkeit für die Anwendung jener Ersatzmittel, über deren ~~Charakter~~ Fragwürdigkeit wir ~~bei~~ im Zusammenhang mit Flaubert und Conrad Ferdinand Meyer ausführlich gesprochen haben. Hier sei nur ein Moment hervorgehoben: die Gestaltung der brutalen und grausamen Züge

der vergangenen Zeiten.

Man muss leider feststellen, dass die wenigsten der bedeuten~~den~~ heutigen Schriftsteller sich hier von den falschen Tendenzen des späten bürgerlichen Romans gänzlich freigemacht haben. Sie schwelgen oft in der Beschreibung von grausamen Hinrichtungen und Folterungen etc. und übersehen, dass der Leser - gerade in einem historischen Roman - sich sehr rasch an diese Brutalitäten "gewöhnt", sie sehr rasch als notwendige Eigentümlichkeit dieser Zeit auffasst, und sie damit eine jede Wirkung, auch die der Propaganda gegen die Unmenschlichkeit früherer Klassenherrschaften, verlieren. Die hinreissende Wirkung der alten Vertreter des historischen Romans bestand gerade darin, dass sie die menschlichen Kollisionen, die sie aus der Unmenschlichkeit der alten Klassenherrschaften ergaben, haben, in den Mittelpunkt der Darstellung rückten. Bei dieser Gestaltungsweise musste in bestimmten Fällen das grausame Gesetz garnicht effektiv verwirklicht werden, um seine Unmenschlichkeit bei dem Leser in tiefes Mitgefühl mit denOpfern zu verwandeln. Es sei hier nur auf das Schicksal der Effie Deans in Scott's "Heart of Midlothian" hingewiesen. Selbstverständlich haben auchdie alten Schriftsteller Hinrichtungen etc. geschildert, aber erstens mit grosser Sparsamkeit, zweitens mit der Betonung auf die menschlichen Voraussetzungen und Folgen, auf den Menschlichen und nicht auf den brutal-deskriptiven Charakter der Hinrichtungen, auf die Hinrichtung als Hinrichtung. Die Nichtüberwindung solcher Tendenzen zur Atrozität, so wie die immer wieder noch auftauchenden Tendenzen zur blossen Exotik, zeigen künstlerisch sehr genau den Punkt, auf dem der heutige historische Roman in dem Prozess der Überwindung des schädlichen Erbes der spätkapitalistischen ideologischen Entwicklung steht.

III. DIE BIOGRAPHISCHE FORM UND IHRE PROBLEMATIK.

In den bedeutenden Produkten des neueren historischen Romans ist sehr deutlich eine Tendenz zur Biographie vorhanden. Der unmittelbare Anknüpfungspunkt ist in vielen Fällen höchstwahrscheinlich die heute herrschende Mode der historisch-biographischen Belletristik. Aber sie ist in den wirklich bedeutenden Fällen sicher kaum mehr als ein formaler Anknüpfungspunkt. Die Popularität der biographischen Form im heutigen historischen Roman stammt vielmehr daraus, dass seine bedeutenden Vertreter grosse vorbildliche Gestalten der humanistischen Ideale der Gegenwart als Beispiele, als lebendige, wiedererweckte Vorläufer der grossen Kämpfe der Gegenwart entgegenhalten wollen. Und aus der, von uns bereits ausführlich analysierten Konzeption der Beziehung zwischen historischen Protagonisten und Volk ergibt sich notwendigerweise die Biographie als spezifische Form des modernen historischen Romans. Ist die grosse Gestalt der Vergangenheit wirklich der alleinige Träger der grossen historischen Idee, handelt es sich im historischen Roman gestaltet um die Vorgeschichte der Ideen, für die heute gekämpft wird, so ist es verständlich, dass die Schriftsteller in der Entwicklung jener historischen Persönlichkeiten, die diese Ideen in der Vergangenheit vertreten und verkörpert haben, die wirklich historische Genesis dieser Ideen und mit ihnen dieser Probleme der Gegenwart zu finden meinen.

Theoretisch vorschnelle und allzu "feinfühlige" Kritiker pflegen stets, wenn eine neue Art des Schreibens aufkommt, für sie womöglich sofort eine eigene Aesthetik zu begründen. Das heisst, es werden die jeweils neuen Erscheinungsweisen der Literatur sofort und unkritisch zu bindenden Kriterien der Literatur überhaupt erhoben. Dies haben wir schon vom Naturalismus bis zum Expressionismus wiederholt erlebt, und wir besitzen nun glücklich ein ganzes Museum von in Spiritus aufbewahrten derartigen abortierten ästhetischen Kriterien. Dagegen zeigen die Tatsachen, dass in der Regel jene wenigen Werke, die die literarischen Moden unserer Zeit überlebt haben, dazu trotz solcher Kriterien fähig waren. Dies muss zur Vorsicht und zu einem Zurückgehen auf die Jahrtausende langen künstlerischen Erfahrungen der Menschheit mahnen. Zu einer solchen Vorsicht ist auch

bei der heutigen Mode der Biographie jeder Grund vorhanden. Die Aufgabe der Aesthetik und Kritik im Falle einer solchen allgemeinen Praxis, wie sie heute die biographische Form im historischen Roman repräsentiert, beschränkt sich darauf, unbefangen die Möglichkeiten und Grenzen der biographischen Form des historischen Romans als Problem zu untersuchen. Eine künstlerische Kanonisierung der heutigen Praxis von vornherein kann weder der Theorie noch der Praxis irgend etwas nützen. Wenn wir die ästhetischen Kriterien einer Richtung ausschliesslich aus den Werken dieser Richtung selbst entnehmen, so haben sie aufgehört, Kriterien zu sein. Und eine Aesthetik, die an die Frage der Kriterien, an die Frage der Richtigkeit einer Richtung oder Gattung nicht heranzutreten wagt, hat als Aesthetik abgedankt.

Betrachten wir deshalb die literarische Praxis etwas breiter, und untersuchen wir, nun, wie die grossen Schriftsteller der Vergangenheit an das Problem der Biographie herangetreten sind, wie weit sie die biographische Darstellungsweise in ihrer Kunst angewandt haben. Goethes Praxis ist hier vielleicht der lehrreichste Fall. Insbesondere darum, weil Goethe bestimmte Probleme seines eigenen Lebens sowohl in ausgesprochen biographischer, wie in verarbeiteter, romanhafter Form gestaltet hat. "Dichtung und Wahrheit" enthält den Stoff sowohl von "Werthers Leiden," als auch von "Wilhelm Meisters Lehrjahre". Wenn man nun hier den Weg der Entstehung der künstlerisch gestalteten Werke verfolgt, so sieht man, dass der Weg der Gestaltung bei Goethe eine Entfernung vom Biographischen gewesen ist. Seit wir die erste Fassung des "Wilhelm Meister" besitzen, sehen wir genau, wieviel stärker diese noch an die biographischen Momente aus Goethes Leben gebunden war als die endgültige.

Die Gründe dieser Entfernung sind leicht einzusehen. Die Biographie selbst des bewusstesten, des ausgesprochen planmässigsten geführten Lebens ist voll von ungestaltbaren Zufällen: bestimmte Züge treten infolge eines Anlasses hervor, der zur sinnlich-dichterischen Gestaltung ungeeignet ist. Um sie dichterisch zu dem zu machen, was sie in der Wirklichkeit für den Verfasser gewesen sind, muss ein ganz neuer Anlass erfunden werden. Die dramatischen Kollisionen wickeln sich nicht immer in einer ihrer inneren

Bedeutung entsprechenden Weise äusserlich ab, manchmal führen Kollisionen von an sich geringfügiger Tragweite zu tragischen Folgen, manchmal erfolgt im Leben jene Tragödie, die der einzig adäquate Ausdruck einer Kollision gewesen wäre, überhaupt nicht, die Kollision ~~stumpft sich~~ wird abgestumpft im Leben ~~ab~~, führt nur zu biographisch, theoretisch oder schöpferisch wichtigen Konsequenzen, aber zu keinem gestaltbaren Drama. Die Menschen, mit denen der sich entwickelnde Held der Autobiogrphie zu tun hat, kommen und gehen zufällig, die äussere Geschichte der Beziehungen der Menschen zueinander entspricht niemals wirklich ihrer inneren, dramatischen oder epischen Bedeutung. Darum hat schon Hegel mit vollem Recht über die Kompositionsweise ~~der~~ einer Epik, die um eine Biogrphie herum arrangiert wird, gesagt: "In der Biogrphie nämlich bleibt das Individuum wohl ein und dasselbe, aber die Begebenheiten, in die es verwickelt wird, können schlechthin unabhängig auseinanderfallen und das Subjekt nur zu ihrem ganz äusserlichen und zufälligen Verknüpfungspunkt behalten."

Wenn man den "Werther" mit der Lotte-Buff-Episode der Autobiogrphie zusammenhält, so sieht man klar, was Goethe dem Roman hinzugefügt hat, worin er als Dichter über das Autobiogrphische hinausgegangen ist. Er hat im "Werther" das soziale Element in den Konflikt hineingetragen, er hat die Liebeskollision auf eine tragische Höhe erhoben. Mit einem Wort: alles, was den "Werther" zu jenem blitzartig wirkenden und ewig frischen Werk gemacht hat, ist "biogrphisch unecht". Keine biogrphische Erzählung der Lotte-Buff-Episode hätte entfernt die dichterische Grösse des "Werther" erreichen können; denn die Elemente dieser Dichtung waren nur in Goethes Erleben dieser Lebensepisode, nicht aber in der Episode selbst, so wie sie sich abgespielt hat, enthalten. Aber auch in Goethes Erlebnis waren nur Elemente und Keime dazu vorhanden. Es ist noch eine grosse Arbeit der dichterischen Erfindung, der ergänzenden, erweiternden und vertiefenden dichterischen Verallgemeinerung notwendig gewesen, ehe Fabel und Gestalten des "Werther" in der heute vorhandenen Form erstehen konnten.

Dies ist die allgemeine Stellung der grossen Schriftsteller zur Wirklichkeit überhaupt und damit auch zur Wirklichkeit ihres eigenen Lebens, ihrer eigenen Biogrphie. Da die Wirklichkeit als Ganzes immer reicher

und vielfältiger ist, als selbst das reichste Kunstwerk, ~~kann~~ können ein genau der Wirklichkeit nachgezeichnetes, also biographisch echtes Detail, eine echte Episode usw., so wie sie sind, niemals an die Wirklichkeit heranreichen. Um einen den ~~Eindruck~~ Reichtum der Wirklichkeit erweckenden Eindruck zu erzielen, muss der ganze Kontext des Lebens umgebaut werden, muss die Komposition eine ganz neue Struktur erhalten. Wenn dabei biographisch echte Details, Episoden etc. so, wie sie sind, benützt werden können, so ist dies ein besonders glücklicher Zufall. Ganz unverändert werden sie auch in solchen Fällen nicht gelassen, denn ihre Umgebung, ihr Vorher und Nachher hat sich eben entscheidend geändert und diese Veränderungen ~~ändern~~ verwandeln auch gerade die künstlerische Qualität der aus der Biographie übernommenen Episoden.

Dies sind aus der Praxis der bedeutendsten Schriftsteller bekannte Tatsachen. Sie bilden aber nur die allgemeinen Voraussetzungen zu dem Problem, das uns hier speziell interessiert: nämlich ~~zum Problem der Möglichkeit der~~ zu der Frage, ob und wie eine biographischen Gestaltung der grossen Menschen der Geschichte, künstlerisch möglich ist. Goethe gestaltet im "Wilhelm Meister" sehr vieles, was er später in "Dichtung und Wahrheit" autobiographisch ausgesprochen hat. Er macht aus seinem Wilhelm Meister den Vertreter jener Lebenstendenzen, die für seine Jugend und für seine Entwicklung zum Manne ausschlaggebend waren, einen Vertreter jener Strömungen im besten Teil der bürgerlichen Jugend an der Wende des ~~XVIII~~ 18. Jahrhunderts, die bei den Klassikern zu der neuen Blüte des Humanismus führten. Als solche Gestalten trägt der Wilhelm Meister ~~sehr~~ viele persönliche Züge Goethes, enthält seine ~~Biographie~~ Entwicklung zahlreiche Episoden aus dem Leben seines Dichters. Aber abgesehen von jenen grundlegenden Veränderungen, deren Charakter wir soeben, gelegentlich des "Werther", analysiert haben, ~~macht~~ nimmt Goethe noch eine weitere entscheidende ~~Aenderung~~ Korrektur an der Figur seines Helden vor: er nimmt ihm die Goethesche Genialität. Und ebenso macht es Gottfried Keller in seinem noch stärker autobiographischen Roman, ~~Der~~ im "Grünen Heinrich". Warum? Weil beide grossen Erzähler — Goethe und Keller — klar gesehen haben, dass die biographische Gestaltung der Genialität die in der Biographie gegebene Entstehungsgeschichte eines genialen Menschen und seiner genialen Leistungen den Ausdrucksmitteln der epischen Kunst widerstreitet.

Die Aufgabe wäre: die Genesis des Genies zu gestalten, d.h. aus unmittelbar dargestellten, erzählten, beschriebenen etc. Lebenstatsachen und Lebensepisoden den genialen Charakter eines grossen Menschen und seine einzelnen genialen Leistungen genetisch entstehen zu lassen. Hier muss nun, wie wir im Nachfolgenden ausführlich darlegen werden, stets ein "Kurzschluss" entstehen. Jene Lebenstatsachen nämlich, in denen eine geniale Eigenschaft eines bedeutenden Menschen zum Ausdruck kommt, in denen sich seine Genialität entzündet, von welchen hervorgerufen seine genialen Leistungen biographisch-psychologisch zu entstehen scheinen, sind nämlich nie mehr als je ein Anlass zu der Offenbarung solcher Eigenschaften oder Leistungen. Und der gestaltete Zusammenhang zwischen Anlass und genialer Leistung kann auch in der besten Gestaltung nur als ein zufälliger erscheinen; der objektive Charakter des zufälligen Zusammenhangs zwischen Anlass und Leistung lässt sich durch schriftstellerische Produktion niemals aus der Welt schaffen. Je besser die Leistung des Schriftstellers, d.h. je lebenstreuer er den auslösenden Anlass auf Grundlage gewissenhaft geprüften und ausgewählten Materials aus dem Leben des grossen Menschen gestaltet, desto auffälliger und energischer muss sein Anlasscharakter, seine objektive Zufälligkeit in den Vordergrund treten.

Wenn mit diesen Darlegungen die biographisch-psychologische genetische Gestaltung des Genies auf Grundlage der Erzählungskunst geleugnet wird, so bedeutet dies keineswegs, dass wir die genetische Erklärung der Genialität leugnen, dass wir das Genie mit einem Mysterium der Unklärbarkeit umgeben wollten. Im Gegenteil, Unsere Ablehnung einer solchen Darstellbarkeit geht von dem Wissen aus, dass das Genie mit dem ganzen ökonomisch-sozialen, politischen und kulturellen Leben seiner Zeit, mit dem Kampf der grossen Zeitströmungen, mit den Klassenkämpfen, mit der Bearbeitung des materiellen und kulturellen Erbes etc. aufs allertiefste verbunden ist; dass seine Genialität sich in der neuartigen Weiterentwicklung, Zusammenfassung und Verallgemeinerung dieser wichtigsten Lebenstendenzen einer Epoche offenbart.

Aber gerade dieser Zusammenhang kann nicht unmittelbar in

jenen biographischen Tatsachen, in jenen Lebensepisoden sichtbar werden, mit denen der künstlerische Biograph oder Autobiograph als Menschengestalter vor allem zu arbeiten hat. Diese Zusammenhänge können nur auf der Grundlage einer breiten und tiefen, sehr verallgemeinerten Analyse einer Epoche ans Tageslicht gebracht werden. Sie müssen nicht nur mit den Mitteln der Wissenschaft erforscht werden, sondern man kann sie auch nur mit den Mitteln der Wissenschaft adäquat darstellen. Sieht man sich im Lichte dieser Zusammenhänge Goethes "Dichtung und Wahrheit" näher an, so wird einem klar, dass Goethe immer wieder die Darstellungsmittel der Erzählung verlassen hat, wenn er jene eigenartige Synthese verständlich machen wollte, die er an bestimmten Stufen seiner Entwicklung an grossen Zeitströmungen vollzog. Bei jeder solchen Darstellung arbeitet die Autobiographie Goethes mit den Mitteln der Wissenschaft, der Geschichtsschreibung, und zwar mit den besten gedanklich, wie schriftstellerisch höchststehenden Mitteln der Wissenschaft.

Diese Wissenschaftlichkeit als Methode muss in unserer Zeit ganz besonders unterstrichen werden, denn es ist in immer stärkerer Masse Mode geworden, auf die Wissenschaftlichkeit relativistisch vornehm herabzusehen und doch anerkannte wissenschaftliche Leistungen dadurch zu sanktionieren, dass man sie mit dem Ritterschlag der Erhebung "zur Kunst" versieht. Selbstverständlich haben die bedeutenden Werke der historischen Wissenschaft oft auch mit künstlerischen Mitteln gearbeitet. Es handelt sich dabei nicht nur um die gute und ausdrucksvolle Prosa, sondern auch um kunstvolle Beschreibungen, plastische, sinnlich ausdrucksvolle Darstellungen, um schlagende Ironie, Satire etc. Aber all dies hebt den Grundcharakter der Wissenschftlichkeit nicht auf, nämlich die Tatsache, dass die Zusammenhänge in ihrer objektiven Gesetzmässigkeit dargestellt werden, dass die Schicksale einzelner Menschen in ihrer Erlebbarkeit, als Einzelschicksale dabei nicht das Mittel zum Verständlichmachen der objektiven Zusammenhänge und Gesetzmässigkeiten bilden. Das Portrait eines bedeutenden Menschen in wirklich guter historischer Darstellung kommt dadurch heraus, dass die persönliche Eigenart, die intelektuelle Physiognomie des betreffenden

Menschen, die Eigenart seiner Methode, die objektive Bedeutsamkeit dieder Methode im Zusammenhang mit den wichtigen Zeitströmungen, die von der Vergangenheit in die Zukunft geführt haben, an deren Kreuzungspunkt er steht, deren Entwicklung er in eigenartiger Weise beeinflusst hat, in einer sehr verallgemeinerten, aber eben darum wissenschaftlich konkreten Form mit richtigen wissenschaftlichen Mitteln dargestellt werden.

Das ist ein sehr hohes Niveau des Schrifttums, ist aber keine Kunst. Und es gehört zu den komisch wirkenden Eigentümlichkeiten unserer Zeit, dass wir die Bedeutung von Werken wie "Die Phänomenologie des Geistes" von Hegel, des "Achtzehnten Brumaire" von Marx etc. nur damit loben können, dass wir sie in eine Kategorie mit Arthur Schnitzler oder James Joyce einreihen. Das ist ein mehr als zweifelhaftes Lob für ~~die~~ wissenschaftliche Leistungen - und zugleich ein Zeichen dafür, dass der Sinn für die eigentlichen Prinzipien der Kunst immer mehr verloren gegangen ist.

Wir nehmen ein sehr bezeichnendes Beispiel für die Aufgaben der wissenschaftlichen Biographie eines genialen Menschen. Es gehört zu den weltgeschichtlich bedeutsamsten Wendungen in der Geschichte der Wissenschaft, dass Marx in der Ökonomie die einzige Ware, die der Lohnarbeiter verkaufen kann, statt mit der Kategorie "Arbeit" mit der der "Arbeitskraft" bezeichnet hat. Für einen wirklichen Biographen von Marx liegt in der Aufdeckung des Weges, der zu dieser genialen, die Ökonomie umwälzenden Erkenntnis geführt hat, eine ~~seiner Zentral~~ zentrale Aufgabe. Er wird zeigen müssen, wie weit die vormarxistische Ökonomie in dieser Frage gekommen ist, in welche Widersprüche sie sich infolge der Unklarheit der Kategorie "Arbeit" verwickelt hat und wo die gesellschaftlichen Gründe für diese Schranken lagen. Er muss zugleich ~~an der Hand~~ anhand des biographischen Materials aus Marx' Leben und Tätigkeit zeigen, wie sich dieses Problem bei ihm bis zu seiner bewussten und klaren Formulierung entwickelt hat, wie lange er in seiner Jugend noch mit dem alten Begriff "Arbeit" nicht nur dem Wort, sondern auch dem Sinne nach arbeitete, wo er anfängt, dem alten Terminus schon den neuen, bereicherten und präzisen Sinn zu unterlegen, bis nun endlich dieser

Weg vollständig klar gelegt wird. Aber selbst vorausgesetzt, dass man den präzisen Augenblick kennen würde, in welchem Marx zum ersten Mal zu dieser Formulierung gelangt ist, so wäre seine Kenntnis und seine Darstellung nur von einer höchst episodischen Wichtigkeit. Denn es ist vom Standpunkt der tiefen objektiven Notwendigkeit dieser Entdeckung, die eine Notwendigkeit des Klassenkampfes zwischen Proletariat und Bourgeoisie ist, eines Klassenkampfes, der mit objektiver geschichtlicher Notwendigkeit zu der Enthüllung des wahren Wesens der kapitalistischen Ökonomie und mit ihr zur adäquaten Erkenntnis einer jeden Ökonomie überhaupt führen musste, rein zufällig, ob ihre erste Formulierung in einem Gespräch mit Engels, oder im einsamen Auf- und Abgehen im Arbeitszimmer oder sonstwo erfolgt ist.

Jede Biographie eines jeden bedeutenden Menschen enthält eine Fülle ähnlich gearteter Probleme. Und die biographische Belletristik unserer Zeit schwelgt nun darin, an die Stelle der grossen objektiven gesellschaftlichen Zusammenhänge und ihrer objektiven Widerspiegelungen in Wissenschaft und Kunst die pseudokünstlerische, psychologische "vertiefte" Darstellung des jeweiligen auslösenden Anlass zu setzen. Demgegenüber muss nun in aller Schärfe die Notwendigkeit der Darstellung der grossen objektiven Zusammenhänge gestellt werden. Es muss gesagt werden: es führt kein Weg von den faulen Aepfeln Schillers zum "Wallenstein", von dem schwarzen Kaffee, der Napoleonbüste, der Mönchskutte und dem Spazierstock Balzacs zur "Comédie humaine usw.

Aber auch die psychologisch "tiefsinnigsten" Analysen der verschiedenen Liebschaften und Freundschaften grosser Männer bringen uns keinen wesentlichen Schritt näher zum Verständnis ihrer Werke. Im Gegenteil, so weit es sich um wirkliche, wichtige menschliche Beziehungen handelt, werden diese von den Notwendigkeiten der grossen objektiven Zusammenhänge aus auch menschlich besser erklärt als von einer bloss biographischen Psychologie. Die Freundschaft von Marx und Engels wird durch die grossen objektiven Notwendigkeiten der revolutionären Arbeiterbewegung zusammengeschmiedet; sie erwächst infolge der völligen Hingegebenheit beider an die Befreiung des Proletariats, infolge beider Genialität in

der Begründung und Weiterführung der revolutionären Theorie, in der Leitung der revolutionären Arbeiterbewegung zu jener menschlichen Tiefe, zu jener untertrennbaren Einheit, die uns an dieser Freundschaft gerade menschlich so tief ergreift. Je intimer wir mit diesen objektiven Zusammenhängen, mit ihrem sachlichen Gehalt vertraut werden, desto tiefer können wir gerade den menschlichen Charakter der Freundschaft zwischen Marx und Engels begreifen. Denn erst das Begreifen dieser Zusammenhänge macht uns den persönlichen Anteil eines jeden von ihnen an dem gemeinsamen Lebenswerk, die einander so glücklich ergänzende Zusammenarbeit wirklich verständlich. Die uns überlieferten persönlichen Lebenstatsachen bilden eine ausserordentlich wichtige Ergänzung zu den so erkannten Zusammenhängen. Es wäre aber eine Illusion zu glauben, dass man von diesen einzelnen Lebenstatsachen aus zu diesen wirklichen und grossen Zusammenhängen unmittelbar darstellerisch hinaufsteigen könne.

Wir wiederholen: die aus dem Leben eines grossen Menschen überlieferten Tatsachen geben uns im besten Fall den jeweiligen auslösenden Anlass einer genialen Leistung, niemals aber den wirklichen Zusammenhang, die wirkliche Kette der Verursachung, als deren Folge diese geniale Leistung in der Geschichte eine Rolle spielt. Man könnte dem entgegenhalten, dass ja auch für jene Taten, die die Helden der historischen Romane vollbringen, die Dichter ebenfalls nur den auslösenden Anlass gestalten können. Dieser Einwand übersieht die Verschiedenartigkeit der Beziehung von Zufall und Notwendigkeit in beiden Fällen. Es gehört zum Wesen des menschlichen Lebens, dass die Auslösung der wichtigsten Gefühle, Erlebnisse oder Taten durch einen zufälligen Anlass erfolgt. Wenn nun aber in dieser Tat sich der wirkliche Charakter der betreffenden dichterischen Gestalt richtig offenbart, so ist zwar die Zufälligkeit des Anlasses nicht aufgehoben, sie steht aber gerade an jener Stelle, an der sie in der Wirklichkeit zu stehen hat: es gehört mit zum Leben, dass die Notwendigkeit sich durch solche Zufälligkeiten hindurch durchsetzt.

Freilich wird der wirkliche Dichter auch hier die richtige Proportion einhalten. Das heisst: er wird, bevor er den auslösenden

Anlass in Wirksamkeit treten lässt, jene gesellschaftlichen Kräfte der Umgebung der gestalteten Figur klarmachen und zugleich jene seelischen Eigenschaften des betreffenden Menschen andeuten, deren Zusammenhang dann durch den Anlass in die Tat umgesetzt wird. Der Anlass wird also im Zusammenhang des Lebens an jene Stelle gesetzt, die ihm in der objektiven Wirklichkeit zukommt. Dabei gehört es natürlicherweise zu dem Wesen der Dichtung, dass in ihr das Moment der Notwendigkeit klarer und eindeutiger in Erscheinung tritt, wie das normalerweise im Leben der Fall zu sein pflegt.

Anders steht es um die objektiv bedeutsame historische Leistung. Ihr Wesen besteht gerade darin, dass sie die historische Entwicklung der Menschheit auf einem bestimmten Gebiet um einen Schritt vorwärtsbringt. Dadurch erhält jede grosse historische Leistung einen objektiven, einen notwendigen Charakter. Das Wesentliche an ihr ist eben, dass sie ihre reichere und tiefere Übereinstimmung mit der objektiven Wirklichkeit als es die vorangegangenen Schritte, gehabt haben. Ihre Bedeutung liegt also in diesem objektiven Gehalt und kann, wie wir gezeigt haben, nur durch das Aufdecken der objektiven Zusammenhänge, in denen sie steht, wirklich und tief verständlich gemacht werden. Der unmittelbar auslösende Anlass versinkt vor diesen Zusammenhängen zu einer wesenlosen Zufälligkeit. Wir mögen ihn kennen, oder nicht, dies ändert weder positiv noch negativ etwas an unserer Erkenntnis des wesentlichen Zusammenhanges. Während dagegen bei den Handlungen des normalen Lebensverlaufes die Kenntnis des Anlasses zu einer Tat im richtigen Zusammenhang von Zufall und Notwendigkeit, zum Verständnis dieser Tat unumgänglich notwendig ist.

Damit sehen wir den wesentlichen Grund, warum die genialen Leistungen der grossen Menschen der Geschichte als Leistungen, als Werke für die Gestaltung der Literatur unerreichbar sind. Goethe sagt einmal über die Aufgabe des Dichters:

> "Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
> Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide"

Es ist natürlich nicht nur von Leiden die Rede, wenn die Mission der Dichtung umschrieben werden soll. Aber ihre grosse, nur von ihnen erfüllbare Aufgabe hat Goethe hier doch richtig bezeichnet: sie verleiht allen menschlichen Lebensäusserungen eine deutlichere, artikulirtere, verständli-

chere und im Wesentlichen wahrere, dem Wesen des Lebens nähere Stimme, als die Aeusserungen des Lebens sie im Leben selbst besitzen. Gerade deshalb liegt die geniale Leistung, das geniale Werk ausserhalb der Gestaltungsmöglichkeit der Dichtung. An ihr kann der Dichter nichts mehr klarer und deutlicher gestalten. Er kann seine Verbundenheit mit dem Leben, seine Wirkung im Leben gestalten, nicht aber das Werk selbst. Es kann eine bedeutende dichterische Aufgabe sein, zu gestalten, wie die Menschen zur Zeit der kirchlichen Verfolgungen für die Wahrheit der neuentstandenen Naturwissenschaften, für die Wahrheit der Gesetzmässigkeit des gottlosen Universums mutig aufs Schafott gingen, mutig die Folterungen der Inquisition ertragen haben; und in einer solchen Gestaltung wird die welthistorische Bedeutung der wissenschaftlichen Leistungen von Kopernikus, Kepler und Galilei in einem bisher ungeahnten Lichte erstrahlen. Aber selbst der grösste (und wissenschaftlich zutiefst gebildete) Dichter kann dem Fallgesetz von Galilei aus eigenem nichts hinzufügen. Er kann es nicht gestalten, er kann es in sein Werk nur hineinmontieren.

Darum haben die grossen Dichter der Vergangenheit, die die Möglichkeiten und Grenzen der Literatur klar übersehen haben, die genialen Leistungen grosser Persönlichkeiten stets nur durch ihre Wirkungen gestaltet. Ebenso, wie alle grossen Epiker der Vergangenheit von Homer bis Leo Tolstoj von der trojanischen Helena bis zur Anna Karenina die Schönheit immer nur durch ihre Wirkungen und nicht durch den vergeblichen Versuch, sie durch Beschreibungen sinnfällig zu machen, dargestellt haben. Goethe sagt einmal über die Eroberung Trojas, dass sie nicht gestaltbar ist, sie ist "als ein Erfüllungsmoment eines grossen Schicksals weder episch noch tragisch und kann bei einer echten epischen Behandlung nur immer vorwärts oder rückwärts in der Ferne gesehen werden." Diesen Erfüllungscharakter haben die genialen Leistungen der grossen historischen Persönlichkeiten.

Es gehört zu den modernen Vorurteilen, dass die historische Authenzität einer Tatsache ihre dichterische Wirksamkeit in sich verbürge. Dieses Vorurteil wirkt verstärkt, wenn es sich um die Aussprüche, um die Lebenstatsachen von Menschen handelt, die von den Volksmassen mit Recht geliebt und verehrt werden. Es ist vollständig verständlich, wenn die be-

freite Masse der Werktätigen der Sowjetunion lebendige, verständliche, ergreifende Lebensbeschreibungen ihrer geliebten und verehrten Führer, ihrer Marx und Engels, ihrer Lenin und Stalin wünschen. Diese Wünsche können und müssen erfüllt werden. Sie können aber nur erfüllt werden durch schriftstellerisch hochstehende, gedanklich tiefschürfende und zugleich populäre wissenschaftliche Biographien dieser grossen Männer. Denn nur in den wissenschaftlich dargelegten grossen objektiven Zusammenhängen werden jene Züge dieser grossen Menschen auch menschlich hervortreten, wegen deren sie von der Masse des Volkes geliebt und verehrt werden. Das Zusammenmontieren der authentischen Dokumente kann unmöglich das bieten, was die Massen wünschen und mit Recht wünschen.

Wenn z.B. ein Schriftsteller Marx auftreten lässt, was erhalten wir? Marx geht in seinem Zimmer der Diagonale nach auf und ab, wie wir es aus den Erinnerungen von Lafargue wissen, er raucht Zigarren, auf seinem Schreibtisch liegen Bücher und Manuskipte in einem wüsten Durcheinander (siehe ebenfalls Lafargue, Liebknecht etc.) dies alles ist historisch echt; bringt es uns aber die grosse Persönlichkeit Marx' um einen Schritt näher? Trotz der Authentizität aller einzelnen Lebenszüge könnte dieses Arbeitszimmer das eines x-beliebigen wissenschaftlichen Stümpers oder schlechten Politikers sein. Nun lässt der Schriftsteller freilich Marx sprechen. Und zwar selbstverständlich wieder einen authentischen Text, nämlich Zitate, sagen wir aus den Briefen an Kugelmann. Diese Gedanken sind selbstverständlich ~~richtig~~ wahr, bedeutend und wichtig, aber ihr Entstehen in dem gegenwärtigen Moment des Gesprächs, ihr Charakter als intellektuelle Lebensäusserungen von Marx kann nicht überzeugend wirken. Man muss sagen, dass sie im originalen Kontext nicht nur sachlich stärker, sondern auch menschlich unmittelbarer wirken als in einer solchen schriftstellerischen Bearbeitung.

Man nehme nun ein grosses Gegenbeispiel. Lenins "Staat und Revolution" bringt eine grosse Reihe von Marxzitaten, ~~Der~~ und der schlichten Darstellungsweise Lenins liegt jede Prätention auf das "Dichterische" im modernen Sinn meilenweit fern. Aber der Leser dieses grossartigen Werkes bekommt einen gewaltigen Eindruck von der politischen und denke-

rischen Persönlichkeit von Marx. Warum ? Weil Lenin die grossen Gesichtspunkte der europäischen Revolutionen des 19. Jahrhunderts in einer theoretisch glänzenden, übersichtlichen und populären Weise summiert und wir dadurch gewissermassen in die gedankliche Werkstätte des Begründers des wissenschaftlichen Sozialismus einen Blick werfen können: wir sehen, wie die grossen revolutionären Ereignisse ihr Nachdenken über die zentralen Fragen der Revolution befruchten, wie seine kühne und stets richtige Verallgemeinerung die noch verborgenen Tendenzen der geschichtlichen Entwicklung ans Tageslicht bringt, wie seine Erkenntnis der Wirklichkeit der geschichtlichen Entwicklung prophetisch voraneilt. In solchen Darstellungen, aber nur in solchen kommt die menschliche Bedeutsamkeit der Persönlichkeit von Marx, die von seiner Grösse als Denker und Politiker nicht abzutrennen ist, zur Geltung. Es ist natürlich eine grosse wissenschaftliche und schriftstellerische Aufgabe, Biographien der grossen Führer des proletarischen Befreiungskampfes zu schreiben, die diesen Anforderungen, den berechtigten Anforderungen der Massen wirklich entsprechen. Sie können aber nur durch eine biographische Bellestriktik, durch ein Hineinmontieren authentischer biographischer Tatsachen in Romane niemals ersetzt werden. Die Marx-Biographie Franz Mehrings hat viele ideologische Fehler und Begrenztheiten. Trotzdem kann man ihr die menschliche Persönlichkeit von Marx viel klarer und adäquater entnehmen als irgend einer bellestristischen Bearbeitung.

Illustrieren wir diesen Zusammenhang an einem bereits weiteren, angeführten Beispiel. Wir haben im ersten Teil dieser Abhandlung die schöne Stelle aus Lenins "Werden die Bolschewiki die Staatsmacht behaupten?" angeführt. Das Beispiel der Wirkung der Bemerkungen des Arbeiters über das bessere Brot nach dem Juliaufstand 1917 ist nicht nur ein sehr überzeugendes Argument in der Gedankenkette Lenins, sondern wirft zugleich ein ausserordentlich erhellendes Licht in seine Gedankenwerkstätte, bringt uns den großen Führer zum Oktober menschlich-persönlich ganz nahe. Wir sehen an diesem Beispiel plötzlich, wie feinfühlig Lenin die scheinbar geringfügigsten Tatsachen aus dem Leben des werktätigen Volkes beobachtet hat, wie blitzschnell und richtig er aus diesen Erfahrungen

weithin tragende, verallgemeinernde Schlüsse zog. Aber vergessen wir nicht, dass die grosse Wirkung dieser Stelle doch darauf beruht, dass Lenin sie in die wissenschaftlich unzerreissbare Kette seiner Argumente hineingebaut hat. Ohne die vorangehenden und nachfolgenden Ausführungen wäre diese Stelle zwar ebenfalls richtig und tief, sie könnte aber nicht diese überaschende, aufrüttelnde, echt menschliche Wirkung erreichen.

Diese Episode wirkt bei Lenin sehr abgerundet. Wenn sich nun ein Schriftsteller verleitet fühlen würde, sie belletristisch zu bearbeiten, was würde man erhalten? Eine Beschreibung des Zimmers, des Arbeitsmilieus, der Tisch wird gedeckt, die Frau bringt das Brot, der Mann macht seine Bemerkungen über die Güte des Brotes und über den Juliaufstand - und "plötzlich", wie aus der Pistole geschossen, würden nun Lenins tiefe und richtige Reflexionen folgen. Was im Kontext der Originalbroschüre menschlich ergreifend und gedanklich hinreissend gewirkt hat, wäre jetzt eine banale Montage.

Kann also das Genie, der grosse Mann aus der Geschichte dichterisch überhaupt nicht gestaltet werden? Wir haben auf diese Frage in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit bereits eine klare, die Möglichkeit der Gestaltung bejahende Antwort gegeben. Wenn wir dort nachgewiesen haben, dass das "weltgeschichtliche Individuum" im Roman als Nebenfigur, in der Tragödie als Hauptgestalt seine organische Stelle hat, so widersprechen dem unsere jetzigen Darlegungen über die Unmöglichkeit seiner episch-biographischen Gestaltung in keiner Weise, ja sie zeigen ihre Richtigkeit von einer anderen, negativen Seite. Denn wodurch war diese Gestaltung bei den Klassikern des historischen Romans und des historischen Dramas möglich? Dadurch, dass sie die grossen Menschen auf der Grundlage ihrer konkreten historischen Mission, auf der Grundlage der Totalität der objektiven gesellschaftlich-geschichtlichen Bestimmungen gestaltet haben. Die Dichter der klassischen Periode haben aus ihren breiten und tiefen gesellschaftlichen Erfahrungen die konkrete Rolle und Aufgabe des grossen Mannes in der Geschichte klar gesehen, mögen ihre theoretischen Ausführungen über dieses Problem stellenweise noch so falsch oder naiv gewesen sein. Aus diesen Erfahrungen heraus haben die

---

* 1 Anmerkung (geschrieben im Jahre 1953). Vielleicht wird heute jemand gegen

falsch oder naiv gewesen sein. Aus diesen Erfahrungen heraus haben die

---

[1] Anmerkung (geschrieben im Jahre 1953). Vielleicht wird heute jemand gegen die vorangegangenen Darlegungen sich auf die Gestaltung Adrian Leverkühns in Thomas Manns Faustus-Roman berufen. Ich wäre der letzte, die einzigartige Leistung Manns zu bestreiten: einen bedeutenden Musiker von seiner künstlerischen Tätigkeit aus individuell, wie typisch zu charakterisieren. (Vgl. darüber meine Studien über Thomas Mann. ~~Aufbau-Verlag.~~) Man darf aber nie vergessen, dass Leverkühn von seiner - typischen - Problematik aus gestaltet wurde; nicht als Genie, sondern als ~~Genie~~ gescheitertes grosses Talent. Die unübertrefflich dargestellte Genesis dieser Problematik hat also innerlich nichts mit der von uns hier behandelten Frage, mit der biographisch geschilderten Genesis des Genies zu tun. Wozu noch beiläufig zu bemerken ist, dass Thomas Manns "biographische" Methode bei näherer Betrachtung sich als sehr wenig biographisch erweist. Die gestalteten genetischen Zusammenhänge zwischen dem Leben und dem Werk Adrian Leverkühns gehen nur in den seltensten Grenzfällen unmittelbar von dem auslösenden Anlass im Leben aus; zumeist ist die gestaltete Genesis der Entwicklungsetappen, der Werke und Krisen der Hauptfigur die breite und tief erfasste Darstellung jenes gesellschaftlichen Lebens, aus welchem - objektiv historisch - Werk, Krise etc. herauswachsen. Die doppelte Zeitfolge des Romans dient auch dazu, gerade diese Zusammenhänge zu beleuchten: Zeitbloms Reflexionen zur Zeit der Niederschrift von Leverkühns Biographie werfen von den Folgen aus echt historische Lichter auf die wirkliche historische Genesis.

(Wobei zu bemerken ist, dass ein „welthistorisches Individuum" keineswegs unbedingt ein Genie zu sein ~~muss.)~~ braucht.)

Klassiker des historuschen Dramas grosse, krisenhafte Kollisionen der Menschheitsgeschichte gestaltet, und das "welthistorische Individuum" erschien bei ihnen darum gross, weil es in seiner Persönlichkeit die sinnfällige Verkörperung der kollidierenden gesellschaftlichen Kräfte vereinigt. Aus diesen Erfahrungen heraus haben die Klassiker des historischen Romans ein breites und reiches Bild des Volkslebens gestaltet und das "welthistorische Individuum" als die höchste Zusamenfassung und Verkörperung wichtiger Tendenzen eines wichtigen Überganges im Volksleben dargestellt. Die Bestimmung, die Genesis des "welthistorischen Individuums" erfolgt bei den Klassikern des historischen Romans auf der Grundlage der Entfaltung und Konkretisierung dieser Tendenzen. Wir erleben in diesen Romanen den objektiven Weg der gesellschaftlich-geschichtlichen Entwicklung, die dazu führt, dass auf einem bestimmten Punkt gerade Kutusow oder Pugatschow, Cromwell oder Maria Stuart zu jenen Kraftzentren werden, in denen sich die geschichtlichen Kräfte einer Krise vereinigen.

Erst in dieser Gestaltungsweise kann das Neue, das qualitetiv Besondere, das das "welthistorische Individuum" repräsentiert, zum Ausdruck gebracht werden. Wir erleben in den verschiedensten Formen das Drängen der Volkskräfte in eine bestimmte Richtung, wir erleben ihre Unfähigkeit, den Inhalt dieser Richtung adäquat zu erfassen, ihre Schwäche, jene Taten zu vollführen, die diese Richtung in Wirklichkeit umzusetzen geeignet sind. Wenn nun das "welthistorische Individuum" auftritt und - den konkreten historischen Verhältnissen und der eigenen persönlichen Bestimmtheit entsprechend - eine Antwort auf diese Frage findet und sie in Handlungen umsetzt, dann, aber nur dann wird uns die Genesis des historischen Neuen sinnfällig gemacht und zugleich mit ihr die Rolle des bedeutenden Menschen in dieser Entwicklung.

Bei einer solchen Gestaltung erhält nun der Anlass, bei welchem dieses Neue in Worten und Taten zum Ausdruck kommt, eine seinem wirklichen Wesen entsprechende Stelle. Seine unaufhebbare Zufälligkeit wird nicht aus der Welt geschafft. Die Zufälligkeit des Anlasses ist aber hier nicht mehr, als die unaufhebbare Zufälligkeit eines

jeden einzelnen Ereignisses im menschlichen Leben; dieses Einzelereignis steht jedoch in organisch-historischer Verbindung mit jener unendlichen Kette von an sich ebenso zufälligen Einzelereignissen, in deren Gesamtheit, durch deren Gesamtheit hindurch die historische Notwendigkeit sich stets durchsetzt. Die Notwendigkeit selbst wird durch die komplizierten, über die unmittelbaren und psychologischen Verbindungen hinausgehende innere gesellschaftlich-historische Einheit der Volksströmungen hergestellt. Die einzelnen Anlässe, bei denen die verschiedenen Stufen des Offenbarwerdens der historischen Notwendigkeit gestaltet werden, müssen nicht direkt miteinander verknüpft sein. Es ist nur notwendig, dass die komplizierte und verschlungene Wege gehende Handlung uns die innere Dialektik dieser Entwicklung klarlege.

Es ist leicht einzusehen, welche weltanschauliche Hemmungen bei den modernen Schriftstellern einer derartigen Gestaltung entgegenwirken Die durch die Entwicklung des Kapitalismus notwendig hervorgerufene Entfremdung der Schriftsteller vom Volksleben, die steigende Unübersichtlichkeit der inneren Triebkräfte der kapitalistischen Gesellschaft für die so lebenden Schriftsteller hat zur notwendigen Folge, dass auch in ihrer Weltanschauung eine Tendenz vorherrschend wird, die die allgemeine philosophische Entwicklung der imperialistischen Epoche beherrscht. Diese Tendenz lässt sich kurz darin aussprechen, dass man von allen Bestimmungen, die den komplizierten Zusammenhang des Lebens determinieren, einzig und allein die unmittelbare kausale Verknüpfung zwischen zwei räumlich-zeitlich zusammengehörigen Erscheinungen anerkennt.

Die Unzufriedenheit mit dem Erkenntniswert einer solchen Konzeption führt aber im allgemeinen nicht zu einer wirklich philosophischen Vertiefung, zu einer Entdeckung des wirklichen komplizierten Zusammenhangs, bei welchem auch die tiefer aufgefasste Kausalität nur als eine wichtige Kategorie unter vielen erscheint. Sie führt vielmehr zu einem Zweifel auch an der unmittelbaren kausalen Verknüpfung gegenüber (Machismus) und in direkter Folge dieses Zweifels zu einer mehr oder weniger mystischen Auffassung der Gesamtheit der Gesellschaft und ihrer Gesamtentwicklung. Die schriftstellerische Grösse der philosophisch oft auf einer verhältnismässig ———

unentwickelten Stufe stehenden Klassikern des historischen Romans besteht gerade darin, dass ihre Vertrautheit mit dem Volksleben, ihre reichen Erfahrungen über das Volksleben ihnen dazu verhelfen, im Leben selbst die wirklichen, über die unmittelbare Kausalität hinausgehenden Zusammenhänge zu gestalten, ~~möglich macht~~. Dagegen wirkt sich bei den modernen Schriftstellern, die aus dieser Entfremdung vom Volksleben stammende Überschätzung der unmittelbaren Verursachung, die der Schriftsteller dann notwendigerweise zumeist für eine biographisch-psychologische Verursachung hält, in der Richtung der Vorliebe für die biographische Form aus.

Aus dieser Auffassung der Klassiker des historischen Romans folgt notwendigerweise, dass die grossen historischen Gestalten in ihren Werken sich so gut wie nie vor unseren Augen entwickeln. Die Entwicklung, die Genesis des "welthistorischen Individuums" geht im Volke vor sich. Die grossen Gestalten erscheinen, wie dies Balzac an Scott gezeigt hat, immer an jenen Punkten, wo die objektive Notwendigkeit der Volksbewegungen ihr Erscheinen gebieterisch erfordert. Sie erscheinen dann fertig vor unseren Augen, als Zusammenfassungen, als höchste ~~Ausdrücke~~ Ausdrucksformen dieser Entwicklung. Sie sind darum gross, weil sie diese zusammenfassende Kraft besitzen, weil sie gerade jene Probleme beantworten können, ~~welche~~ die das Leben des Volkes in diesem Augenblick aufs Tiefste bewegen. Sie überragen geistig, ebenso wie die homerischen Helden körperlich, das Volk um einen Kopf. Aber ihre historische Grösse besteht gerade darin, dass sie das Volk eben nur um einen Kopf überragen, dass sie die gesellschaftlich-geschichtlich mögliche und notwendige konkrete Antwort auf die konkreten Fragen des Volkes haben. Diese Grösse ~~ist~~ macht in vielen Fällen zugleich ihre Beschränktheit aus. Wenn in Vich Jan Vohr oder Rob Roy neben einem geistigen Überragen der Beschränktheit der Clangenossen nicht auch das gemeinsame Lebensgefühl und darum bestimmte gemeinsame Beschränktheiten mit den Clangenossen vorhanden wären, könnten sie nicht solche Führer sein. Ebenso sind Cromwell oder Burley bei Scott nicht nur mit den revolutionären Tendenzen der Puritaner, sondern auch mit ~~ihren~~ deren Beschränktheiten verbunden, ebenso bei Puschkin Pugatschow mit den aufständischen Bauern, bei Tolstoj Kutusow mit dem patriotischen Geist der gegen Napoleon kämpfenden russichen

Armee.

Dieser breit und tief gestaltete objektiv-gesellschaftliche Zusammenhang macht es möglich, dass diese Gestalten fertig vor uns erscheinen und doch keinen totem, unlebendigen Eindruck hervorrufen. Ihre innere Bewegtheit, ihre handlungsgemässe dichterische Entwicklung ist nur eine Entfaltung jener Eigenschaften, die sie zu gerade diesen Repräsentanten dieser bestimmten Volksbewegungen machen: ihre Bewährung oder ihr Versagen in der historischen Mission, also im Wesentlichen mehr eine Entwicklung als eine Genesis in psychologisch-biographischem Sinne. In den meisten klassischen Romanen wird die Vorgeschichte der bedeutenden historischen Persönlichkeiten, die vor der Handlung des Romans selbst liegt, überhaupt nicht erzählt; nur aus einzelnen zerstreuten Andeutungen erfahren wir so viel, wie unbedingt notwendig ist, um die persönlichen handlungsmässigen Beziehungen zu den anderen Figuren des Romans richtig zu verstehen. Wo die persönliche Vorgeschichte überhaupt vorkommt, wird sie erst dann erzählt, wenn uns die betreffende Figur schon längst ihrem Wesen nach vertraut ist, und dieses Bekanntwerden mit der Vergangenheit erhält dann einen ganz spezifischen Charakter; es ist eine in die Haupterzählung eingefügte besondere Erzählung, die uns das Entstehen bereits vertraut gewordener menschlicher Züge eines bedeutenden Charakters enthüllt. Diese Nachträglichkeit gehört auch zu den künstlerischen Mitteln, die zufällige Anlassartigkeit der auslösenden Erlebnisse im Leben eines bedeutenden Menschen an die richtige Stelle zu rücken.

Es sei wiederum ein Beispiel aus dem Leben gestattet. Wenn wir aus dem Lebenswerk Lenins genau seinen Kampf gegen das Narodnikitum verfolgt haben, wenn wir genau wissen, welche ungeheure Bedeutung für die bolschewistische Bewegung sein Zweifrontenkampf gegen Narodnikitum und Struweismus gehabt hat, so wirkt auf uns die Tatsache, dass Lenin nach der Hinrichtung seines geliebten Bruders, der das Opfer seiner Beteiligung an einem geplanten Attentats gegen den Zaren wurde, sofort verstanden hat, dass dessen Weg zur Befreiung des Volkes der unrichtige sei, sehr stark. Man denke sich aber wieder die Darstellung in einer umgekehrten Form. Die Familie Uljanow

Ulianow,

Lenins Verehrung für seinen älteren Bruder, die Nachricht der Gefangennahme und der Hinrichtung - und jetzt jene Reflexionen, die das Narodnikitum theoretisch verurteilen. Wir bestreiten nicht, dass hier ein bedeutendes Thema für eine dichterisch-historische Gestaltung der grossen Übergangskrise des russischen werktätigen Volkes in der Periode des niedergehenden Narosnikitums vorliegt. Wenn man es aber wirklich wirksam bearbeiten wollte, müsste man dem Helden der Erzählung die Leninsche Genialität nehmen und aus ihm einen zwar menschlich bedeutsamen, aber nur typischen Vertreter dieser Übergangszeit machen.

Die Gestaltung der "welthistorischen Individuen" durch ihre Bewährung oder ihr Versagen in der Erfüllung ihrer historischen Mission nimmt den Gestalten alles Kleinliche, Anekdotenhafte der biographischen Darstellung weg, ohne dass deshalb ihr Schicksal eine menschliche Bewegtheit einbüssen müsste. Denn sie sind, wie wir gesehen haben, gerade darum zu "welthistorischen Individuen" geworden, weil der tiefst persönliche Kern ihres Wesens , ihre leidenschaftlichsten persönlichen Bestrebungen mit jener historischen Aufgabe, die sie erfüllen mussten, aufs Allerengste verbunden sind, weil ihre persönlichsten Leidenschaften gerade auf dieses Ziel hin tendieren. Die Bewährung oder das Versagen gibt also konzentriert alles Wesentliche, was wir über eine solche Persönlichkeit wissen wollen und müssen. Und ein bedeutender Dichter, der die Geschichte nicht abstrakt, sondern als kompliziertes Volkschicksal auffasst, findet die Möglichkeit, diese zentrale Aufgabe so zu gestalten, dass dabei sehr verschiedenartige, sehr komplizierte persönliche Züge einer solchen Gestalt zum Ausdruck gelangen. Aber wie wir dies aus einem treffenden Ausspruch Otto Ludwigs über Walter Scott schon ausgeführt haben, nur die menschlich wie historisch bedeutsamen Züge dieser Persönlichkeit. Sie muss nicht auf ein Piedestal gestellt werden, um als grosse Figur zu wirken, denn die Ereignisse selbst erheben sie, indem sie ihr diese Aufgabe aufzwingen: sie tritt nur in Situationen auf, die bedeutend sind, und sie braucht daher nur ihre persönlichen Eigenschaften frei entfalten, um bedeutend zu wirken.

Diese anti-biographische Gestaltungsweise ist zugleich die dichterische Beantwortung

der Frage, warum in einer bestimmten Krise des Volkslebens gerade diese bedeutende Persönlichkeit, - gerade Cromwell oder Burley, gerade Kutusow oder Pugatschew - diese führende Rolle erhielt. In dieser Beziehung ist ein unaufhebbares Moment der Zufälligkeit enthalten. Engels untersucht in einem Briefe die so entstehende Dialektik der Notwendigkeit und Zufälligkeit, den schliesslichen Sieg der ökonomischen Notwendigkeit in der Geschichte: "Hier kommen dann die sogenannten grossen Männer zur Behandlung. Dass ein solcher und gerade dieser, zu dieser bestimmten Zeit, in diesem gegebenen Lande aufsteht, ist natürlich reiner Zufall. Aber streichen wir ihn weg, so ist Nachfrage da nach Ersatz und dieser Ersatz findet sich, wohl oder übel, aber er findet sich auf die Dauer. Dass Napoleon, grade dieser Korse, der Militärdiktator war, den die durch eignen Krieg erschöpfte französische Republik nötig machte, das war Zufall: dass aber in Ermanglung eines Napoleon ein andrer die Stelle ausgefüllt hätte, das ist bewiesen dadurch, dass der Mann sich jedesmal ~~jedenfalls~~ gefunden, sobald er nötig war: Cäsar, Augustus, Cromwell etc." In seinen weiteren Darlegungen illustriert Engels diesen Zusammenhang gerade an Marx und an der Entstehung des historischen Materialismus.

Die belletristische Biographie, die biographische Form des historischen Romans stellt sich - gewollt oder ungewollt - die unlösbare Aufgabe, diese unaufhebbare Zufälligkeit aufzuheben. Indem von der Persönlichkeit des dargestellten Menschen aus seine Berufenheit gestaltet werden soll, indem gerade seine Biographie den inneren, psychologischen Nachweis dieser Berufenheit führen soll, entsteht hier notwendigerweise eine Überspanntheit, ein ~~auf den Fussitzenstehen der Gestalt~~ Stehen der Gestalt auf den Fußspitzen, um grösser zu erscheinen, eine übertriebene Unterstreichung der historischen Berufenheit, ohne dass die wirklichen objektiven Gründe und Bestimmungen der historischen Mission gestaltet werden könnten.

Die wissenschaftliche Behandlung der Geschichte, mit ihr auch die wissenschaftliche Biographie bedeutender Menschn setzt bereits die Tatsache dieses im Leben selbst sich durchgesetzten Zufalls voraus. Ihre Aufgabe besteht nicht mehr darin, diese Tatsache irgendwie "abzuleiten", sondern nur in ihren Voraussetzungen und Folgen zu erklären, die Entwicklungsnotwendigkeit, die in ihr zum Ausdruck kommen, zu entwickeln. Darum muss die wissenschaftliche Biographie die objektive Leistung einer grossen historischen Persönlichkeit in den Mittelpunkt stellen; sie muss die theoretische Bedeutung und die historische Stelle solcher Leistungen wissenschaftlich nachweisen und erst von hier aus kann sie die Persönlichkeit des "welthistorischen Individuums" auch menschlich nachzeichnen, sie dem Leser auch menschlich nahebringen.

Der klassische historische Roman geht ebenfalls von der Tatsache aus, dass bestimmte bedeutende Persönlichkeiten in den Krisen des Volkslebens vergangener Zeiten eine nützliche oder schädliche - führende Rolle gespielt haben. Die Gestaltung nun, dss diese führende Figur antwortgebend auf die mannigfach auftauchenden Probleme des Volkslebens erscheint; dass ihre glänzenden Eigenschaften, ihre menschlichen Schranken und Beschränktheiten aus demselben Stoffe gewoben sind, wie die Volksbewegung selbst: dieses komplizierte Gewebe der Handlung gibt eine dichterische Antwort darauf, warum in dieser konkreten Zeit gerade dieses konkrete Individuum die führende Rolle erlangt hat. Auch hier ist die Zufälligkeit nicht aufgehoben. Ja, es wird nicht einmal der Versuch gemacht, sie aufzuheben. Die Dichtung widerspiegelt nur in einer tiefen und echten Weise, wie sich Notwendigkeit und Zufälligkeit im historischen Leben verschlingen. Die Zufälligkeit wird hier also nur in demselben Sinne aufgehoben, in welchem sie die Geschichte selbst aufhebt, indem es uns menschlich verständlich wird, wieso die konkreten historischen Kräfte dieser Periode sich im Schicksal gerade dieses Individuums konzentriert haben.

Es wäre falsch und ungerecht zu leugnen, dass die bedeutenden Schriftsteller unserer Tage den Zusammenhang zwischen Volksbewegung und grosser historischer Persönlichkeit nicht sehen. Heinrich Mann spricht sogar diesen Zusammenhang in einer sehr richtigen Weise in seinem

Roman aus:

"'In Summa', sagte Agrippa d'Aubigné, während sie im Haufen ritten: 'Du bist nichts weiter Prinz, als was das gute Volk aus Dir gemacht hat. Deswegen kannst Du dennoch höher sein, denn das Geschaffene ist manchmal höher als der Künstler. Weh aber Dir, wenn Du ein Tyrann würdest!'".

Nicht hierher: wieder Notizen grad. Schrift

Leider bleibt diese richtige Erkenntnis auch bei Henrich Mann nur Erkenntnis und hat keinen entscheidenden Einfluss auf die Handlungsführung und Komposition seines Romans. Er empfindet am tiefsten von allen heute lebenden Schriftstellern diesen Zusammenhang und die Notwendigkeit seiner Gestaltung. Er gibt dementsprechend seinem Henri IV. die nationalen Züge des französischen Volkes und gestaltet diese in einer dichterisch hinreissenden Weise. In allen Szenen, in denen sein Held mit dem Volk in Berührung kommt, kommt auch das populäre Wesen dieser Gestalt in einer einfachen und künstlerisch überzeugender Weise zum Vorschein. Aber diese Teile des Romans sind doch die knappsten, die am meisten bloss referierenden und nicht unmittelbar gestalteten. Dies ist an sich natürlich das gute Recht eines jeden Epikers. Keine wirkliche Erzählung wäre möglich, ohne solche referiernde Zusammenfassungen von nicht entscheidenden Zeitspannen oder minder wichtigen Begebenheiten. Nur ist es stets charakteristisch und ausschlaggebend, was zum Gegenstand der ausführlichen Erzählung und was zu dem des abgekürzten Referates wird. Jedoch auch bei Heinrich Mann fällt die Rolle der Beziehung zum Volk nur allzuoft in die Rubrik der blossen Referate und selbst dort, wo sie wirklich erzählt wird, bleibt sie zumeist episodisch. Man nehme ein Beispiel aus der ersten Jugend Henris. Heinrich Mann fasst zusammen: "Er schlief mit seinen Leuten im Heu, wenn es gerade so kam, zog auch die Kleider nicht aus, wusch sich nicht viel öfter als sie, roch und fluchte wie sie." Dann kommen die Beziehungen zu Condé, zu Coligny in ausgeprägt gestalteter Weise, obwohl gerade Mann sehr gut weiss, dass eben die neue Beziehung Henris zum Volk die tiefste Grundlage seiner Differenzen mit dem Admiral bildet. Hier ist gerade die biographische Konzeption dieses Romans ein künstlerisches Hindernis dafür, dass die vorhandenen volkstümlichen Züge der Hauptgestalt sich wirklich ausleben. Denn das Volk, seine Leiden und Freuden, seine eigenen sponta-

nen und bewussten Bestrebungen können in diesem Roman infolge der biografischen Form nur insofern gestaltet werden, als sie direkt mit der Person von Henri IV. in Beziehung stehen. Von den Volksströmungen, die auf ihn zustreben, die ihn auf diese Höhe heben, die seinen endgültigen Sieg in gefährlichen Lagen ermöglichen, kann also nur sehr wenig dichterisch gestaltet werden. Zu wenig, um diesen Sieg aus dem Leben des französischen Volkes heraus zu erklären. Die Basis der Erklärung, die biographisch-psychologische Darstellung des Helden ist aber, so schön sie an sich sein mag, doch zu schmal und schwach, um diesen dichterischen Beweis überzeugend führen zu können.

Aehnlich steht es um die Jpsephus-Flavius-Romane Feuchtwangers. In den Gesprächen, die Josephus insbesondere mit Justus von Tiberias führt, tauchen oft sehr kluge und richtige Reflexionen über diese Beziehung auf.

Wenn aber Josephus mit sehr kompromisslerischen Vorstellungen in das revolutionär gärende Jerusalem kommt und sich dort an die Spitze des entschiedenen nationalistischen Flügels schwingt, so stellt sich Feuchtwanger eine Aufgabe, die mit den Mitteln der biographischen Methode in überzeugender Weise, ohne tiefe menschliche Herabsetzung seines Helden, nicht lösbar ist. Denn stellen wir uns die Gestaltung dieser Episode in der klassischen Weise vor. Wir würden eine breite Schilderung an Hand von Schicksalen lebendig gestalteter Menschen darüber erhalten, wie sich das jüdische Volk in verschiedene Parteien und Strömungen differenziert. Wir würden die menschliche und politische hinreissende Wirkung des entschlossenen nationalen Widerstandes erleben und aus der Wechselwirkung mit diesem bewegten Strom des Volkslebens könnte uns die Verwandlung von Josephus menschlich wie politisch vollständig begreiflich gemacht werden können. Feuchtwanger gestaltet aber, wie wir gezeigt haben, dieses Volksleben nur in sehr abstrakt-allgemeiner Weise. Der in Jerusalem angekommene Josephus kommt nur mit den Vertretern der konservativen Tempelaristokratie in eine solche Berührung, die uns in konkret menschlicher Weise gezeigt wird. Dadurch erhält sein Umfall den unangenehmen Beigeschmack der Handlung

eines enttäuschten Strebers. Und Ähnliches finden wir in den anderen Lebenskrisen desselben Helden.

Die Verteidiger der gegenwärtigen biographischen Form des historischen Romans werden hier vielleicht entgegenhalten, dass aus dem Leben dieser Gestalten tatsächlich nur diese Züge historisch überliefert sind, dass wir über die Figuren des Volkslebens zu wenig wissen, um sie lebendig gestalten zu können. Ein solcher Einwand ist aber nicht stichhaltig. Für eine Periode, über deren Volksleben wir gar nichts wissen, gilt der Einwand Saint-Beuves gegen Flauberts "Salambo", dass eine solche Periode für uns dichterisch nicht wirklich lebendig gemacht werden kann. Aber die grosse Aufgabe des historischen Romans besteht gerade in der dichterischen Erfindung solcher Gestalten aus dem Volke, die dessen inneren Leben, die in ihm waltenden wichtigen Strömungen lebendig verkörpern.

Es ist selbstverständlich, dass die bürgerliche Geschichtsschreibung im allgemeinen, als Wissenschaft der herrschenden Klassen, diese Momente des Volkslebens zumeist bewusst vernachlässigt, verschwiegen, oft sogar verleumderisch verzerrt hat. Der historische Roman, als starke künstlerische Waffe der Verteidigung des menschlichen Fortschritts, hat gerade hier eine grosse Aufgabe, diese wirklichen treibenden Kräfte der menschlichen Geschichte in ihrer Wirklichkeit wiederherzustellen, sie für die Gegenwart zum Leben zu erwecken. Das hat der klassische historische Roman getan. Der gegenwärtige historische Roman der antifaschistischen Humanisten stellt sich inhaltlich dieselbe Aufgabe. Auch er verteidigt die Prinzipien des menschlichen Fortschritts gegen ihre imperialistische Verleumdung und Verfälschung, gegen die faschistischen Versuche, sie zu vernichten.

Aber er fasst heute noch diese Aufgabe zu abstrakt auf. Aus den Lebensbedingungen der hervorragenden Intelektuellen der imperialistischen Periode erwächst naturgemäss der Glaube, dass die in der Gesellschaft vereinsamte, zur Gesellschaft in Opposition stehende Intelligenz die wirkliche, die eigentliche Trägerin der Ideale des Humanismus ist. Aber so naturgemäss diese Überzeugung aus dem Boden dieser gesellschaftlichen Lage herauswächst, so sehr ist sie mit den liberalen Traditionen

der Entfremdung vom Volk belastet und durch sie verbogen und verzerrt. Die grosse Wendung, die diese Schriftsteller in den letzten Jahren vollzogen haben, hat sie - in allererster Linie Heinrich Mann - weit über diesen liberalen Traditionen der Volksentfremdung hinaus geführt. In den gedanklichen Problemen, die sie sich in diesen historischen Romanen stellen, ist diese Wendung sehr deutlich sichtbar; wieder am deutlichsten bei Heinrich Mann. Aber die künstlerische Konzeption der biographischen Methode im historischen Roman stammt bei ihnen einerseits noch aus Überresten der alten Konzeption von Fortschritt und Humanismus und ist andererseits ein Hindernis dafür, dass ihr neues, revolutionär-demokratisches Lebensgefühl in ihren Werken sich mit voller Kraft auslebe, und adäquat zum Ausdruck komme. ~~Mit der vollständigen Überwindung dieser Traditionen des Liberalismus, die bei bedeutenden Schriftstellern zugleich ein inniges Vertrautwerden mit den konkreten Problemen des Volkslebens, eine feinfühlige Aufmerksamkeit den Besonderheiten dieses Volkslebens gegenüber ist, wird auch in ihren historischen Romanen wieder die dichterische Erfindungsgabe triumphieren, und mit ihrem Sieg in der Seele der Dichter die biographische Form still liquidiert werden.~~

In der biographischen Form drückt sich jenes Lebensgefühl aus, das den menschlichen Fortschritt ausschliesslich oder vorwiegend auf dem ideellen Gebiet erblickt und als Träger dieses Fortschritts die mehr oder weniger isolierten grossen Männer der Geschichte auffasst. Dadurch entsteht die künstlerisch unlösbare Aufgabe der unmittelbaren Verknüpfung der detaillierten Darstellung des Privatlebens eines Menschen mit der überzeugenden Gestaltung der Genesis grosser, sogar in "Zeitlosigkeit" vergrösserter Ideen. Da wir es hier mit wichtigen Schriftstellern zu tun haben, bedarf es keiner ausführlichen Analyse, um zu zeigen, dass diese Züge des privatmenschlichen Lebens sehr oft ~~stets mit ausserordentlicher~~ dichterischer Echtheit und Feinheit gestaltet werden. In dieser Hinsicht ~~stehen~~ erreichen sowohl Bruno Franks "Cervantes", wie die Romane Lion Feuchtwangers ~~auf~~ einer nicht gewöhnlichen Höhe der menschlichen Wahrheit und der psychologischen Tiefe.

Wiederum muss auch hier die ganz besondere Bedeutung Heinrich Manns hervorgehoben werden. Schon in der Konzeption; denn sein Henri IV. ist in viel stärkerem Masse als die Gestalten seiner Zeitgenossen konkreter Mensch, Sohn seines Landes und seiner Zeit. Seine Verwachsenheit mit dem zeitgenössischen Volksleben ist, wie wir gezeigt haben, ebenfalls viel stärker. Infolge dieser stärkeren und lebendigeren Volkstümlichkeit ist bei Heinrich Mann eine wunderschöne Gestalt entstanden: voll von persönlichem Charme, Ehrlichkeit, Mut, Intelligenz, Schlauheit, Fähigkeit, mit jedem Menschen in seiner Sprache zu sprechen, theoretischer, wie politischer Weitsichtigkeit, menschlicher Duldsamkeit und starkem Willen im Durchsetzen seiner grossen Ziele. Und auch die Erziehung des leichtsinnigen und leichtlebigen Jünglings durch die harten Tatsachen des Lebens zu einem solchen Repräsentanten der besten und volkstümlichsten Züge des französischen Volkes ist voll von ~~bedeutenden~~ echten dichterischen Schönheiten. Heinrich Mann gelingt es auch, diese Entwicklung nicht in einer lehrhaften und pedantischen Geradlinigkeit, sondern in der wirklichen psychologischen Kompliziertheit des Lebens zu gestalten. Die sich aufwärts bewegende Entwicklungslinie des Henri IV. geht sehr verschlungene Wege, enthält viele Zweifel, Verzweiflungen und Irrungen. All dies bezeichnet einen wirklichen Gipfelpunkt der gegenwärtigen Literatur. Dabei muss noch ganz besonders hervorgehoben werden, dass es Heinrich Mann hier gelungen ist, eine wirklich lebensvolle positive Gestalt zu schaffen, in welcher sich die besten menschlichen Eigenschaften jener Kämpfer konzentrieren, die seit Jahrhunderten die menschliche Kultur gegen die Reaktion weitergeführt haben, die heute diese Kultur gegen die faschistische Barbarei verteidigen.

Aber Heinrich Manns Roman ist nicht bloss ein hinreissendes Portrait. Es stellt sich die Aufgabe, eine grosse historische Wendung in der Geschichte des französischen Volkes darzustellen. Diese Wendung wird in der Geschichte durch den Übertritt Henri IV. zum Katholizismus verkörpert, durch jene Periode der religiösen Toleranz, die die generationenlange Periode der Bürgerkriege zwischen Hugenotten und Katholiken abgelöst hat, der Frankreich seinen ausserordentlichen Aufschwung bis in

die Zeit von Ludwig den XIV.verdankt. Diese Wendung kommt bei Heinrich Mann unvergleichlich schwächer zum Ausdruck, als die Persönlichkeit von Henri IV.selbst. Das historisch Neue und Bedeutende an Henri IV.ist,dass er aufhört, bloss Führer einer Partei, der Hugenotten, zu sein und nicht nur mit Hilfe der Hugenotten, sondern auch der anderen fortschrittlichen Elemente des Landes diese Festigung der nationalen Einheit durch religiöse Toleranz erreicht. Diese grosse Wendung kommt aber in Manns Gestaltung zu kurz.Sie taucht infolge der ganzen Konzeption des Romans nur in einer biographisch-psychologischen Weise, in der Form von einfachen Reflexionen des Helden auf.

Freilich wird sie biographisch vorbereitet. Henri trifft sich nach der Vergiftung der Mutter im Geheimen mit Coligny. Der Admiral sagt über Paris:

" ..'Man hasst uns, weil man die Religion hasst.'
Und vielleicht,weil Sie zu oft haben plündern lassen, setzte Henri für sich hinzu in der Erinnerung an das gemeine Wirtshaus...
'Dahin hätte es niemals kommen dürfen' sagte er, 'wir alle sind Franzosen'.
Coligny antwortete:'Die einen aber erwarben sich den Himmel, die anderen die Verdammnis.Das soll bestehen bleiben - so wahr die Königin,Ihre Mutter, dieses Glaubens lebte und gestorben ist.'
Der Sohn der Königin Jeanne senkte die Stirn.Es gab nichts zu erwidern,sobald der grosse Mitstreiter seiner Mutter sie ins Feld führte.Die beiden, der Alte und die Tote standen zusammengegen ihn, sie waren Zeitgenossen und von der gleichen unerschütterlichen Festigkeit der Meinungen."

Die tiefe Fremdheit zwischen Henri und Coligny kommt hier stark heraus, umsomehr, als Heinrich Mann in der vergangenen Wirthausszene seinem Henri ein lebendiges Bild vom Hass der Pariser gegeben hat. Aber auch hier muss sich der Gegensatz in das Gebiet der einsamen Reflexion flüchten, muss eine stumme Gedankenbegleitung bleiben für die von nun an sehr lebhaft, sehr breit erzählten Erlebnisse Henris am Hofe. Und auch nach seiner Flucht vom Hofe, auch zur Zeit seines offenen Kampfes bleiben sie einsame Reflexionen eines isolierten Genies, das - durch ein Wunder der Geschichte - zum Führer seines Volkes wird.

Nicht einrücken! Normaler Schriftgrad!

"Führer der Protestanten sollt er sein: das ist jetzt für ihn ein Anderer, sein Vetter Condé, der früher da war. Der ist eifervoll, vorschnell und sieht nicht hinaus über den Krieg der Parteien. Dem Schwachkopf vertraut ihr, gute Leute von der Religion! Der lebt noch immer in den Zeiten des Herrn Admiral. Begreift nicht, dass es dasselbe wäre, das Königreich aufzuteilen wegen der Religion, als wenn man es zerreisst, um des eigenen Vorteils ~~willen~~ wegen, wie der Irrwisch."

Die Zeiten des Admirals Coligny sind vorbei: das ist die grose historische Wahrheit, die Heinrich Mann sich als Aufgabe der Gestaltung gestellt hat. Denn nur auf Grundlage dieser Wendung der Zeiten ist es möglich, dass ~~Henri IV.s~~ Gedanken von Henri IV. nicht die eines einsamen und exzentrischen Grüblers bleiben, sondern sich siegreich in den Bürgerkriegen durchsetzen und für eine längere Aufschwungsperiode zum Leitfaden der Geschichte Frankreichs werden. Das Geheimnis seines Sieges liegt also, wie bei jedem historisch bedeutsamen Menschen, darin, dass er das Drängen des Volkslebens zu einer historischen Wendung verstanden, bewusst gemacht und in Taten umgesetzt hat.

Bei Heinrich Mann bleibt aber diese Wendung eine biographische Tatsache im Leben des Henri IV. Darum wirkt sein Sieg lange nicht so überzeugend, wie seine psychologische Entwicklung, wie seine Erziehung. Wir glauben, nicht mehr ausführlich wiederholen zu müssen, dass der Grund für diese Schwäche des bedeutenden Romans eben darin liegt, dass der biographisch-psychologische Weg zu dieser Erkenntnis viel zu schmal ist; es kann nicht überzeugend wirken, wenn eine noch so tiefe und richtige Erkenntnis eines einsamen bedeutenden Menschen alle Widerstände im eigenen und im feindlichen Lager überwindet.

Der Sieg der Ideen von Henri IV. könnte nur dann überzeugend wirken, wenn wir von den verschiedensten Strömungen im französischen Volksleben durch lebendige Gestaltung von Menschenschicksalen, die mehr oder weniger bewusst, mehr oder weniger entschieden in diese Richtung drängen, erfahren hätten, wenn wir Henri IV. als den Führer dieser Strömungen dichterisch erleben würden. Das heisst, wenn uns der Unterschied zwischen der Periode Colignys und der Periode Heinrichs von Navarra als der zwei Entwicklungsstufen des Volkslebens schriftstellerisch gestaltet klargemacht worden wäre. Das geschieht nicht und kann notwendigerweise in der biographischen Form der Gestaltung nicht geschehen, so fein auch

Heinrich Mann ~~auch~~ die bereits aufblitzenden Unterschiede des Temperaments, der spontanen Lebensanschauung zwischen Heinrich und seiner Mutter, zwischen ihm und dem Admiral psychologisch ~~gestaltet~~ analysiert.

Dabei ist diese Tendenz in der französischen Entwicklung sogar in ihren Widerspiegelungen in den herrschenden Kreisen sichtbar. Aber bestimmte abstrakt-humanistische Vorurteile machen Heinrich Mann diesen Tendenzen gegenüber befangen. Er sieht nicht, dass die Einführung der religiösen Toleranz durch Henri IV. nur ein Schritt auf dem Wege der damals progressiven Errichtung des absoluten Königtums in Frankreich gewesen ist, dass seine Überwindung der Periode Colignys eine Etappe im Kampf zwischen absolutem Königtum und Feudalismus war. Dieser Kampf geht in Frankreich in einer sehr komplizierten, sehr ungleichmässigen Weise vor sich. Es ist keine Frage, dass bei Catharina de Medici ebenfalls solche Probleme, solche Bestrebungen aufgetauchtt sind, dass sie objektiv in bestimmter Hinsicht zeitweilig Vorläuferin der Bestrebungen von Henri IV. gewesen ist. Wir meinen die Periode, in der sie mit Hilfe des grossen bürgerlichen Kanzlers L'Hospital die Hugenotten zur Brechung des Übergewichts der Guisen benützt hat in der sie, gestützt auf L'Hospital und die Partei der "Politiker", das Gleichgewicht der extremen religiösen Parteien zur Stärkung des französischen Absolutismus auszunützen bestrebt war. Die historischen Ursachen, die zum Scheitern dieser Pläne Catharinas geführt haben, gehen über den Rahmen dieser Abhandlung hinaus. Wichtig ist für uns die Betonung der Tatsache, dass die Partei der "Politiker" und die Figur L'Hospitals bei Heinrich Mann vollständig fehlen. Dass sie in der Biographie des Helden keinen Platz erhalten, ist richtig. Aber gerade dies enthüllt die historische Schwäche der biographischen Form des Romans, denn so wird eine Tendenz der genialen Psychologie von Henri IV. aufgebürdet, die eine wichtige, objektive Tendenz in Wahrheit der Zeit und dadurch die wirkliche Voraussetzung seines letzthinigen Sieges war. Aus unseren vorangegangenen Darlegungen folgt notwendig, dass wir die Aufgabe eines historischen Romans aus dieser Zeit nun aber auch nicht so sehr ~~weniger~~ in der Gestaltung ~~von~~ L'Hospitals und seiner Freunde sehen ~~werden~~ als vielmehr in der jener realen Volksströmungen, deren politischer Ausdruck ihre

Tätigkeit war./

Aus dieser verengenden und abstrahierenden Konzeption folgt auch, dass die so widerspruchsvolle und bedeutende Gestalt der Catharina de Medici bei Heinrich Mann nicht zu ihrem historischen Recht kommt. Sie wird in diesem Roman zu einer Art stark stilisierten fantastischen Hexe, zu einer Verkörperung des bösen Prinzips. Hier sind die aufklärerischen Traditionen Heinrich Manns ein Hindernis für die wirkliche dichterische Erfassung der historischen Wirklichkeit. All dies ist zugleich Ursache und Folge der biographischen Form des historischen Romans. Die noch vorwaltenden Tendenzen zur Abstraktheit führen zu dieser Form. Die Form aber muss ihr In-Erscheinung-Treten noch steigern, denn die verschiedenen Gestalten werden vereinfacht, verlieren ihre konkrete und komplizierte eigene Dialektik der Bewegung, dadurch, dass sie nur Planeten sind, die um die Sonne des Helden der Biographie kreisen.

Die schwachen Seiten dieses bedeutenden Werkes mussten schon deshalb scharf betont werden, weil es sich nicht um das individuelle Versagen Heinrich Manns in einem vereinzelten Fall handelt, sondern darum, welche Schranken die biographische Methode des historischen Romans sogar einem so bedeutenden Schriftsteller, wie Heinrich Mann setzt, selbst auf einer Entwicklungsstufe seiner Fähigkeiten, auf welcher alle seine ausserordentlichen Gaben der Menschengestaltung in gesteigerter Form, in grösster Reife und Kraft hervortreten. Diese Schwäche der biographischen Form des Romans lässt sich verallgemeinernd so aussprechen, dass die privatpersönlichen, rein psychologisch-biographischen Züge eine proportionell unrichtige Breite, ein proportionell unrichtiges Übergewicht erhalten. Dadurch kommen die grossen historischen treibenden Kräfte zu kurz. Sie werden allzu summarisch, allzusehr in Bezug auf die biographisch im Mittelpunkt stehende Persönlichkeit dargestellt. Und durch diese falsche Verteilung der Gewichte kann die grosse historische Wendung, die den eigentlichen zentralen Inhalt dieser Roma bildet, nicht so stark zur Geltung kommen, wie es ihrer wirklichen Bedeutung nach zukommen würde.

Aber diese falsche Proportion wirkt auch auf die psychologische Darstellung selbst zurück. Auch in ihr gelangen die vom Standpunkt der

grossen Linie der Entwicklung wenigergewichtigen Züge und Episoden zu einem Übergewicht. Und die falsche Proportion auf diesem Gebiete bringt sogar in sonst meisterhaft erzählte Werke einen gewissen Charakter der blossen Zustandsschilderung hinein. Dies ist bei allen Romanen biographischer Art zu beobachten. Dieses Überwuchern der ausschmückenden Züge hat nun in der Psychologie zur Folge, dass die grossen Krisen und Wendungen, auch wenn sie Krisen und Wendungen der biographisch im Zentralpunkt stehenden Person sind, in der Darstellung zu kurz, zu summarisch abgemacht werden.

Die heutigen bedeutenden Schriftsteller haben eine - berechtigte - Abneigung vor dem Überwuchern des Psychologischen. Sie versuchen die psychologische Entwicklung ihrer Helden in lebendige Handlung umzusetzen. Das ist eine sehr gesunde, sehr fortschrittliche Tendenz der besten Vertreter der Literatur unserer Tage. Aber die biographische Form bildet mit ihrer notwendigen, handlungsmäßigen Enge auch hier ein Hindernis für die Entfaltung dieser gesunden dichterischen Tendenz. Denn diese biographische Form bringt es dann mit sich, dass die wichtigsten Wendungen der Helden sich doch in einer Form der einsamen Grübelei, der einsamen Auseinandersetzung mit sich selbst erscheinen, wie wir dies eben am Beispiel Heinrich Manns gezeigt haben. Und die - wir wiederholen: berechtigte - Abneigung gegen den Psychologismus der niedergehenden bürgerlichen Literatur hat dann eine falsche Abreviatur solcher grossen Krisenmomente zur Folge schriftstellerischen Folge.

Solche Momente des Versagens bedeutender Schriftsteller gerade in den Punkten, wo sie die wichtigsten historischen Wendungen im Leben ihrer Helden gestalten wollen, ist keine individuelle schriftstellerische Schwäche, ist aber auch kein Zufall, sondern die notwendige Folge der biographischen Form im historischen Roman, besser gesagt: jener weltanschaulichen Tendenzen, die diese ~~bedeutenden~~ Schriftsteller noch immer zu der biographischen Form des historischen Romans verleiten.

4. DER HISTORISCHE ROMAN ROMAIN ROLLANDS.

Wir haben bis jetzt - mit bewusster Einheitlichkeit - uns auf die deutsche Form des historischen Romans beschränkt. Das war notwendig, denn sie beherrscht heute das Schicksal des historischen Romans. Wir haben bereits gesehen und werden es auch weiter noch beobachten können, dass die Formproblexe des historischen Romans in der Sowjetliteratur in mancher Hinsicht verwandte Züge zeigen.

Diese Strömung im historischen Roman unserer Zeit ist ohne Zweifel die herrschende, aber keineswegs die einzig wichtige Strömung. Wir haben schon früher gelegentlich auf die Bedeutung der Romane von Anatole France hingewiesen, insbesondere auf den hervorragenden, echt historischen Typus der Gestaltung des Abbé Jerome Coignard. Der hier eingeschlagene Weg hat unmittelbar vor dem imperialistischen Weltkrieg eine sehr wichtige Fortsetzung erfahren in dem schönen historischen Roman des grossen Humanisten Romain Rolland, in "Colas Breugnon".

Die Zusammenteilung dieser Werke soll keinerlei Zusammenhang machung im eng philologischen Sinne der literarischen "Beeinflussung" Romain Rollands durch Anatole France behaupten. Wir glauben, im Gegenteil, dass ein solcher "Einfluss", wenn er überhaupt vorhanden war, ganz minimal und sicher nicht ausschlaggebend für die Entstehung dieses Romans gwesen ist. Dass beide Werke vom Standpunkt der Theorie und Geschichte des historischen Romans doch zusammen gehören, dass Romain Rolland hier in bestimmtem Sinne diese Linie Anatole France' fortsetzte, hat tieferliegende, objektive gesellschaftlich-geschichtliche Gründe.

Sowohl die grossen Vorzüge, wie die später festzustellenden gestalterischen Schranken dieser ausserordentlich interessanten Romane hängen vielmehr mit den besonderen Bedingungen des Kampfes um den Humanismus und die Volkstümlichkeit in der Literatur des vorkriegsimperialistischen Frankreichs zusammen. Die Kette der Revolutionen, die der Begründung der dritten Republik vorangegangen sind, hat das politische Bewusstsein der Schriftsteller, auch jener, die lange Zeit bewusst "apolitisch" gewesen sind, auf eine ganz andere Höhe gehoben, als es die deutsche Entwicklung, selbst bei den hervorragendsten, politisch interessiertesten Schriftstellern, zu

vollbringen imstande war. Selbstverständlich sind die allgemeinen Einwirkungen der Ökonomie des Imperialismus in ihren Grundzügen die gleichen gewesen. Alle Probleme der literarischen Form, die aus der Ungunst der kapitalistischen Gesellschaft für die Kunst entstanden sind und in der Epoche des Imperialismus ~~entwickelt,~~ gesteigert und auf höherer Stufe reproduziert worden, gelten auch für Frankreich. Da wir diese Probleme ausführlich behandelt haben brauchen ~~müssen~~ wir auf sie hier nicht zurückzukommen. Wir konnten ja im vorigen Kapitel feststellen, dass bestimmte reaktionäre Wesenszüge der Vorbereitung des Imperialismus und des Imperialismus ~~Kapitalismus~~ selbst gerade in der französischen Literatur besonders prägnant hervorgetreten sind. Unter anderem auch die für unser Problem sehr wichtige Verwandlung der revolutionären Demokratie in einen feigen und kompromisslerischen, mit jeder reaktionären Ideologie kokettierenden Liberalismus.

Für uns sind aber hier in erster Linie ~~Reihe~~ bestimmte spezifische Züge der französischen Entwicklung, die für die Literatur auch positive Konsequenzen haben, wesentlich. Wir heben nur die mit unserem Problem besonders verbundenen kurz hervor. Vor allem die grössere, viel unmittelbarere Lebendigkeit der grossen Tradition der bürgerlich-demokratischen Revolutionen. Solche Verherrlichungen der Revolution, der Roman wie "1793" von Victor Hugo, wie die Revolutionsdramen Romain Rollands wären im zeitlich entsprechenden Deutschland nicht nur von den Schriftstellern aus unmöglich gewesen, sondern hätten auch unter den Lesern keine entsprechende Wirkung gehabt. Man denke nur daran, wie im imperialistischen Deutschland die Geschichtsschreibung der Sozialdemokratie (Bloes, Cunow, Conradt etc) ihren ganzen "Marxismus" in Bewegung setzte, um die revolutionären Seiten dieser Periode als für die Gegenwart längst überwundene "Unreife" erscheinen zu lassen. Bei allen ideologischen Schwächen von Jaurès ~~Jourd~~ kann man dessen ~~seine~~ historische Konzeption keinen Augenblick mit diesen auch nur vergleichen. Die wenigen Deutschen - wie Franz Mehring - die anders über die Französische Revolution dachten, waren isolierte Ausnahmen, während in Frankreich eine verhältnismässig breite Schicht von bürgerlichen Gelehrten (z.B. Aulard und seine Schule) bestrebt war, die wahre Geschichte der Französischen Revolution, auch die ihrer plebejisch-revolutionären Seiten, wissenschaftlich zu erforschen.

Die bedeutenden progressiven Schriftsteller Frankreichs erleben die bürgerlich-demokratische Revolution als ein Stück ihres noch lebenden, noch wirksamen Erbes. Und dieses Fortleben schlägt zugleich eine Brücke zum erlebten Verständnis der Vorbereitungsideologie der Revolution: zur Aufklärung und über die hinaus zu den progressiven, revolutionären, volkstümlichen geistigen Strömungen der Renaissance.

Dieser Zusammenhang bestimmt auch, dass die materialistischen Traditionen in der französischen Literatur als die des lebensfrohen Epikureismus der geistvollen und grossen Männer des 16. bis 18. Jahrhunderts weiterleben können, während in der deutschen Intelligenz die lebendige Nachwirkung Feuerbachs so gut wie ganz aufgehört hat, der philosophische Materialismus von Marx und Engels unbekannt und unverstanden bleibt oder nur in grober Vulgarisation zur Kenntnis gelangt und als Materialismus im allgemeinen der öde Schematismus eines Büchner oder Moleschott im Bewusstsein der Intelligenz lebt. In Frankreich ist der Faden der Tradition des geistvollen Epikureismus nie vollständig gerissen. Dieses Weiterleben des Erbes von Rabelais und Montaigne, von Diderot, Voltaire muss bei den Schriftstellern unserer Zeit selbstverständlich kein konsequenter philosophischer Materialismus sein. Es kommt schriftstellerisch nicht so sehr auf die philosophische Folgerichtigkeit als darauf an, wie dieser Geist des aufklärerischen Epikureismus in der Welt- und Menschengestaltung fruchtbar wird.

Wir haben bereits auf die unsterbliche Figur des Jerome Coignard hingewiesen, und die Hauptgestalt von Romain Rollands historischem Roman, der Handwerker-Künstler Colas Breugnon, erhält ebenfalls aus dieser Quelle seinen besten geistigen und menschlichen Wert. Es entsteht in beiden Fällen ein heiterer, überlegener und harmonischer Respekt vor der Wirklichkeit, ein geistiges, seelisches und künstlerisches Fruchtbarwerden durch die naiv selbstverständliche und doch schlaue, sich selbst bewährende Hingabe an ihren unerschöpflichen Reichtum. Colas Breugnon drückt dieses Lebensgefühl sehr schön aus, wenn er von seinem Verhältnis zur Kunst und zur Natur so spricht: "Was die Kunst betrifft, so habe ich sehr oft ihr Geheimnis enträthselt: denn ich bin ein alter Fuchs, ich kenne

alle Schliche und ich lache in meinen Bart, wenn ich sie schal finde. Aber was das Leben betrifft, so ziehe ich oft den kürzeren. Es überlistet unsere Schalkheit, und seine Erfindugen übertreffen bei weitem die unseren."

Natürlich ist dieses Weiterleben stets zugleich ein Neubearbeiten; und den allgemeinen Richtungen der imperialistischen Periode entsprechend ist ein solches Neubearbeiten des Erbes sehr oft mit reaktionären Tendenzen vermischt. So überschlägt häufig der urwüchsige aber nicht konsequente Materialismus in eine Naturmystik, die nicht immer frei von reaktionären Elementen ist.

Man kann aber diese komplizierte Mischung von Progress, von Versuchen, auch über die Schranken der bürgerlichen Demokratie hinauszugehen, und von reaktionärer Kritik der grosen revolutionären Überlieferungen am besten bei der grossen Wirkung beobachten, die die Ideen des Syndikalismus, besonders in ihrer Sorelschen Fassung - auf die französische Intelligenz ausgeübt haben. Es ist leicht, die reaktionären Tendenzen bei Sorel aufzudecken und zu kritisieren. Man muss aber zugleich sehen, dass bei den bedeutendsten Schriftstellern dieser Zeit die Wirkung solcher Ideen stets davon ihren Ausgang nimmt, dass ihr demokratischer Sinn von den Ereignissen der bürgerlich-demokratischen Revolutionen unbefriedigt bleibt, die unauflösbaren Widersprüche der bürgerlichen Demokratie sehr lebhaft empfindet und aus diesen Widersprüchen keinen rettenden Ausweg sieht - nur den des syndikalistischen Mythus. Die gelegentlichen Berührungen mit der syndikalistischen Ideologie im "Jean Christophe" haben zweifellos hier ihre Quelle. Und dass es sich auch bei dieser Wirkung in erster Reihe nicht um literarischen Einfluss, sondern um notwendige gedankliche Widerspiegelung der gesellschaftlichen Lage in Frankreich handelt, zeigt die von uns bereits kurz berührte Auffassung der Revolution in Anatole France', "Les dieux ont soif".

Alle diese widerspruchsvollen Stellungnahmen zeigen ihre seinsmässige Einheit besonders stark im politischen Leben, in der Haltung des besten Teils der französischen Intelligenz zur dritten Republik. In ruhigen, "normalen" Zeitläuften herrscht das Moment der Enttäuschung,

der ironischen Kritik an der bürgerlichen Demokratie den Mängeln und Schranken vor. Diese Kritik, in der bei den Besten die Enttäuschung an den Ergebnissen der bürgerlichen Revolution, die Unzufriedenheit mit der kapitalistischen Gesellschaft auch in ihrer entwickeltesten demokratischen Form zum Ausdruck kommt, kann sehr leicht den Anschein einer Gleichgültigkeit der Demokratie, der Republik als Staatsform gegenüber erwecken. Aber die neueste Geschichte Frankreichs zeigt, dass jedesmal, wenn Verschwörung oder Angriff der Reaktion eine krisenhafte Lage in der Republik hervorbringt, der beste Teil der Intelligenz, der begabtesten und weitblickendsten Schriftsteller diese ~~ihre~~ seine "splendid isolation" verlässt, um sich am aktiven Kampf zur Rettung der Demokratie zu beteiligen. So verhielten sich France und Zola und manche andere zur Zeit der Dreyfusskampagne; so verhalten sich jetzt die besten Geister der Demokratie in Frankreich beim Offenbarwerden der faschistischen Agression.

Und gerade dieses Auftreten der besten Schriftsteller geschieht im Zusammenhang mit der Bewegung der werktätigen Massen. Es ist ebenso bezeichnend für das wilhelminische Deutschland, dass Heinrich Manns politische Radikalisierung ihn innerhalb ~~von~~ breiten Schichten der Intelligenz in eine weitgehendst isolierte Position gebracht hatte, wie es für die französische Entwicklung charakteristisch ist, dass Zola und France, Barbusse und Romain Rolland gerade nach ihrem scharfen politischen Auftreten und infolge dieses Auftretens eine wachsende Autorität und Popularität ~~erhalten~~ errungen haben. Darüber sollen natürlich die heftigen Angriffe der zahlreichen und nicht bedeutungslosen reaktionären Schriftsteller gegen sie, die fast zum Pogrom gesteigerte Hetze gegen Zola etc. nicht vergesen werden. Aber gerade diese leidenschaftlichen Kämpfe um den gesellschaftlichen Inhalt der ~~Belletristik~~ Literatur unterscheiden ~~so~~ scharf das wilhelminische Deutschland von der französischen Demokratie. Gerade Heinrich Mann hat diesen Unterschied in seinen publizistischen und literaturkritischen Aufsätzen oft hervorgehoben und den Grund der Überlegenheit der französischen Literatur eben in diesem Zusammenhang mit dem öffentlichen Leben gefunden.

Dieser heftige Charakter der Teilnahme der Literatur an den wichtigen Tageskämpfen um die Demokratie hat jene führende Rolle des historischen Romans in der Literatur, die er im Deutschland der Nachkriegs-

zeit erlangt hat, verhindert. Für Romain Rolland ist der historische Roman in noch höherem Masse ein episodischer Teil seines Lebenswerkes, als er es für Anatole France gewesen ist. Wohl spielt die Geschichte, insbesondere die der Gipfelpunkte des schöpferischen Humanismus und die der grossen Revolution, bei ihm eine entscheidende Rolle, ~~darin.~~ Aber die erste behandelt er in interessanten und tiefschürfenden essayistischen Monographien, die zweite in dem grossangelegten Zyklus seiner historischen Dramen. In beiden Fällen ist die Wahl der literarischen Formen keine zufällige.

Die Entscheidung für den wissenschaftlich fundierten und mit den Überzeugungsmitteln echter Wissenschaftlichkeit arbeitenden Essay offenbart ~~zeigt~~ Romain Rollands energische Ablehnung der modischen historischen Belletristik. Gerade aus seinen reichen künstlerischen Erfahrungen weiss er, dass man auch die persönliche menschliche Grösse, die individuelle menschliche Tragik eines Michelangelo, Beethoven oder Tolstoj nur durch eine geduldige, gründliche und sachliche wissenschaftliche Analyse ihrer Zeit und ihrer Werke aufdecken und verständlich machen kann.

Ebensowenig ist die dramatische Behandlung der Revolutionsthematik zufällig. Romain Rolland will weniger die gesellschaftliche Dialektik der Schranken der bürgerlichen Revolution, die Notwendigkeit der Enttäuschung an der Verwirklichung ihres sozialen Gehalts fühlbar machen, wie es Anatole France getan hat; obwohl die politischen wie sozialen Fragen der Revolution selbstverständlich im Mittelpunkt dieser Dramen stehen. Er will mehr die ungeheure Explosion der durch die Revolution freigemachten menschlichen Leidenschaften in ihrer tragischen Verflochtenheit und Wechselwirkung gestalten. In einer von den entsprechenden historischen Lagen und den Persönlichkeiten der Schriftsteller modifizierten Weise steht Romain Rolland zur Periode der Französischen Revolution ein wenig ähnlich wie Stendhal zur Renaissance gestanden hat. Auch Romain Rolland sieht in der Revolutionszeit eine tragische Schule der bis ans Ende gehenden Leidenschaften. Er selbst sagt über sein Verhältnis als Dramatiker zu dieser Geschichte: "Sie ist für mich ein Reservoir der Leidenschaften und der Naturkräfte... Ich bemühe mich nicht, sie ähnlich zu machen; denn sie sind ewig ...Die künstlerische Macht des Dramas der

der Geschichte beruht weniger darauf, was sie war, als darauf, was sie immer ist. Die Windhose von "1793" geht noch immer in der Welt um."

Aus wesentlich anderem Geist ist der historische Roman "Colas Breugnon" entstanden. Nach den eigenen Worten Romain Rollands ist er eine Art Zwischenspiel zwischen seinen grossen epischen und dramatischen Zyklen, eine Nebenlinie, eine Episode in seiner Gesamtproduktion. Diese Feststellung seiner Genesis und seiner Stelle im Lebenswerk des Dichters soll seine künstlerische Bedeutung nicht herabsetzen. Sie bestätigt nur von Neuem die gesellschaftlich-geschichtliche Rolle des historischen Romans im französischen Humanismus unserer Tage.

Es ist ein Zwischenspiel, ein heiteres, ein lebensbejahendes, wenn seine Handlung auch, wie, beiläufig gesagt, auch die der "Rotisserie de la reine Pédauque" - voll von traurigen, ja tragischen Ereignissen ist. Diese Spannung, der aus ihr entspringende Triumph des Lebens ist gerade das Entscheidende: hier bricht der alte lebensbejahende epikuräische Materialismus, die grosse Tradition der französischen Humanisten ~~Revolution~~ durch. Das historische Thema ist schon darum nicht zufällig, weil in ihm, in dem Zurückverlegen der Handlung in die Zeit der Regentenschaft unter dem jungen Ludwig XIII. die Kontinuität dieses Lebensgefühls im französischen Volke zum Ausdruck kommen soll.

Ja, nach Romain Rollands Absicht handelt es sich um viel mehr als um eine nicht unterbrochene historische Entwicklung. Die Weltanschauung dieses grossen Humanisten, sein Glaube an die Ewigkeit menschlicher Gefühle und Leidenschaften geht auch hier über die blosse Kontinuität hinaus. "Bonhomme vit encore" schreibt er als Motto über diesen Roman, und im Vorwort, in welchem er das unveränderte Erscheinen dieses knapp vor dem imperialistischen Weltkrieg vollendeten Werkes begründet, tut er es damit, dass die Enkel Colas Breugnons, die in der blutigen Epopöe des Weltkrieges Helden und Opfer gewesen sind, der Welt gerade die Richtigkeit dieses Mottos bewiesen hätten.

Colas Breugnon ist also in seinem Dichter nicht nur als Sohn seiner längst vergangenen Zeit, sondern zugleich auch als ewiger Typus konzipiert. Zugleich - und dies ist das entscheidende Moment - als Typus

des französischen Volkslebens. Während bei Anatole France die epikuräische Lebensweisheit und die fröhliche Bejahung des Lebens "trotz alledem" der geistige Besitz eines deklassierten Intellektuellen des XVIII.Jahrhunderts war, senkt sich diese Weltanschauung bei Romain Rolland noch tiefer ins Volk herab. Colas Breugnon, der Handwerker-Künstler nährt seinen Geist und seine Weltanschauung zwar auch aus der Literatur, aber seine Weisheit ist im Wesentlichen doch eine urwüchsigere, eine unmittelbarer aus dem Leben, aus dem Volksleben herausgewachsene.

Hier liegt eine unvergängliche Schönheit dieses Werkes, die es zu einem einzigartigen Produkt in unserer Zeit macht. Romain Rolland idealisiert nirgends seinen Helden. Er stellt sogar absichtlich eine ganze Reihe von negativen Zügen in den Vordergrund: eine gewisse Verbummeltheit, eine lässige Bequemlichkeit der Lebensführung usw. Colas Breugnon ist nichts weniger als ein auf Vollkommenheit stilisierter "Idealheld"; seine Fehler und Vorzüge entsprechen keineswegs jenen Bildern, in denen man das französische Volk ~~im~~ zu verschiedenen Zeiten, aus verschiedenen Lagern zu verherrlichen pflegte.

Bricht aber Romain Rolland mit allen Traditionen der Schönfärberei dem Volke gegenüber, so steht er in noch ~~stärkerem~~ schärferem Gegenastz zu jenen modernen literarischen Richtungen, die die naturwahre Abbildung des Volkes im Hervorheben der menschlichen Rohheit suchen; wenn sie auch für diese dann zutage tretenden Züge der Unmenschlichkeit die "Umstände" verantwortlich machen. Romain Rollands Portrait eines Volkshelden hat durchgehends den Charakter der Derbheit, der Robustheit, zugleich jedoch - und untrennbar von dieser Art der Lebensäusserungen, die hier viel mehr als ihre Form ist - zeigt die Hauptgestalt überall eine ausserordentliche menschliche Echtheit, Feinheit und Zartheit in ihren Beziehungen zu anderen Menschen, eine schlichte, kluge und schlaue Entschlossenheit, die aber in Momenten der wirklichen Erprobung, der wirklichen Gefahr zum wahren Heroismus, zur heldenhaften Standhaftigkeit emporwächst. Szenen, wie die des Wiedersehens mit ~~der~~ und der Abschied von der Jugendgeliebten, deren Vorgeschichte die ergriffen humorvolle Schilderung dieser Liebe bildet; wie dieser Abschied von seiner tüchtigen pro-

saischen Frau, mit der er sein ganzes Leben lang in humoristischem Unfrieden gelebt hat, finden wir kaum bei einem Schriftsteller der Gegenwart. Man muss schon zu den Szenen aus dem Volksleben Gottfried Kellers zurückgreifen, um ein Mass für diesen Humanismus der Volkstümlichkeit zu finden.

Schon damit ist die einzigartige Stellung des historischen Romans von Romain Rolland in der Produktion unserer Zeit klar bezeichnet. Seine Art der Darstellung bildet, wie wir sehen, vielfach geradezu einen polaren Gegensatz zu der der deutschen antifaschistischen Humanisten. Was die grösste Schwäche ihrer Werke, selbst so bedeutender wie der "Henri IV." Heinrich Manns, ausmacht, das Fehlen des konkreten Volkslebens in seiner urwüchsigen menschlich-reichen Fülle, ist gerade der ausserordentliche Vorzug dieses Romans. Und dieser Gegensatz verdient umso mehr betont zu werden, als die Frage der Volkstümlichkeit heute, in der Periode der kämpferischen Sammlung aller Kräfte der Demokratie gegen den Fachismus von noch höherer Aktualität ist, als sie zur Entstehungszeit des "Colas Breugnon" war.

Freilich besteht der Gegensatz nicht nur in dieser Hinsicht, in der eine gewaltige Überlegenheit Romain Rollands seinen deutschen antifaschistischen Mitstreitern gegenüber zutage tritt. Der Gegensatz ist auch in der Stellung dieser beiden Typen des historischen Romans zu den politisch-sozialen Kämpfen der dargestellten Zeit und dadurch vermittelt zu den Klassenkämpfen der Gegenwart sichtbar. Wir werden in den folgenden Darlegungen detailliert auseinandersetzen, wieso diese Beziehung im historischen Roman der deutschen Antifaschisten eine allzu direkte ist und welche nachteiligen Folgen diese Direktheit für die lebenswahre Darstellung der Vergangenheit hat. Der historische Roman der deutschen antifaschistischen Schriftsteller gibt die Poesie des Kampfes für den Humanismus, für die Kultur, gegen Reaktion und Barbarei; er leidet aber vorläufig daran, dass diese Poesie noch eine sbstrakte, nicht von den wirklichen Volkskräften gespeiste ist.

Ganz anders bei Romain Rolland. Wir haben die hohe und lebensvolle Poesie der Volkstümlichkeit in seinem Roman bereits hervorgehoben. Diese beruht aber auf einem bewussten, zur Weltanschauung erhobenen

abseits den politischen Kämpfen der dargestellten Zeit gegenüber. Nicht als ob Colas Breugnon und sein Dichter in diesen Kämpfen nicht parteilich wären. Ihre Stellungsnahme beinhaltet aber eine schroffe, plebejisch misstrauische Ablehnung beider Kämpfenden Parteien der Zeit, sowohl der Katholiken wie der Protestanten. Romain Rolland lässt seinen Helden sagen: " Die eine Partei ist so viel wert wie die andere; die bessere ist auch nicht den Strick wert, mit dem sie aufgehängt werden soll. Was geht es uns an, ob dieser oder jener Taugenichts am Hofe seine Gaunerstücke spielt?" Und an anderer Stelle noch deutlicher: "Gott schütze uns vor unseren Beschützern! wir werden uns schon selbst beschützen! Arme Schafe! wenn wir uns nur gegen den Wolf verteidigen müssten, wir würden uns schon zu helfen wissen. Aber wer wird uns vor dem Schäfer beschützen?!" Und Romain Rolland lässt seinen Helden diese Anschauung nicht nur wiederholt aussprechen, sondern zeigt im Laufe der Handlung an schlagenden Beispielen, wie die Plebejer jener Zeit mit diesem ihren doppelseitigen Misstrauen Recht gehabt haben; wie sie dieses Misstrauen bald schlau, bald entschlossen in Taten umzusetzen versuchten.

Die grosse dichterische Weisheit Romain Rollands zeigt sich unter anderem auch darin, welche Periode der französischen Geschichte er zur Gestaltung dieses plebejischen Misstrauens gegen alles, was "oben" geschieht ausgewählt hat. Die grosse Periode der Hugenottenkämpfe ist vorbei. Die Zeit der letzten Entscheidungsschlachten zwischen absolutem Königtum und aus dem Feudalismus erwachsenen Parteiungen, die Zeit der Fronde, der Cevennenkämpfe ist noch weit. Die Parteien bestehen, ihre Zusammenstösse laufen aber "oben" auf Hofintrigen, "unten" auf Plünderung des Volkes, gleichviel ob es sich um Schützlinge oder Feinde handelt, hinaus. Der kluge Plebejer Colas Breugnon beurteilt diese Kämpfe seiner Zeit im Wesentlichen richtig; insbesondere, wenn man hinzufügt, dass er seine Verehrung für Henri IV. sehr warm ausdrückt, dass er in diesem "seinen Mann" erblickt.

Man würde aber - glaube ich - den dichterischen Intentionen Romain Rollands Unrecht tun, wenn man bei dieser vorübergehenden, nur für eine bestimmte Phase gültigen Berechtigung des Standpunktes seines Colas Breugnon stehen bleiben würde. Wir wiederholen: es zeigt (sic) seine hohe dichterische Weisheit, dass er einen historischen Stoff gewählt hat, bei welchem

(Romain Rollands,)

alle Argumente seines Heldens, seine Gedanken und seine Handlungen von der damaligen Wirklichkeit selbst bestätigt erscheinen. Aber der Dichter wollte hier etwas anderes, Breiteres und Tieferes sagen; er wollte seine Schlussfolgerungen keineswegs auf die konkrete Zeitspanne der Wirksamkeit seines Helden beschränken.

Erinnern wir uns an seine im vorigen Kapitel zitierten Ausführungen über De Costers Roman, insbesondere an sein Lob, dass dieser im niederländischen Freiheitskampf zwar gegen Rom, aber keineswegs für Genf gewesen ist. Und wenn wir nun diese Auffassung, mit der im Vorwort zu "Colas Breugnon" über die Gegenwärtigkeit dieses Typus zusammenhalten, so sehen wir, dass Romain Rolland im Verhalten seines Helden zu den "oben" kämpfenden Parteien der Zeit Ludwig XIII. nicht nur ein historisch verständliches Gefühl liebevoll darstellen, sondern auch der Nachwelt eine Idealfigur des richtigen plebejischen Standpunktes vorhalten will.

Knapp nach der Beendigung dieses Romans ist der imperialistische Weltkrieg ausgebrochen. Jeden ~~ist das~~ männliche, tapfere und opferreiche Auftreten Romain Rollnads gegen das Weltgemetzel in lebhafter und dankbarer Erinnerung. Aber Romain Rolland weiss heute, nach den Erfahrungen des vergangenen geschichtlich so inhaltsvollen Jahrzehnts, das er mit der Aufnahmefähigkeit eines bedeutenden Dichters und Denkers durchlebt hat, dass das "Au dessus de la Mélée" seinen Kampfgeist gegen den imperialistischen Krieg nur sehr unvollkommen ausgedrückt hat und zu grossen Missverständnissen, ja Verzerrungen seiner Absichten eröffnet hat.

Romain Rollands zeitweiliger abstrakter Pazifismus war mit der anderen, auch wenn sie sich seine Schüler und Anhänger nannten, nie wirklich innerlich verwandt. Gerade der „Colas Breugnon" zeigt die grundlegend verschiedenen sozialen und weltanschaulichen Quellen seiner spezifischen, persönlichen Stellungnahme. Und dieser plebejische, dieser aus tiefem und echtem spontanen Volksempfinden stammende Zug unterscheidet seine Position scharf von Stellungnahmen, die dem Wortlaut nach an die seine anzuklingen scheinen.

Man braucht nur den "Erasmus" Stefan Zweigs in Gedanken neben "Colas Breugnon" zu stellen, damit der Gegensatz klar ins Auge springe.

Dort ein überfeinertes, ängstliches und nervöses Zurückschrecken vor jeder Entscheidung, die typische intellektuelle Einbildung, dass das so entstehende vorsichtige Balancieren zwischen "einerseits" und "andererseits" ein wirkliches Sich-Erheben über gedankliche Widersprüche, über soziale Gegensätze sei. Hier ein kräftiges plebejisches Ablehnen der widerwärtigen kleinlichen, das Volk gleichermaßen aussaugenden Hofschranzen und Abenteurer, ein Verwerfen der beiden kämpfenden Parteien, das diese im gegebenen Fall klug überlistet und, wenn möglich und notwendig, auch zum Knüppel und zum Schwert seine Zuflucht nimmt. Dort ein raffiniertes und feines Produkt des dekadenten Liberalismus einer einst revolutionären bürgerlichen Intellektuellenschicht. Hier ein noch nicht zur bewussten Aktivität der demokratischen Revolution herangereiftes, urwüchsig-plebejisches Rebellentum. Die künstlerische Blässe und Zerbrechlichkeit bei Zweig, die blühende Fülle der Farben bei Rolland widerspiegeln klar und adäquat diesen Gegensatz.

Der "Meister Breugnon" und die ganze ihm entsprechende Entwicklungsphase seines Verfassers haben mit dessen sogenannten Anhängern nichts zu tun. Das Buch ist ein Teil der literarischen Abbildung jener bäuerlich-plebejischen Stimmungen, deren bedeutende Objektivationen im historischen Roman wir bereits kennengelernt haben; Erscheinungen, wie bestimmte Seiten von Tolstois " Krieg und Frieden", wie De Costers "Eulenspiegel".

Aber auch hier handelt es sich nur um die Verwandtschaft gesellschaftlicher Strömungen, die miteinander nur die allgemeinen und nicht die konkreten Merkmale teilen, deren künstlerische Abbildungen deshalb sehr grosse Verschiedenheiten zeigen müssen. Romain Rolland hat nicht den blindwütenden, künstlerisch in Naturalismus umschlagenden spontanen Hass De Costers. Seine Stellung zu den Parteien von "oben" ist mehr eine geistig überlegene Verachtung als ein pathetischer Hass. Sein "Colas Breugnon" steht - unbeschadet seines Plebejertums - in geistiger und menschlicher Hinsicht einem Jerome Coignard näher als dem modernen Eulenspiegel. Und diese geistige und menschliche Verwurzeltheit seines Helden aus dem Volk im Mutterboden der Entstehung des neuen Humanismus entrückt auch die Darstellungsart Romain Rollands von den naturalis-

stischen Exzessen der fleischlichen Lust und der Grausamkeit des belgischen Dichters. Die Lust Colas Breugnons am Weib, Wein und am gutem Essen strahlt überall in den zarten Pastellfarben eines menschlich durchleuchteten, menschlich durchgebildeten Epikuräismus. Die grössre Derbheit des Colas Breugnon seinem gebildeteren Bruder aus dem XVIII. Jahrhundert gegenüber ist eine glückliche Transposition in plebejischen Sphären, aber die humanistische Grundgesinnung bewährt sich und verstärkt sich in ihr.

Diese beiden Werke widerspiegeln das Beste, was der humanistische Protest gegen die kapitalistische Gegenwart hervorgebracht hat. Sie widerspiegeln aber auch zugleich seine damalige gesellschaftlich-geschichtliche bedingte Schranke. Die epikuräische Weisheit und Überlegenheit ist in beiden Fällen ein Widerschein des in Ironie und Humor gehüllten Verzichtes auf eine Durchdringung, auf eine Veränderung der feindlichen und niedrigen gesellschaftlichen Wirklichkeit. Und dieser Verzicht erhält einen deutlichen künstlerischen Gestalt darin, dass in solchen Werken das Ganze der geschichtlichen Wirklichkeit, wenn überhaupt, so nur in viel blässeren, abgedämpfteren Umrissen erscheint als die humanistische Hauptgestalt selbst; dass solche Werke, so lebensvoll umrissen viele Nebengestalten, so kräftig ausgeführt viele Einzelheiten auch sein mögen, in ihrer Gesamtheit mehr Portraits als Weltbilder geben.

Romain Rolland unterstreicht dieses Portrathafte noch durch die Ich-Form der Erzählung. Es ist betonter Weise weniger das Bild der Zeit, das er nachzeichnet, als ihre Spiegelung im Leben und in den Erlebnissen Colas Breugnons. Dadurch erhält aber das Werk, trotz der Mannigfaltigkeit der interessanten Begebenheiten, etwas Stillstehendes, etwas Statisches. Die Entwicklung in diesem Roman ist nur scheinbar ein Fortschreiten in der Zeit und in den Geschehnissen. Ihr inneres Wesen ist mehr eine Enthüllung. Wir sehen, wie - indem der Dichter mit erfahrener Hand den Pinsel des Lebens führt, - sich das Portrait Colas Breugnons Zug um Zug bereichert. Wenn das Bild fertig ist, schliesst auch der Roman. Wir fühlen aber: es ist nichts wesentlich Neues geschehen. Nur wir sehen jetzt das Portrait klarer und verständnisvoller als am Anfang. Aber das Modell ist auch damals das gleiche gewesen. Colas Breugnon macht keine

Entwicklung durch. Und zwar nicht in dem Sinne, wie wir dies bei den "welthistorischen Individuen" als Nebenfiguren hervorgehoben haben, wo die Entfaltung, das Offenbarwerden ihrer menschlichen Eigenschaften eine Antwort auf die im Laufe des Romans aufgetauchten gesellschaftlich-geschichtlichen Fragen erteilt, also ein Moment der objektiven Dynamik der Geschichte bilden, sondern in einem viel eigentlicheren, wörtlicheren Sinn. Denn in Breugnons Gestalt, in seiner Psychologie, in der Entwicklung seines Charakters sind hier alle menschlichen, wie historischen Probleme konzentriert. Frage wie Antwort sind in seiner Lebensbeschreibung und nur in ihr gegeben. Im Roman geschieht dementsprechend vieles, aber alles doch nur, um die selbe Haltung des Helden zum Leben von möglichst vielen Seiten her zu zeigen. Der Roman hat in diesem Sinne keine Handlung. Alles äusserlich Handlungskräftige soll ja nicht Menschen weiterführen, nicht die Krise eines Weltzustandes aufdecken, sondern nur ein menschliches Verhalten erklären.

Romain Rolland ist ein Schriftsteller, der die besten und edelsten Traditionen der klassischen Kunst lebendig in sich aufgenommen und zum nutzvollen Besitz gemacht hat. Aber die Ungunst der Zeit hat ihn doch von der klassischen Tradition des historischen Romans weit abgetrieben. Seine bedeutende Menschlichkeit und Künstlerschaft offenbaren sich in der inneren Vollendung, die er trotz dieser Ungunst der Zeitumstände seinem historischen Roman dennoch verliehen hat. Aber diese Vollendung ist auf der Grundlage eines - bewussten und tief künstlerischen - Verzichts erreicht worden, auf Grundlage des Verzichts auf ein umfassendes historisches Weltbild, des Verzichtes darauf, den historischen Aufschwung unbekannter menschlicher Kräfte im Volk lebendig, anhand der Wechselwirkung aller Teile der Gesellschaft zu gestalten.

Die artistische Weisheit dieses Verzichts kann nicht genug bewundert werden. Die Wahl der dargestellten Zeit erscheint auch von hier aus wieder als hohe künstlerische Klugheit: nach den knappen Andeutungen des Dichters bedauert es der Leser nicht allzusehr, statt eines Bildes dieser Periode das Portrait Breugnons erhalten zu haben. Aber mit dem Maßstab der Geschichtsbilder der Klassiker, des Gesellschaftsbildes des historischen Romans, im "Jean Christophe" gemessen, liegt in dieser Weisheit der Wahl doch auch eine

Resignation, eine artistische Selbstbeschränkung.

Diese Artistik zeigt sich auch in der Sprache. Romain Rolland hat Colas Breugnon durch dessen eigene Worte geschildert. Auch dadurch erhält das Portrait etwas sehr unmittelbar echtes. Gleichzeitig wird das urwüchsige Plebejertum des Helden durch die taktvoll erneuerte alte Sprache ständig und lebendig hervorgehoben. Es ist aber doch unvermeidlich, dass diese Sprache für den heutigen Leser einen leichten, mitunter kaum fühlbaren Nebengeschmack des Künstlichen, des artistisch Gemachten erhält. Und beide Folgen der gleichzeitigen Ich-Erzählung, sowohl diese Gebundenheit an die altertümliche Sprache, als auch die früher hervorgehobene Statik der Portraitartigkeit, unterstreichen den artistischen, experimentartigen Charakter dieses schönen Romans. Es ist eine der vielen tragischen Erscheinungen unserer Zeit, dass eine so hohe Gestaltung des alten urwüchsigen Plebejertums nicht ohne diese Untertöne des bloss Artistischen entstehen konnte.

8. → V

PERSPEKTIVEN DER ENTWICKLUNG DES NEUEN HUMANISMUS IM HISTORISCHEN ROMAN.

Wir sehen: alle formalen, wie inhaltlichen Probleme des historischen Romans unserer Tage konzentrieren sich um Fragen des Erbes. Der Kampf um die Liquidierung des politischen, ideologischen und künstlerischen Erbes der Periode des niedergehenden Kapitalismus, der Kampf um die Erneuerung und fruchtbaren Weiterbildung der Traditionen der grossen fortschrittlichen Perioden der Menschheit, des Geistes der revolutionären Demokratie, der künstlerischen Grosszügigkeit und Volkstümlichkeit des klassischen historischen Romans bestimmen alle ästhetischen Probleme, alle ästhetischen Wertungen auf diesem Gebiet.

Schon diese Fragestellung und - wie wir hoffen - ihre Darlegung in den vorangegangenen Analysen zeigen, wie wenig diese Fragen "rein" ästhetische Probleme sind. Die künstlerische Form als konzentrierte und gesteigerte Widerspiegelung der wichtigen, der gesetzmässigen wie individuellen Züge der objektiven Wirklichkeit lässt sich nie rein als solche isoliert, an sich behandeln. Gerade die Geschichte des historischen Romans zeigt am deutlichsten, wie offen

kundig hinter scheinbar bloss formellen, bloss kompositionellen Problemen - z.B. hinter der Frage, ob die bekannten grossen Gestalten der Geschichte Hauptheiden oder bloss Nebenfiguren sein sollen; - weltanschaulich-politische Probleme von höchster Wichtigkeit verbergen. Ja die ganze Frage, ob der historische Roman als eigenes Genre, mit eigenartigen künstlerischen Gesetzmässigkeiten ist, oder ob er sich von den allgemeinen Gesetzmässigkeiten des Romans nicht prinzipiell unterscheidet, kann ebenfalls nur im Zusammenhang der allgemeinen Stellungnahme zu den entscheidenden weltanschaulichen und politischen Problemen gelöst werden.

Wir haben gesehen, dass die Entscheidung aller dieser Fragen von der Stellung der Schriftsteller zum Volksleben abhängt. Die Anknüpfung an die Traditionen des klassischen historischen Romans ist keine ästhetische Frage in einem engen, zunftmässigen Sinne. Es handelt sich nicht darum, dass Walter Scott oder Manzoni ästhetisch höher stehen als etwa Heinrich Mann, oder Alexej Tolstoj, oder wenigstens liegt der Akzent nicht darauf. Sondern es geht darum, dass Scott und Manzoni, dass Puschkin und Lew Tolstoj das Volksleben in einer tieferen und echteren, menschlicheren und konkreteren geschichtlicheren Weise erfasst und gestaltet haben, als selbst die bedeutenden Schriftsteller unserer Tage. Und es handelt sich darum, dass die klassische Form des historischen Romans eine adäquate Weise des Ausdrucks für die Lebensgefühle seiner Autoren war, dass die klassische Art der Fabel und Komposition gerade dazu angelegt war, das Wesentliche, den Reichtum und die Vielfältigkeit des Volkslebens als Grundlage des Wandels in der Geschichte sinnfällig zu machen. Während wir im historischen Roman auch der bedeutenden Schriftsteller der Gegenwart jeden Augenblick auf einen Widerstreit zwischen dem weltanschaulichen Gehalt, zwischen dem menschlichen Lebensgefühl, das ausgedrückt werden soll, und den schriftstellerischen Ausdrucksmitteln stossen.

Wenn also die Kritik an die bedeutenden Werke der heutigen Schriftsteller mit dem ästhetischen Massstab, den sie aus Studium und Analyse der Klassiker des historischen Romans, wie aus Studium und Analyse der Gesetzmässigkeiten von Epik und Dramatik überhaupt gewonnen hat, herantritt, so ist sie dazu in doppelter Hinsicht berechtigt.

Erstens ist die Tatsache, dass irgend eine literarische Richtung mit gesellschaftlich-geschichtlicher Notwendigkeit entstanden ist, dass sie ein notwendiges Produkt der ökonomischen Entwicklung und der Klassenkämpfe ihrer Zeit ist, noch kein Richtmass für ihre ästhetische Beurteilung. Freilich predigen der reaktionär-relativistische Historismus und die ebenso relativistische Vulgärsoziologie das Gegenteil. ~~Von~~ Seit Ranke ~~bis heute~~ ~~Tusinow~~ sagen alle mechanistischen Vulgarisatoren, dass jedes Produkt der geschichtlichen Entwicklung "gleich unmittelbar zu Gott" ~~Ranke~~ oder zum "Klassenäquivalent" ~~Tusinow~~ ist. Das klingt, - je nachdem, wie man es will, - entweder ausserordentlich "tief" im Sinne eines mystischen Irrationalismus der Geschichtsauffassung, oder ausserordentlich "wissenschaftlich" im Sinne einer vulgär-bürgerlichen, liberal-menschewistischen Fortschrittstheorie.

Aber durch beide Auffassungen wird der wirkliche Zusammenhang zwischen Kunst und Wirklichkeit zerrissen. Die Kunst erscheint gleichzeitig als fatalistische und als rein subjektive Ausdrucksweise einer Individualität. Sie ist so keine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Und die Kriterien der echten Aesthetik der Kunst gegenüber entstammen gerade aus diesem wesentkichen Grundzug der Kunst. Gerade weil der historische Roman die Entwicklung der historischen Wirklichkeit selbst künstlerisch widerspiegelt und gestaltet, ist der Massstab für seinen Inhalt und seine Form aus dieser Wirklichkeit selbst zu entnehmen. Diese Wirklichkeit ist aber die des sich ungleichmässig und krisenhaft entwickelnden Volkslebens. Wenn selbst ~~bedeutende~~ Schriftsteller, ~~einer Periode~~, wie ~~z.B.~~ Flaubert oder Conrad Ferdinand Meyer, aus ~~sehr~~ tiefen und ~~sehr~~ notwendigen Gründen der Entwicklung der Gesellschaft, des durch diese Entwicklung determinierten ideologischen Niedergangs ihrer Klasse nicht mehr in der Lage sind, die wirklichen Probleme des Volkslebens in seinem entfalteten Reichtum zu erblicken, wenn sie dementsprechend aus der Armut aus der gesellschfatlich-geschichtlichen Dürftigkeit des von ihnen wahrgenommenen Geschichtsbildes eine "neue" Form des historischen Romans machen, so ist die marxistische Aesthetik verpflichtet, diese Armut und Dürftigkeit nicht nur gesellschaftlich-genetisch zu erklären, sondern

auch ästhetisch an den höchsten Anforderungen der künstlerischen Widerspiegelung der historischen Wirklichkeit zu messen, und als leicht zu befinden.

Mit dieser Proklamation des Rechts der Kritik, zur Beurteilung und Verurteilung der künstlerischen Produkte ganzer Perioden, deren gesellschaftlich-geschichtliche Notwendigkeit selbstverständlich anerkannt wird, ja auf welcher Anerkennung die ganze ästhetische Beurteilung beruht, ist aber das Problem des historischen Romans unserer Tage keineswegs erschöpft. Denn wir haben wiederholt den tiefgehenden ideologischen Gegensatz festgestellt, der die schriftstellerische Tätigkeit der bedeutenden Vertreter des historischen Romans unserer Zeit von der bürgerlichen Dekadenz trennt. Die Aufgabe in der Beurteilung dieses historischen Romans ist also eine viel kompliziertere. Der klassische Maßstab steht dieser Produktion keineswegs so schroff und fremd gegenüber, wie der Produktion des beginnenden künstlerischen Niedergangs der bürgerlichen Literatur und insbesondere der der ausgebildeten Dekadenz. Zwischen der klassischen Periode des historischen Romans und dem historischen Roman unserer Zeit, bestehen sehr tiefgehende und entscheidende Übereinstimmungen. Beide sind bestrebt, das historische Volksleben in seiner Bewegtheit, in seiner objektiven Wirklichkeit und zugleich in seiner lebendigen Beziehung zur Gegenwart darzustellen. Diese lebendige, politische wie weltanschauliche Beziehung zur Gegenwart ist ein weiteres wichtiges weltanschauliches Moment, das die heutige Produktion der bedeutenden Humanisten mit der klassischen Periode innerlich verbindet.

Aber die Ungleichmässigkeit der historischen Wntwicklung macht diese Beziehung ausserordentlich kompliziert. Und zwar in beiden entscheidenden Fragen, sowohl in der Frage der Volkstümlichkeit wie in der der Beziehung zur Gegenwart. Es ist sehr interessant und sehr charakteristisch, dass die Anschauungen vieler bedeutender Humanisten der Gegenwart in politisch-weltanschaulicher Hinsicht viel radikaler sind, als die der Klassiker. Man braucht nur an den Gegensatz des gemässigsten Tory Walter Scott und des revolutionären Demokraten Heinrich Mann zu denken. Aber die Ungleichmässigkeit der Entwicklung drückt sich darin aus,

dass Walter Scott trotzdem lebensmässig mit dem Volksleben viel enger verwachsener und viel vertrauter war, als der hervorragende Schriftsteller der imperialistischen Periode, der im Leben mit der durch die gesellschaftliche Arbeitsteilung des entwickelten Kapitalismus geschaffenen Isolierung des Schriftstellers vom Volksleben, der weltanschaulich mit der Überwindung des im Imperialismus immer reaktionär werdenden liberalen Ideologie zu kämpfen hat.

Die Verbundenheit mit dem Volksleben war für die Schriftsteller der klassischen Periode des historischen Romans noch eine gesellschaftlich gegebene, natürliche Tatsache. Erst in der Periode in der sie gelebt haben, beginnen die Kräfte der gesellschaftlichen Arbeitsteilung des Kapitalismus auf Literatur und Kunst einen entscheidenden Einfluss in der Richtung auf Isolierung der Schriftsteller vom Volksleben auszuüben. Bei vielen Schriftstellern der damaligen reaktionären Romantik ist dieser Einfluss bereits deutlich fühlbar, er wird jedoch erst in einem späteren Zeitpunkt zur beherrschenden Grundlage der ganzen Literatur.

Die bedeutenden Humanisten unserer Zeit nehmen den Ausgangspunkt ihrer Produktion gerade von einem Protest gegen die entmenschten Wirkungen des Kapitalismus. In diesem Protest spielt die tragische Entfremdung des Schriftstellers vom Volksleben, seine Isoliertheit, sein Auf-sich-selbst-Gestelltsein eine ausserordentlich wichtige Rolle. Es liegt aber im Wesen der Lage, dass dieser Protest sich nur allmählich, ungleichmässig und widerspruchsvoll von Abstraktheit zur Konkretheit entwickeln konnte. Und zwar nicht nur aus dem allgemeinen Grund, weil die Konkretheit der Verbindung und der Vertrautheit mit dem Volksleben nur sehr allmählich, nur schrittweise überhaupt erobert werden konnte, sondern teilweise gerade aus der inneren Dialektik des Kampfes dieser Schriftsteller gegen die gesellschaftlich isolierte Lage der Literatur im Imperialismus.

Diese Dialektik bestimmt die Langsamkeit und Ungleichmässigkeit der Abrechnung mit der liberalen Ideologie des Imperialismus. Gerade weil in den wirklich bedeutenden Schriftstellern dieser Zeit

ein glühender Wunsch zur Überwindung der Isoliertheit der Literatur, des aus ihr folgenden Aesthetizismus, der künstlerischen Selbstgefälligkeit und Selbestgenügsamkeit brannte, mussten sie in ihrem Wunsch nach einer aktiven gesellschaftlichen Wirksamkeit der Literatur in der Gesellschaft ihrer Zeit - so wie sie eben war - nach Anschluss, nach Verbündeten suchen. Dieses Suchen hat zur Folge, dass sich ~~bedeutende und klar blickende~~ die Schriftsteller mit Leidenschaft an gesellschaftliche Strömungen, an menschliche Aeusserungsformen klammern, in denen für sie die leiseste Hoffnung verborgen zu sein scheint, dass sie zu einer Teilnahme am Protest gegen die Unmenschlichkeit der gesellschaftlichen Gegenwart zu bewegen sein könnten.

So war die Wiedererweckung des revolutionär-demokratischen Geistes in der deutschen Literatur ausserordentlich schwierig. Der liberale Kompromiss auf der einen Seite, die boheme-anarchistische abstrakte Negation auf der anderen stellten seiner Entwicklung die verschiedensten Hindernisse in den Weg. Wenn wir nun bei der Analyse der Entwicklung der ~~bedeutendsten~~ wichtigsten antifaschistischen Schriftsteller den verschiedenartigsten ~~Anschluss~~versuchen eines Anschlusses an solche Strömungen, bei denen ~~nicht genügend~~ ungenügender kritischer Beurteilung, ja zuweilen ~~den~~ kritiklosen Überschätzungen begegnen, so müssen wir ~~sie~~ dies aus ~~dieser~~ oder allgemeinen Entwicklungslinie Deutschlands (und in vieler Hinsicht, wenn auch nicht so prägnant, des übrigen Westeuropas) begreifen. Der Sturz des Hohenzollern-~~Regimes~~ und die Weimarer Republik konnten in dieser Hinsicht eine bestimmte Weiterentwicklung, aber keine radikale Wendung bringen. Diese ist erst durch den Sieg der faschistischen Barbarei in Deutschland selbst, durch die Erfahrungen und Siege der Volksfront in Frankreich und Spanien, ~~durch den Einfluss der sozialistischen Demokratie in der Sowjetunion mit Hilfe der grossen ideologischen Klärungsarbeit des VII. Weltkongresses der Komintern, mit Hilfe der theoretischen Klarlegungen über Geist und Beruf der Demokratie in unserer Zeit durch Stalin und Dimitrow~~ eingetreten.

Es wäre aber falsch, in jener vorangegangenen literarischen Produktion, die überall die Spuren dieses langsamen Entstehens des

revolutionär-demokratischen Geistes zeigt, ausschliesslich Schwächen zu sehen. Es ist hier nicht unmöglich, die deutsche Literatur der vorfaschistischen Zeit ausführlich zu analysieren, umso weniger, als deren wesentlichen Leistungen ausserhalb des Rahmens unserer Untersuchung liegen Es sei aber gestattet, um diese Auffassung der allgemeinen Lage der humanistisch protestierenden Literatur zu beleuchten, ein Beispiel anzuführen: Das Beispiel Thomas Manns. Wenn dieser große Schriftsteller in seinem Jugendwerk eine harte und tiefe Selbstkritik des auf sich selbst gestellten Schriftstellertums gibt, und diesem Typus nun den einfachen und tüchtigen Bürger kontrastierend gegenüberstellt, so wäre es ganz flach und falsch, hierin etwas Negatives zu sehen. Thomas Mann deckt mit einer äußerst feinen und komplizierten Dialektik tiefgehende Widersprüche des bürgerlichen Lebens, der bürgerlichen Kulturlossigkeit auf, er bekämpft eindeutig den herrschenden Menschentypus des deutschen Kapitalismus. Aber gerade je tiefer er die Problematik der isolierten Literatur sieht, je klarer er das Sich-Zurückziehen des Schriftstellers in eine die ganze Gegenwart abstrakt verneinenden "Elfenbeinturm" ablehnt, desto mehr ist er gezwungen, überall in der Wirklichkeit nach - wenigstens relativ - positiven Menschentypen Umschau zu halten. Seine schriftstellerische Ehrlichkeit kommt auch darin zum Ausdruck, dass er den auf einer Stelle als positiv dargestellten Typus in anderen Zusammenhängen wieder ironisch kritisiert und damit seiner Bejahung starke Vorbehalte hinzufügt, so dass sein künstlerisches Schaffen niemals zu einer Verherrlichung der Gegenwart, zu einer Apologetik herabsinkt.

In alledem muss man historisch eine Doppeltendenz wahrnehmen. Einerseits bemüht sich Thomas Mann, wie jeder bedeutende Schriftsteller, ein allseitiges und umfassendes Bild von der Gesellschaft seiner Gegenwart zu bekommen und zu gestalten. Zu der Universalität dieses Bildes gehört, dass die verschiedenartigsten, auch die als Träger feindlicher Prinzipien empfundenen Menschen als Menschen lebendig und vielseitig, nicht plakatenhaft karikiert gestaltet werden. In dieser Hinsicht sind sowohl Thomas Mann, als auch einige seiner

bedeutenden Zeitgenossen weit über den Horizont der Vorurteile (der liberalen Bourgeoisie) hinausgegangen. Andererseits aber widerspiegelt sich in der Art, wie diese Typen menschlich und künstlerisch erfasst werden, die langsame und widerspruchsvolle Form ihrer Loslösung von den bürgerlichen (=neuhumanen) Vorurteilen der wilhelminischen Periode. Wir betonen nochmals: nicht darin liegt das Zeichen dieser langsamen und zaghaften Überwindung der Vorurteile, dass auch feindliche Typen menschlich gestaltet werden, sondern in einem unkritischen Verhalten zu solchen Typen in ihrer sozialen und menschlichen Totalität. In dem Nichtübersehen der gesellschaftlichen und menschlichen Schranken solcher Typen. Es genügt, wenn wir uns hier auf die Darstellung des friderizianischen Preussens, der friderizianischen Traditionen durch Thomas Mann im ersten Weltkrieg berufen, um diese Lage ganz scharf zu sehen.

Aber - freilich in weniger ausgeprägter Weise - finden wir solche Formen der Auffassung und Gestaltung in bezug auf Vertreter der liberalen Bourgoisie selbst auch in der früheren Periode Heinrich Manns; in bezug auf menschlich anständige, altehrwürdige Typen des deutschen Militärs bei Arnold Zweig usw. Diese Art der dichterischen Auffassung der Wirklichkeit hat selbstverständlich ihre politischen und weltanschaulichen Wurzeln. Auch hier genügen einige Beispiele; es genügt, wenn man sich auf die falsche Beurteilung von Bismarcks oder Nietzsches beruft, in welchen Fällen sich bestimmte Vorurteile der überwundenen Periode auch noch heute oder doch Überreste dieser Vorurteile zeigen.

Dieser langsame und widerspruchsvolle Weg der Überwindung der liberalen, volksentfremdeten Ideologie widerspiegelt sich nun auch in den historischen Romanen der antifaschistischen Humanisten. Wenn wir früher ausführlich als eine der bedeutendsten Schwächen dieser Produktion nachgewiesen haben, dass sie die Probleme des Volkslebens aus der Sicht des "oben" gestaltet und das Volk selbst nur in direkter Beziehung zu dem, was sich "oben" abspielt, eine Rolle erhält, so haben wir das deutliche schriftstellerische Bild der noch nicht völlig überwundenen liberal-bürgerlichen Traditionen vor uns. Die künstlerische Wendung zu den Traditionen des historischen Romans vom klassischen Typus ist also in erster Linie keine ästhetisch-künstlerische Frage. Sie ist vielmehr eine notwendige Konsequenz des entschiedenen

und vollständigen Sieges, den der Geist der revolutionären Demokratie mit dem Schicksal des Volkes bei den bedeutenden Vertretern des Humanismus zu erringen im Begriffe steht.

Unsere früheren Analysen haben dem Leser hoffentlich hinreichend klar gezeigt, dass jene neue plebejische Tradition in den romanischen Ländern, deren Etappen die Namen Erckmann-Chatrian, De Coster, ~~Anatole France,~~ und Romain Rolland bezeichnen, in künstlerisch ganz entgegengesetzter Weise aber auch an einem Mangel an historischer Konkretheit leidet. Das weltanschaulich-künstlerische Problem der Wiedererweckung des Geistes des klassischen historischen Romans gilt also auch hier und ist ebenfalls mit der politisch-sozialen Konkretisierung der revolutionären Demokratie verbunden. Nur haben die literarischen Folgerungen, die daraus zu ziehen sind, einen anderen, oft geradezu entgegengesetzten Charakter.

Mit diesem Problemkomplex ist die Frage der Beziehung zur Gegenwart ganz nahe verbunden. Nochmals muss hier der Gegensatz des heutigen historischen Romans zu seinen unmittelbaren Vorgängern scharf hervorgehoben werden. Der historische Roman der Humanisten unserer Tage ist mit den grossen aktuellen Problemen der Gegenwart eng verbunden. Dieser historische Roman befindet sich sehr im Gegensatz zu dem etwa vom Typus Flauberts - auf dem Wege, die Vorgeschichte der Gegenwart zu gestalten. Diese ihre Aktualität im grossen geschichtlichen Sinne ist einer der grössten Fortschritte, die der historische Roman der antifaschistischen Humanisten vollzogen hat; sie bezeichnet den Beginn einer Wendung in der Geschichte des historischen Romans.

Aber doch nur den Beginn einer Wendung. Denn die Wendung selbst führt wiederum zu den Traditionen des klassischen historischen Romans zurück. Der Unterschied, der heute noch zwischen beiden besteht, ist von uns in Einzelausführungen mehrmals hervorgehoben worden. Kurz rekapituliert, besteht er darin, dass der historische Roman der heutigen Humanisten vorläufig nur noch die abstrakte Vorgeschichte der Ideen, die die Gegenwart bewegen, ist, und noch nicht die konkrete Vorgeschichte des Schicksals des Volkes selbst, die eben der historische Roman in seiner klassischen Periode gestaltet hat.

Aus der mehr ideenhaft-allgemeinen als konkret-historischen

Beziehung dieser Produktion zur Gegenwart folgt notwendigerweise eine stellenweise Verzerrung bestimmter historischer Persönlichkeiten oder Strömungen, also ein Abweichen von jener grossartigen Treue zur historischen Wirklichkeit, die die Stärke des klassischen historischen Romans gewesen ist. Aber darüber hinaus wirkt diese allzu ideenhafte und darum allzu direkte Beziehung zur Gegenwart auf die Gesamtheit der dargestellten Welt in einer abstrahierenden Weise. Ist der historische Roman, wie er es bei den Klassikern gewesen ist, konkrete Vorgeschichte der Gegenwart, so ist künstlerisch das in ihm dargestellte Volksschicksal Selbstzweck. Die lebendige Beziehung der Gegenwart spricht sich in der gestalteten Bewegung der Geschichte selbst aus, ist also im künstlerischen Sinne objektiv, wird künstlerisch zur reinen Gestalt und sprengt niemals den menschlich-historischen Rahmen der dargestellten Welt. (Dass dies nur innerhalb der Grenzen des "notwendigen Anachronismus" geschehen kann, haben wir früher ausführlich dargelegt.) Die heute vorherrschende direkte und ideenhafte Beziehung zur Gegenwart hat dagegen die immanente Tendenz, die Darstellung der Vergangenheit in ein Gleichnis der Gegenwart zu verwandeln, der Geschichte unmittelbar ein fabula docet abzuringen, was dem Wesen der historischen Konkretheit des Inhalts und der wirklichen, nicht formellen Abgeschlossenheit der Gestaltung widerstreitet.

Es klingt vielleicht paradox, aber es ist tatsächlich so, dass gerade diese direkte Beziehung zur Gegenwart auch auf die in den Vordergrund gestellten Gegenwartsprobleme abstrahierend und darum abschwächend wirkt. Am deutlichsten ist dies in Feuchtwangers neuem Roman "Der falsche Nero" sichtbar. Es gibt kein künstlerisches Produkt unserer Gegenwart, das aus einem derartig glühenden Hass gegen den Faschismus entstanden wäre. Das satirische Pathos dieses Hasses, mit welchem Feuchtwanger einen sehr weiten Schritt in der Richtung der revolutionär-demokratischen Art der Bekämpfung des Feindes nach vorwärts getan hat, ist aber nicht der alleinige Vorzug dieses Werkes. Feuchtwanger gestaltet hier Volksbewegungen mit einer grösseren Konkretheit als in seinen Josephus-Flavius-Romanen, sogar als im zweiten Teil dieses Zyklus. Diese Volksbewegungen sind zwar auch von den Drahtziehern im Hintergrund und den Führern im Vordergrund

aus gesehen und dargestellt, aber sie haben doch einen viel höheren Grad der Konkretheit und der Differenzierung erlangt als die in seinen früheren Werken. Trotz einer solchen grösseren Lebendigkeit und Konkretheit ist dieses interessante Werk doch nur ein grosses Gleichnis: wir erleben, wie durch grosskapitalistische Intriguen angezettelt ein ~~patriotischer~~ pathetischer Hanswurst sich an die Spitze einer Volksbewegung schwingt, wie er eine lange Zeit hindurch ~~die~~ diktatorische Macht ausübt, wie seine Macht bei der Ernüchterung des Volkes zusammenbricht. Eine tödlichere treffende Satire auf Hitler, auf seine vornehmen und pöbelhaften Helfershelfer ist bis jetzt noch nicht geschrieben worden. Infolge der scharfen und sofort einleuchtenden Durchschlagskraft dieser Satire kommt dem "falschen Nero" eine wichtige Rolle im antifaschistischen Kampf zu.

Was fehlt aber diesem interessanten und wirksamen Werk? Wir glauben: gerade die tiefste und konkreteste Beziehung zur Gegenwart. Er gibt nur den unmittelbaren Gefühlen gegen den Hitlerismus ~~gegenüber~~ Ausdruck. Denn die wirkliche, tieferliegende Frage, die alle wahren Demokraten aufs tiefste bewegt, ist die: wie konnte diese Mörderbande zur Herrschaft in einem Land wie Deutschland gelangen? Wie war es möglich, dass eine Volksbewegung entstand, in ~~welcher~~ der Tausende und ~~tausende~~ Abertausende überzeugter Werktätiger fanatisch für die Sache dieser feilen und mörderischen Söldner des Kapitalismus ~~gefochten~~ gekämpft haben? Das Räthsel dieser Volksbewegung, das Räthsel dieser Schmach für Deutschland enthüllt der satirische Roman Feuchtwangers (eben) nicht. Es wird in ihm als eine einfache Tatsache hingenommen, dass das Volk zeitweilig auf die plumpeste Demagogie hereinfällt.

Wie aber diese plumpe Demagogie eine solche Wirkung auf Millionenmassen ausüben konnte, wird nicht einmal als Frage aufgeworfen, geschweige denn ~~gelöst~~ beantwortet. Und das Aufwerfen dieser Frage ist keine akademisch-historische Angelegenheit, sondern eine praktische Frage von höchstem Range; es ist die Frage der konkreten Perspektive des Zusammenbruchs der faschistischen Mordherrschaft. Dass dem so ist, zeigt der Roman Feuchtwangers selbst. Da er die geschichtlich-gesellschaftliche Entstehung der Herrschaft seines falschen Nero nicht konkret aufgezeigt hat, ist er auch nicht in der Lage, den Zusammenbruch gesellschaftlich-geschichtlich

konkret zu gestalten. Es geschieht ein "Wunder": ein satirisches Lied geht von Mund zu Mund, entlarvt die innere Hohlheit des Usurpators und seiner Bande, das Volk wird ernüchtert, die barbarische Diktatur bricht zusammen. Diese Zukunftsperspektive drückt nicht mehr, wie die sonstigen satirischen Teile des Romans, die Gefühle der fortgeschrittenen antifaschistischen Kämpfer aus, sondern - sehr gegen die Absicht Feuchtwangers - die Gefühle jener, die im Faschismus weniger eine konkrete politisch-soziale Strömung des imperialistischen Zeitalters als eine "soziale Krankheit", als eine Art "Massenwahnsinn" betrachten, und deshalb tatenlos auf eine "Gesundung", auf eine "Ernüchterung" des Volkes, mit einem Wort: auf einen automatischen Zusammenbruch des Hitlerregimes warten.

Man sieht: die konkrete Beziehung zur Gegenwart, oder, was damit gleichbedeutend ist, die konkrete Vertrautheit mit dem Volksleben lässt sich durch nichts ersetzen. Auch nicht durch eine gedanklich noch so hochstehende, schriftstellerisch noch so blendend ausgedrückte abstrakte Beziehung zur Gegenwart. Dieses Problem muss immer wieder betont werden, denn mit ihm entscheidet sich in jeder Periode auch das künstlerische Schicksal des historischen Romans. Das Selbständigwerden des historischen Romans als besonderen Genres, das bei Feuchtwanger - besonders in seinen theoretischen Aeusserungen - eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt, ist auch heute ein Symptom für die Schwäche dieser Beziehungen. Diese Schwäche entspringt ganz entgegengesetzten Gründen als in der Periode des beginnenden Niedergangs des bürgerlichen Realismus, aber da sie doch eine Lockerung dieser alles entscheidenden Beziehung ist, muss sie künstlerisch-formell ebenfalls problematische Folgen zeitigen; wenn auch der konkrete Charakter wesentlich anders geartet ist. In beiden Fällen muss eine Modernisierung entstehen und mit ihr im historischen Roman selbst ein Verblassen, ein Abstraktwerden der echten historischen Gestalten.

Die Wahrheit dieses Zusammenhangs lässt sich auch an positiven Gegenbeispielen erhärten. Erstens sehen wir, dass im historischen Roman selbst Gestaltungen von grösserer Tragweite,

von ~~einer~~ entschiedener Durchschlagskraft ebtstehen, wenn die Beziehung des Schriftstellers wenigstens zu bestimmten Seiten des Volkslebens der Gegenwart tiefer, komplizierter, weniger direkt, abstrakt, gleichnishaft ist. Dies kommt in ~~sehr~~ interessanter und für die neue Position dieses historischen Romans ~~sehr~~ charakteristischer Weise gerade bei den positiven Gestalten am deutlichsten zum Ausdruck. Schon die blosse Tatsache, dass positive Gestalten überhaupt geschaffen werden können, ist ausserordentlich wichtig. Seit dem Michel Chrestien Balzacs und dem Palla Ferrante Stendhals hat der moderne bürgerliche Roman keine positive Gestalt eines Helden, der am öffentlichen Leben aktiv teilnimmt, schaffen können. Aber auch Balzac und Stendhal mussten, als klare und konsequente Realisten, aus diesen ihren demokratischen und volkstümlichen Helden Episodengestalten machen.

Erst die Politik der antifaschistischen Volksfront und der in ihr erneuerte Geist der revolutionären Demokratie haben es möglich gemacht, die Sehnsucht eines Volkes nach seiner Befreiung in positiven Gestalten zu verkörpern. Das ist die ausserordentliche historische, politische, auch wie künstlerische Bedeutung solcher Figuren, ~~wie der Cervantes von Bruno Frank~~, wie vor allem der Henri IV. von Heinrich Mann. Diese positiven Gestaltungen sind politisch vertiefte Polemiken gegen den verlogenen demagogischen Führerkult der Fachisten; und zwar ist ~~diese~~ ihre polemische Wirkung auch politisch desto breiter, tiefer und treffender, je höher die positive Personengestaltung künstlerisch steht. Denn erst dadurch können sie weithin sichtbare Verkörperungen der wirklich tiefen Sehnsucht breitester Volksmassen nach einer positiven Lösung der fürchterlichsten Krise sein, die das deutsche Volk im Laufe seiner langen und schweren Geschichte erlebt hat. Die Verwurzeltheit solcher Gestalten in diesen Volksstimmungen ist desto tiefer, je weniger direkt die Gestaltung ist. Auf diese Weise nimmt sie die verschiedenartigsten, verborgensten, nach Licht und Wort ringenden Bestrebungen des Volkes in sich auf; auf diese Weise spricht sie nicht nur das aus, was heute bereits bewusst auf der Oberfläche des Lebens liegt, sondern greift in die wirkliche Entstehungsgeschichte der Unterdrückung, der Entartung und des Weges zur Befreiung hinein und schafft Vorbilder, die das Bewusstwerden, das Entschlossenerwerden der Befreiungssehnsucht beschleunigen.

Die Cervantes-Gestalt von Bruno Frank ist eine ernste ~~grosszügige~~ Abrechnung mit der Losgerissenheit des deutschen Schrifttums vom Volksleben. Während aber diese Selbstkritik der Schriftsteller bisher vorwiegend elegisch und satirisch zum Ausdruck kam (am tiefsten und erschütterndsten in "Tonio Kröger" Thomas Manns), wird hier das positive Gegenbeispiel gestaltet. Und indem es Bruno Frank an vielen Stellen seines Romans gelingt, die menschliche Seite eines grossen Schriftstellers, der in erster ~~Reihe~~ Linie Kämpfer war, und für den die Literatur - die Literatur auf der höchsten Stufe ihrer kulturellen und künstlerischen Vollendung - einen organischen, einen alles krönenden Teil (aber doch nur einen Teil) seines gesellschaftlichen ~~Lebens~~ Fähigkeit ausmacht, zeigt er aus dieser Entfremdung einen Weg ins Freie, sowohl für die Schriftsteller selbst, wie für die Massen, die eine solche Literatur, solche Schriftsteller schmerzlich entbehrt haben, wenn es ihnen auch zumeist nicht bewusst war, und erst jetzt zum bewusstwerden konnte, was ihnen eigentlich gefehlt hat.

Noch prägnanter ist der Zusammenhang von politisch-polemischer Wirkungskraft und künstlerischer Höhe der Gestaltung in der Figur des Henri IV. von Heinrich Mann. Hier steht seit langer Zeit zum erstenmale eine zugleich volkstümliche und bedeutende, kluge und entschlossene, schlaue und doch unerschüttert vorwärtsschreitende, tapfere Gestalt vor uns. Und Heinrich Mann hebt, wie wir gesehen haben, gerade das hervor, dass Henri IV. seine Kraft und Geschicklichkeit aus seiner Verbundenheit mit dem Volksleben schöpft, dass er zum Führer des Volkes geworden ist, weil er die Fähigkeit hat, die wirkliche Sehnsucht der Volksmassen feinfühlig zu erlauschen, tapfer und klug zur Erfüllung zu bringen. Gerade die künstlerische Feinheit dieser Gestaltung trifft den Hitler-Kult viel tödlicher als zumeist der direkte Angriff. Denn diese Gestaltung Heinrich Manns deckt den Zusammenhang zwischen Volk und Führer auf, antwortet also - indirekt polemisch - auf die Frage, die die Massen ernsthaft bewegt: was der soziale Inhalt, was die menschliche Wesenheit des Führertums in Wirklichkeit ist. Wenn man diese indirekte Polemik Manns mit seiner direkten Hitler-Satire in der Gestalt des Herzogs von Güise vergleicht, sieht man die politisch grössere Durchschlagskraft der künstlerisch höheren Gestaltungsweise.

Diese Bemerkungen ~~beinhalten~~ dürfen natürlich ~~kein~~ nicht als Herabsetzung der negativen, der satirischen Gestaltung des Feindes missverstanden werden. Sie kritisieren bloss die Schranken des ~~zu~~ allzu direkten, des unhistorischen Herantretens an diese Fragen. Gerade die Erfahrungen der klassischen Literatur zeigen, auf welcher künstlerischen Höhe, wie historisch, wie alle wichtigen Bestimmungen umfassend, solche negativen Gestaltungen möglich sind. Die grosse Bedeutung der positiven Gestaltungen ~~Bruno Franks und~~ vor allem Heinrich Manns besteht darin, dass hier beträchtliche Schritte getan sind, die direkte und abstrakte und darum unhistorische, bloss gleichnishafte Beziehung zur Gegenwart zu überwinden.

Beträchtliche Schritte sind getan. Aber der Weg ist noch lange nicht zu Ende gegangen. Bruno Frank und ~~auch~~ selbst Heinrich Mann haben, wie wir gesehen haben, eher Portraits geschaffen, als wirkliche Zeitgemälde. Die Volkstümlichkeit ihrer Helden ist, so weit sie sich menschlich, als Eigenschaft des gestalteten Individuums äussert, wahr und echt. Der wirkliche Boden, die wirkliche Wechselwirkung mit allen Volkskräften ist jedoch nicht gestaltet. Darum fehlt - auch politisch, auch polemisch - die organische Verbindung mit dem Volksleben: es fehlt die konkrete Vermittlung ~~von~~ zwischen der konkreten Volksströmung und dem führenden Helden. Erst wenn das gesellschftlich-geschichtliche und nicht bloss das individuell-biographische Wie der Entstehung des positiven, des volkstümlichen Helden gestalterisch klargelegt wird, kann sich auch die vollwertige politische Wirkung einstellen: die schriftstellerische Entlarvung der Pseudohelden des Faschismus.

~~Schon~~ diesen Schritt hat das Leben bereits getan, und die schriftstellerische Tat eines Heinrich Mann besteht darin, dass er diesen Schritt des deutschen Lebens richtig gesehen und künstlerisch gestaltet hat. Das Weitergehen auf diesem Wege wird ebenfalls nur infolge dieser wachsenden Verbundenheit mit dem Volksleben möglich sein.

So korrigiert und führt das Leben das Schaffen der ~~bedeutenden~~ wirklichen Schriftsteller. Und die Erkenntnis dieser korrigierenden Wirkung führt uns zu dem zweiten positiven Gegenbeispiel, das wir in der Frage der Beziehung zur Gegenwart im Schrifttum unserer Tage beobachten können.

Wir haben im früheren Kapitel gezeigt, wie in den Werken von Maupassant und Jakobsen bei ihrer thematischen Wendung zur Gegenwart die unmittelbaren Erfahrungen des Lebens viele jener falschen Vorurteile korrigiert haben, die sich im selbständig gewordenen historischen Roman zu einer abstrahierenden Praxis versteiften; wie bei ihnen , in ihren besten Gegenwartsromanen, ein "Sieg des Realismus" zustandegekommen ist. Einen solchen "Sieg des Realismus" kann man gerade bei Feuchtwanger oft beobachten. Man kann gegen die Auffassung des Faschismus sowohl im "Erfolg" wie in den "Geschwistern Oppenheim" sehr vieles einwenden. Und es wäre interessant zu zeigen, wie sich diese falschen Auffassungen des Faschismus in seinen historischen Romanen vergrössert und vergröbert zeigen.

Aber das für uns Wesentliche liegt nicht darin, sondern in der Tatsache, dass in diesen Romanen Feuchtwangers wirklich lebendige und wirklich volkstümliche Gestalten geschaffen hat, Gestalten, in denen die gegen die faschistische Barbarei rebellierenden Volkskräfte plastisch und tief überzeugend zum Ausdruck gekommen sind. Gestalten, wie die Johanna Krain im "Erfolg", wie der junge Gymnasiast Bernard Oppenheim finden wir in keinem der historischen Romane Feuchtwangers. Vor allem in diesen Gestalten, aber auch in manchen anderen seiner Gegenwartsromane, kommen die bedeutenden, durch falsche Theorien und zeitgenössische Vorurteile oft getrübten Fähigkeiten dieses Schriftstellers ungebrochen zum Vorschein. Feuchtwanger bekennt sich zum historischen Roman , weil in dessen abgeschlossenem Material die künstlerische Arbeit leichter und bessere Erfolge zu verheissen zu sein scheint. Uns scheint, dass gerade diese "Leichtigkeit", dieser ungenügende Widerstand des historischen Materials, falschen Konstruktionen gegenüber eine der Quellen der Mängel dieser Romane ist, während die widerspruchsvolle Härte des lebendigen Lebens der Gegenwart dem Schriftsteller, der im Kampf mit ihr seine höchsten gestalterischen Fähigkeiten entlockt, abzwingt, die Entfaltung stellt.

Dieser Zusammenhang ist kein zufälliger. Wenn wir die deutsche Literatur der imperialistischen Periode als ganzes betrachten, so müssen wir sagen, dass der historische Roman - trotz des Glanzes, den die der aus der Figur Henri IV. ausstrahlt - nichts aufweisen kann, was sich mit den

monumentalen historischen Darstellungen der Gegenwart, mit den "Buddenbrooks" von Thomas Mann, mit dem Romanzyklus Heinrich Manns über das wilhelminischen Deutschland messen könnte. Und ebenso ist die Lage in der Literatur der Nachkriegszeit. Der "Zauberberg" Thomas Manns, der Weltkriegszyklus Arnold Zweigs, die antifaschistischen Romane Feuchtwangers bezeichnen Höhepunkte der Gestaltung, mit denen im historischen Roman eben nur "Henri IV." verglichen werden kann.

In dieser literaturgeschichtlichen und ästhetischen Tatsache kommt ein wichtiges Problem der gesellschaftlichen Mission der Literatur zum Ausdruck. Worauf beruht die grosse Bedeutung der eben aufgezählten Romane? Darauf, dass ihre Autoren bemüht gewesen sind, die konkrete historische Genesis ihrer Zeit gestalterisch aufzuweisen. Das ist eben, was dem historischen Roman des deutschen Antifaschismus bis jetzt fehlt und worin seine zentrale künstlerische Schwäche liegt. Das grosse Problem, vor das der antifaschistische Humanismus gestellt ist, liegt in der Aufgabe, jene gesellschaftlich-geschichtlichen und menschlich-moralischen Kräfte aufzuweisen, deren Zusammenspiel die Katastrophe Deutschlands vom Jahre 1933 möglich gemacht hat. Denn erst das wirkliche Verständnis dieser Kräfte in ihrer ganzen Kompliziertheit und Verschlungenheit kann zeigen, wie jene Kräfte konkret gelagert sind, welche konkrete Entwicklungsrichtungen sie nehmen können, um zum revolutionären Sturz des Faschismus zu führen. Der immer stärker erwachende Geist der revolutionären Demokratie in den besten Vertretern der literarischen Volksfront gegen den Faschismus muss immer energischer in diese Richtung drängen, und damit die noch vorhandenen weltanschaulichen und literarischen Traditionen des Liberalismus der imperialistischen Periode überwinden.

Der historische Roman des antifaschistischen Humanismus birgt die Gefahr eines geringeren Widerstandes in sich. Er gibt die Möglichkeit den Schriftstellern in der Frage der historischen Genesis der Gegenwart in der Richtung der Abstraktion, der abstrakten Vorgeschichte der Probleme auszuweichen. Das Aufzeigen dieser Gefahr, die ideologische und künstlerische Kritik der Schwächen, die daraus

folgen, dass sie
~~Erliegen~~ dieser Gefahr ~~folgen~~ erliegen, bedeutet keine Ablehnung des historischen Romans, seiner grossen künstlerischen, kulturellen und politischen Bedeutung für die Gegenwart. Ganz im Gegenteil, Erst wenn diese konkrete historische Genesis der Gegenwart im Geist der Schriftsteller sich schriftstellerisch, d.h. in der Form der Gestaltung von Menschen und Schicksalen im Geiste der revolutionären Demokratie geklärt hat, öffnet sich die wirkliche Perspektive für die Entwicklung des historischen Romans im engeren Sinne. Wenn wir hier einige der bedeutenden Schöpfungen der Gegenwart dem historischen Roman unserer Zeit vergleichend gegenübergestellt haben, so taten wir es hauptsächlich deshalb, um den historischen Geist dieser Werke dem historischen Roman gegenüber hervorzuheben. Das schriftstellerische Bewusstwerden ~~und in Praxis Umsetzen~~ dieses
und seine Umsetzung in die Praxis werden
historischen Geistes ~~wird~~ erst die Vergangenheit für den antifaschistischen Humanismus im wahren Sinne des Wortes erobern.

Es ist hier nicht der Ort, eine ausführliche Kritik an den oben aufgezählten bedeutenden Gegenwartsromanen ~~auszuüben~~ zu üben. Auch diese sind Produkte ihrer Zeit, und wenn sie auch im Kampf gegen den Imperialismus, gegen den Strom des Niedergangs des Realismus in der imperialistischen Periode entstanden sind, konnten sie unmöglich von den Schwächen und Schranken des Realismus dieser Zeit völlig unberührt bleiben. Aber bei aller Kritik, die hier möglich und notwendig ist, ist es auffallend, dass die bedeutendsten dieser Werke ~~im~~ dem klassischen Typus des Gesellschaftsromans vielfach näher stehen als die historischen Romane des Antifaschismus der ihnen entsprechenden Klassik. Unsere bisherigen Erörterungen haben gezeigt, warum dies so sein musste; sie haben gezeigt, dass diese Ursache hierfür keine rein ästhetische ist, sondern dass gerade der stärker historische Geist in der Auffassung der Gegenwart, der aus der Breite und Fülle der Erfahrungen und Erlebnisse der Schriftsteller heraus zum Fundament dieser Werke geworden ist, ihre Größe ausmacht.

Dieser historische Geist ist das grosse neue Prinzip, das Balzac von Walter Scott gelernt hat und an alle wirklich grossen Vertreter des modernen Gesellschaftsromans weitergab. Der Niedergang des Realismus äussert sich stets in der Lockerung, in dem Abstraktwerden,

in der Verflüchtigung dieses historischen Geistes der Gestaltung der Gegenwart, in der metaphysischen Auffassung ihrer Probleme, ihrer Menschen und Schicksale. Der moderne Gesellschaftsroman ist ebenso ein Kind des klassischen historischen Romans, wie dieser aus den grossen Gesellschaftromanen aus dem XVIII.Jahrhunderts herausgewachsen ist. Die entscheidende Frage der Entwicklung des historischen Romans unserer Tage ist die zeitgemässe Widerherstellung dieser Verbindung.

Diese Widerherstellung führt künstlerisch notwendig zu einer Renaissance des klassischen Typus des historischen Romans.Aber sie wird und kann keine rein ästhetische Renaissance sein. Nur die konkrete schriftstellerische Stellung der Frage: wie ist das Hitler-Regime in Deutschland möglich gewesen, kann ästhetisch zu einer Erneuerung des klassischen Typus des histprischen Romans, zu einem künstlerisch wirklich vollendeten historischen Roman führen.

Die Perspektive der Entwicklung des historischen Romans hängt also von der Wiederaufnahme der klassischen Traditionen, von dem fruchtbaren Antreten des klassischen Erbes ab. Wir haben wiederholt nachgewiesen, dass es sich dabei nicht um eine ästhetische Frage, nicht um eine formelle Nachahmung der Gestaltungsart Scotts oder Manzonis, Puschkins oder Tolstois handelt. Und gerade hier, wo wir die Frage der Perspektive der Entwicklung des historischen Romans in einen so engen Zusammenhang mit dem Problem, wie das klassische Erbe anzutreten sei, bringen, müssen wir energisch hervorheben, dass dieses Erbe einerseits in dem volkstümlichen, demokratischen und ebendeshalb wirklich und konkret historischen Geist des klassischen Erbes liegt, andererseits, und im engen Zusammenhang damit, in der hohen künstlerischen Konkretheit der Formgebung. Aber Volkstümlichkeit, demokratischer Geist, konkreter Historismus haben in unserer Zeit einen radikal anderen Inhalt als in der Zeit der Klassiker des historischen Romans.Und zwar nicht nur in der Sowjetunion, wo der radikal andere Inhalt aus dem siegreichen Sozialismus notwendig folgt, sondern auch für die kämpfenden Humanisten im kapitalistischen Westen.

Der klassische historische Roman hat die Widersprüche des

menschlichen ~~Progresses~~ Fortschritts gestaltet, hat ~~den menschlichen~~ diesen Fortschritt mit historischen Mitteln gegen die ideologischen Angriffe der Reaktion verteidigt, er hat in diesem Kampf den notwendigen Untergang der alten, urwüchsigen Demokratie gestaltet, die grossen heroischen Krisen der Menschheitsgeschichte. Aber seine historische Perspektive konnte nur ~~die sein:~~ der notwendige Untergang der heroischen Periode, der notwendige Gang der Entwicklung in die kapitalistische Prosa. Der klassische historische Roman gestaltet die Abendröte der heroisch-revolutionären Entwicklung der bürgerlichen Demokratie.

Der heutige historische Roman entsteht und entwickelt sich inmitten der Morgenröte einer neuen Demokratie. Dies bezieht sich nicht nur auf die Sowjetunion, wo die stürmische Entwicklung und der energische Aufbau des Sozialismus eine neue, in der Menschheitsgeschichte noch nicht vorhandene Blüte der höchsten Form der Demokratie, die sozialistische Demokratie, hervorgebracht haben. Auch der Kampf der revolutionären Demokratie der Volksfront ist nicht einfach eine Verteidigung der vorhandenen Errungenschaften der demokratischen Entwicklung gegen die Angriffe der faschistischen oder faschisierenden Reaktion. Er ist auch dies, er geht aber in der Verteidigung der Demokratie über diese Grenzen hinaus und muss, um sie wirksam zu verteidigen, sehr oft über diese Grenzen hinausgehen, er muss der revolutionären Demokratie neue, höhere, entwickeltere, allgemeinere, demokratischere und sozialere Inhalte geben. Die sich vor uns entfaltende Revolution in Spanien zeigt am deutlichsten diese neue Entwicklung. Sie zeigt, ~~wie Genosse Diaz gesagt hat,~~ dass eine Demokrtie neuen Typus zu entstehen im Begriff ist.

Der Kampf um diese neue Demokratie, die in der ganzen Welt eine begeisterte Wiederbelebung und Höherentwicklung der Traditionen der revolutionären Demokratie mit sich bringt, erweckt überall einen ungeahnten und ausserordentlichen Heroismus im ganzen Volke. Wir stehen in einer heroischen Periode, und zwar in einer ~~heroischen Periode, die~~ solchen, deren Heroismus nicht auf historisch-notwendigen Illusionen beruht, wie der ~~Heroismus~~ der Puritaner in der englischen, der Jakobiner in der französischen Revolution, sondern ~~deren Grundlage~~ eine wirkliche Er-

kenntnis der Bedürfnisse des werktätigen Volkes, ~~eine wirkliche Erkenntnis~~ und zur Grundlage hat. der Entwicklungsrichtung der Gesellschaft ~~ist~~. Dieser Heroismus beruht deswegen nicht auf Illusionen, weil seine historischen Bedingungen nicht so beschaffen sind, dass seinen Sieg eine Periode der prosaischen Ernüchterung fortsetzen müsste. Der Heroismus der Puritaner in England, der Jakobiner in Frankreich hat - sehr gegen den heroischen Willen der revolutionären Kämpfer - der Prosa der kapitalistischen Ausbeutung zum Sieg verholfen. Der Heroismus der Kämpfer der Volksfront ist ein Kampf um die wahren Interessen des ganzen werktätigen Volkes, um die Schaffung von materiellen und kulturellen Lebensbedingungen, die ihr menschliches Wachstum in jeder Hinsicht garantieren können.

Diese Perspektive, dass der Heroismus des Kampfes nicht eine zwar historisch notwendige Episode, aber eben doch nur eine Episode im Siegeszug der kapitalistischen Prosa sein muss, ändert die Stellung auch zur Vergangenheit. Wenn ein heutiger Schriftsteller, befruchtet von den Erfahrungen der heroischen Kämpfe des Volkes in der ganzen Welt gegen die imperialistische Ausbeutung und Unterdrückung, die historischen Vorläufer dieser Kämpfe schildert, so kann er dies aus einem ganz anderen, wahreren und tieferen historischen Geist ~~aus~~ heraus schildern, als es Walter Scott oder Balzac tun konnten, vor deren Augen die historischen Perioden der Menschheit ~~notwendig~~ als historisch berechtigte, historisch notwendige Episoden und Zwischenspiele, aber doch nur als Episoden und Zwischenspiele erscheinen ~~mussten~~ konnten.

Diese durch die Ereignisse der Entwicklung der letzten Jahre gewonnene neue Perspektive bedeutet nicht nur die Möglichkeit einer vertieften Auffassung der historischen Vergangenheit, sondern zugleich auch die Ausbreitung des Gestaltungsfeldes unserer konkreten Vorgeschichte. Es sei hier nur auf ein Beispiel hingewiesen. In der bürgerlichen Literatur hat bisher die orientalische Thematik notwendig einen exotisch-exzentrischen Charakter gehabt. Der Import indischer oder chinesischer Philosophie in die Niedergangsideologie der Bourgeoisie konnte diese Exotik nur steigern. Jetzt dagegen, da wir Zeitgenossen der heroischen Befreiungskämpfe des chinesischen, des indischen usw. Volkes sind, münden alle

diese Entwicklungen konkret und darum dichterisch gestaltbar in den gemeinsamen Strom der Geschichte der Befreiung der Menschheit. Und im Lichte dieser gemeinsamen Richtung erhellt sich die Vergangenheit dieser Völker in einer neuen Weise, oder kann sich wenigstens durch die Arbeit ihrer bedeutenden Dichter in ganz neuer Weise erhellen.

Die Herrschaft der Prosa nach dem Niedergang der heroischen Periode beruht darauf, dass die ungeheuren heldenhaften Anstrengungen des Volkes objektiv nur die Folge hatten, dass eine Form der Ausbeutung durch eine andere Form abgelöst wurde. Objektiv-gesellschaftlich ist selbstverständlich der Sieg des Kapitalismus über den Feudalismus ein grosser geschichtlicher Fortschritt. Und die grossen Vertreter des klassischen historischen Romans haben auch gestalterisch diese Fortschrittlichkeit anerkannt. Aber gerade weil sie wirklich so grosse Schriftsteller waren, weil sie wirklich tief das Schicksal des Volkes mitempfanden, konnten sie unmöglich unbedingte Verherrlicher des kapitalistischen Fortschritts sein. Sie gestalteten zusammen mit dem ökonomischen Fortschritt stets die fürchterlichen Opfer, die er ~~dieser ökonomische Progress~~ das Volk gekostet hat.

Die grossen Vertreter des klassischen historischen Romans kommen aus dieser Erkenntnis der Widersprüchlichkeit der Fortschrittsbewegung nicht zu einer kritiklosen Verherrlichung der Vergangenheit. Aber trotzdem drücken ihre Werke klar deutlich die Trauer über das Vergehen vieler Momente in der Vergangenheit aus: erstens über die Vergeblichkeit der heroischen Aufschwünge in den vergangenen Befreiungsbewegungen des Volkes, zweitens über das Vergehen vieler primitiv-demokratischer Institutionen und mit ihnen verbundener menschlicher Eigenschaften, die die Fortschrittsbewegung mitleidslos zertrümmert hat. Diese Trauer ist bei wirklich bedeutenden Schriftstellern bei Schriftstellern mit einem wirklich lebendigen historischen Sinn sehr zwiespältig und widerspruchsvoll, ~~sehr~~ dialektisch; denn ~~sie~~ diese Schriftsteller empfinden gleichzeitig mit der menschlichen, ästhetischen und ethischen Abneigung gegen die siegreiche kapitalistische Prosa nicht nur ~~seine~~ deren Notwendigkeit, sondern auch, dass ~~sein~~ ihr notwendiger Sieg - trotz aller Scheusslichkeit, mit der er verbunden ist - doch ein Schritt vorwärts in der Entwicklung der Menschheit ist.

Diese Zwiespältigkeit fällt für den heutigen Schriftsteller weg. Seine Perspektive der Zukunft, die nicht auf Illusionen, aber auch nicht auf einem ernüchterten Erwachen aus zerbrochenen revolutionären Illusionen beruht, zeigt keinerlei Degradation der heroischen und menschlichen Erscheinungen des Lebens vom Standpunkt der siegreichen Zukunft. Im Gegenteil ~~ein Auf- ein höheres Niveau Erheben,~~ eine breitere Entfaltung, eine grössere Vertiefung aller wertvollen Eigenschaften des Menschen, die im Laufe der bisherigen Entwicklung hervorgetreten sind, (ihre Erhebung auf ein höheres Niveau),

Es genügt auf ein Beispiel hinzuweisen, um diesen Unterschied der Perspektive , der ein Unterschied der Entwicklung der historischen Wirklichkeit ist, klar vors Auge zu stellen. Wir haben im ersten Abschnitt dieser Arbeit Maxim Gorkis (oder) schöne Analyse ~~über die~~ Romane Coopers angeführt. Aus dieser Analyse geht die zwiespältige Haltung der Klassiker des historischen Romans klar hervor. Sie müssen den Untergang der menschlich edlen Indianer, des einfach anständigen, einfach heldenhaften "Lederstrumpfs" als notwendigen Fortschritt bejahen, können aber nicht umhin, die menschliche Minderwertigkeit der Sieger zu sehen und darzustellen. Das ist ~~also~~ das notwendige Schicksal einer jeden primitiven Kultur, die mit dem Kapitalismus in Berührung kommt.

Nun hat Fadejew in seinem neuen Romanzyklus ein gewaltiges, thematisch ähnliches Problem aufgeworfen, wenn auch in den bisher veröffentlichten Teilen seines Werkes noch nicht gelöst: nämlich das Schicksal des noch fast urkommunistisch lebenden Stammes der Überreste der Udehe, der in eine Berührung mit der proletarischen Revolution gerät. Es ist klar, dass diese Berührung das ökonomische, wie sittliche Leben des Stammes in einer vehementen Weise umgestalten muss; es ist aber ebenso klar, dass diese Umgestaltung eine vollkommen entgegengesetzte Richtung einnehmen muss, wie die von Cooper erschütternd tragisch geschilderte.

~~Diese Entwicklung sehen wir, wenn auch nicht immer in dieser Schärfe des Gegensatzes der sich berührenden sozialen Formationen an~~ sehr vielen Orten der Sowjetunion und wir sehen, was für ein ökonomischer , kultureller und menschlicher Aufschwung aus dieser Berührung

erfolgt. Nur um die Richtung dieser Entwicklung, um die künstlerischen Möglichkeiten wirklich neuer Art, die aus dieser Richtung folgen, kurz zu beleuchten, sei hier das Beispiel des "Tschapajew" angeführt, und zwar mehr des Films als des Romans, weil im Film dieses Wchstum der Menschlich grossen und hekdenhaften Eigenschaften von Tschapajew noch plastischer zutagetreten als in dem Roman.

Die revolutionäre Befreiung des Volkes vom Joch des Kapitalismus bringt in ausserordentlich breiten Massen und in sehr tiefer Weise einen heroischen Aufschwung hervor. Aber - und dies ist das Wesentliche - dieser Aufschwung ist keine Episode, auf welche ein neues Niederdrücken der Volksenergien folgen würde, sondern sie räumt gerade im Gegenteil, gerade die Hindernisse vor der Entfaltung der menschlichen Energien in den grossen Volksmassen; stehen, hinweg; sie schafft das Schaffen von Institutionen, die diese Entfaltung der Energien des Volkes ökonomisch, wie kulturell beschleunigen und vertiefen helfen. Diese Perspektive der wirklichen und dauernden Befreiung des Volkes ändert die Perspektive der historischen Romane; sie gibt ihrer Beleuchtung der Vergangenheit einen ganz anderen Gefühlsakzent, als ihn der klassische historische Roman besessen hat und besitzen konnte; sie lässt in der Vergangenheit ganz neue Tendenzen und Züge entstehen, die der klassische historische Roman nicht gekannt hat und nicht kennen konnte. In dieser Hinsicht wird der neue, aus dem volkstümlichen und demokratischen Geist unserer Zeit entstehende historische Roman geradezu im Gegensatz zum klassischen stehen.

Es ist aus dem bisher Ausgeführten verständlich, dass diese neue Perspektive nicht nur für die Schriftsteller der Sowjetunion besteht, sondern auch für die Humanisten der antifaschistischen Volksfront; obwohl selbstverständlich diese Tendenzen in der Sowjetunion objektiv wie subjektiv deutlicher und stärker entfaltet sein müssen. Aber der Kampf um eine Demokratie neuen Typus, die Klarheit über die Verbindung der Probleme dieser Demokratie mit der ökonomischen und kulturellen Befreiung der Ausgebeuteten, wie wir sie in den Schriften Heinrich Manns besonders prägnant gesehen haben, zeigen, dass diese Perspektive auch eine Realität für die

Kämpfer der Volksfront ist. Sie muss also auch eine Realität für ihre Literatur werden.

Die Verwirklichung dieser Tendenzen muss notwendigerweise tiefgehende Veränderungen auch in künstlerisch-formeller Hinsicht am Roman überhaupt und damit auch am historischen Roman vollziehen. Ganz allgemein gesprochen kann man diese Tendenz als eine Tendenz zum Epos bezeichnen. Diese Tendenz ist in einigen der besten Produkten der neuesten Zeit stark spürbar. Man denke an bekannte Seiten von Heinrich Mann „Henri Quatre".

Diese Tendenz entsteht mit einer tiefen historischen Notwendigkeit. In ihr spricht sich in künstlerischer Hinsicht jener historische Tatbestand aus, von welchem ausgehend wir den entstehenden neuen historischen Roman auch als einen Gegensatz zum klassischen bezeichnet haben. Es darf aber nicht übersehen werden, dass es sich hier nur um eine Tendenz handelt.

Das Aufhören des antagonistischen Charakters der Widersprüchlichkeit, mit seinen Konsequenzen für alle Lebensäusserungen der Menschen, kann nur im entfalteten Sozialismus die Struktur und Bewegung des gesellschaftlichen Lebens bestimmendes Prinzip werden. Solange es eine kapitalistische Wirtschaft gibt, muss der Antagonismus der Widersprüche herrschen. Freilich, die konkrete und reale Zukunftsperspektive der Befreiung ergibt ein anderes subjektives Verhalten zum widerspruchsvollen Entwicklungsgang der Geschichte, ohne freilich ihre reale Wesensart aufheben zu können. Dies drückt sich darin aus, dass es sich bei solchen Stilwandlungen nur um eine Tendenz handeln kann.

Wir sind noch weit entfernt davon, die kapitalistische Prosa als eine vollständig vergangene, wirklich nur der Vergangenheit angehörende Periode der Menschheitsentwicklung ansehen zu können. Die Tatsache, dass die Überwindung der Überreste des Kapitalismus in der Ökonomie und in der Ideologie eine zentrale Aufgabe der Politik der Sowjetunion im Inneren bildet, dass die kapitalistische Prosa auch in der sozialistischen Wirklichkeit noch immer ein allerdings besiegter, zum endgültigen Untergang verurteilter, aber vorläufig doch noch immer vorhandener Faktor der Wirklichkeit ist.

Was Marx von den rechtlichen Institutionen gesagt hat, gilt weitgehend auch für die literarischen Formen. Sie können nicht höher stehen als die Gesellschaft, die sie hervorbringt. Ja, da sie die tiefsten menschlichen Gesetzmässigkeiten, Probleme und Widersprüche einer Epoche behandeln, sollen sie auch nicht höher stehen, in dem Sinne, dass sie die kommenden Perspektiven der Entwicklung als in die Gegenwart projektiertes

Gegenwart hineinprojiziertes utopisch-romantisch

Sein vorwegnehmen. Ihre Bedeutung liegt gerade in ihrer Realität, in ihrer tiefen und treuen Widerspiegelung dessen, was wirklich ist. Denn in dem, was wirklich ist, sind die in die Zukunft führenden Tendenzen realiter stärker und deutlicher enthalten, als in den utopischen Träumen oder Projektionen.

Selbstverständlich besteht diese Beschränkung in gesteigertem Masse für die antifaschistische Literatur des Westens. Dort herrscht ja das kapitalistische System in seiner widerwärtigsten, barbarischsten, unmenschlichsten Form. Die Volksfront kann heute im besten Falle, wie in Spanien, nur alle Kräfte der Demokratie zum Widerstand gegen den Faschismus sammeln. Aber der Sieg, die Befreiung des Volkes vom faschistischen Joch, der neue Gesellschaftzustand der Demokratie und erst die Vernichtung der Exploitation ist heute bestenfalls Kampfobjekt, in den meisten Fällen bloss reale Zukunftsperspektive. Dass in den kapitalistischen Ländern unter diesen gesellschaftlichen und politischen Bedingungen eine Literatur dieser Art, wie wir sie im antifaschistischen historischen Roman kennengelernt haben, entstehen konnte, ist ein sehr wichtiges Zeichen der Zeit, ~~Zeichen~~ der heranreifenden revolutionären Lage, ~~Zeichen~~ der ungeheuren internationalen Bedeutung des siegreichen Aufbaus des Sozialismus in der Sowjetunion. Aber die Anerkennung dieser ganz neuen Lage darf uns ~~doch~~ dennoch nicht ~~dahin~~ dazu verleiten, Perspektiven und Tendenzen gedanklich in ~~die~~ vorhandene Wirklichkeit zu verdrehen.

Darum ist heute der Gegensatz des historischen Romans zu dem historischen Roman klassischen Typus nur ein sehr relativer. ~~Dieser~~ Der tendentielle Gegensatz musste energisch hervorgehoben werden, damit ~~kein solches~~ nicht das Missverständnis entstehe, ~~als~~ wir würden ~~wir~~ eine formelle Wiedererweckung, eine künstlerische Nachbildung des klassischen historischen Romans ~~wünschen~~. Das ist unmöglich. Die Verschiedenheit der historischen Perspektiven bedingt eine Verschiedenheit auch in den künstlerischen Kompositionsprinzipien, in den Prinzipien der Charakterisierung. Je mehr diese Perspektiven, diese Tendenzen sich in Realität verwandeln, je mehr deshalb die allgemeine Entwicklung des Romans in der Richtung der tendentiell Epopöe fortschreitet, desto grösser wird dieser Gegensatz. Wie weit es

sich um einen ganz radikalen Kontrast handeln wird, darüber wäre heute müssig, sich den Kopf zu zerbrechen.

Dies umso mehr, als die Hauptfront des Kampfes auch auf künstlerischem Gebiet die der Überwindung des schädlichen Erbes ist. Wir haben gezeigt, dass im neuen historischen Roman in vieler Hinsicht gegensätzliche Tendenzen zu denen des Niederganges des bürgerlichen Realismus vorhanden sind. Diese Tendenzen sind aber bis jetzt nirgends wirklich bis ans Ende durchgeführt. Die Liquidierung des schädlichen Erbes ist noch lange nicht vollendet. Und wir haben gesehen, dass die ideelle wie künstlerische Problematik des historischen Romans unserer Tage sehr wesentlich von der radikalen Abrechnung mit dieser ideologischen und künstlerischen Erbschaft abhängt. Dabei muss noch besonders hervorgehoben werden, dass das utopische Vorwegnehmen der Zukunftsperspektive, ihre Verwandlung in ein vorgebliches Sein sehr leicht einen Rückfall in den Stil der niedergehenden Periode infolge eines Abstumpfens der in der Wirklichkeit real wirksamen antagonistischen Widersprüche herbeiführen kann.

In diesem Kampf wird das Studium des klassischen historischen Romans eine ausserordentliche Rolle spielen. Nicht nur deshalb, weil wir in ihm einen schriftstellerischen Masstab von sehr hohem Niveau für unsere Gestaltung der realen Tendenzen des Volkslebens besitzen, also einen Masstab für die Volkstümlichkeit des historischen Romans, sondern auch deswegen, weil infolge dieser Volkstümlichkeit der klassische historische Roman die allgemeinen Gesetze der grossen Epik in einer vorbildlichen Form zur Geltung brachte, während die Lebensabgerissenheit des Romans der Niedergangsperiode gerade diese allgemeinen Gesetze der Erzählungskunst von der Komposition und der Charakterisierung bis zur Wortauswahl in hohem Maße zersetzt hat. Gerade die Perspektive einer Widerkehr des Romans zur echt epischen Grösse, zur Eposartigkeit, müssen diese allgemeinen Gesetze der grossen Erzählungskunst wieder erwecken, wieder ins Bewusstsein rufen, wieder in Praxis umsetzen, wenn diese nicht in widerspruchsvoller Problematik sich selbst auflösen soll. Diese Problematik können wir gerade am dem höchsten Produkt des modernen historischen Romans, am "Henri IV." Heinrich Manns, beobachten, wo die grosszügige Eposartigkeit des positiven Helden, die Monumentalität des erzählenden Stils in einem seltsamen, ungelösten Widerspruch der notwendigen, unvermeidlichen und unaufhebbaren Kleinlichkeit der biographischen Darstellungsweise steht.

Und in einer ganz anderen, aber in einem grossen histori-

schen Sinne ähnlichen Weise konnten wir diese künstlerisch in die Zukunft weisende Kraft, widerspruchsvoll vereinigt mit einer Gegenwartsproblematik, am "Colas Breugnon" Romain Rollands ~~beobachten~~ deutlich machen.

Der historische Roman unserer Zeit muss also vor allem seinen unmittelbaren Vorgänger radikal und ~~schroff~~ negieren, und dessen Traditionen aus dem eigenen Schaffen energisch ausmerzen. Die im Zusammenhang damit auch stehende notwendige Annäherung ~~zum~~ an den historischen Roman klassischen Typs wird, wie unsere Bemerkungen gezeigt haben, keineswegs eine einfache Renaissance dieser Form, keineswegs eine einfache Bejahung dieser klassischen Traditionen sein, sondern, wenn man mir hier diesen ~~Terminus~~ Ausdruck aus der ~~Dialektik von~~ Terminologie Hegels ~~und Marx~~ gestattet, eine Erneuerung ~~als~~ in der Form der Negation der Negation.

Namen- u. Titelregister
(Wird folgt)

Genehmigt! 28.10.55 Harich.

Lukács, Der historische Roman
xx bitte blockieren!

NAMEN- UND TITELREGISTER

Die im vorliegenden Werk erwähnten Titel von Büchern sind beim Namen des Verfassers eingerückt mitaufgeführt. Zahlen in Kursiv verweisen auf ausführliche Darstellungen.

Addison, Joseph (1672-1719) 215 218
  Cato 215
Aischylos (525-456 v.d.Z.) 95 97 119 124 143 168
  Oresteia (Die Orestie) 97 143 168
d'Albert, Jeanne (xxxx-xxxx) 77
Alexis, Willibald (1798-1871) 64 66 281
  Isegrimm 281
Alfieri, Vittorio (1749-1803) 96 115 116 174 175
  Filippo (Philipp) 174
  Mirra (Myrrha) 115-116
André, Edgar (1894-1936) 291 305
d'Annunzio, Gabriele (1863-1938) 246
Aristophanes (~~etwa~~ um 450-388 v.d.Z.) 119 124
  Die Frösche 119 124
Aristoteles (384-322 v.d.Z.) 89 90 108
Arnim, Ludwig Achim von (1781-1831) 65 268
Augustus (eigentl. Gajus Octavius) (63 v.d.Z.-14 n.d.Z.) 343
Aulard, François Victor Alphonse (1849-1928) 353
Avenarius, Richard (1843-1896) 254
Baboeuf, François Noël (1760-1797) 285
Bachofen, Johann Jakob (1815-1887) 97
Balzac, Honoré de (1799-1850) 23 2 4 28 30 33 36 37 38 50 60 61 63 69 73-74 80-84 85 87 89 127 130 131 144 149 176 177 192 193 195 202 205 206 230 248 258 261 298 301 320 321 325 333 341 372 376 378
  Die Bauern 321
  Cabinet des antiques (Das Antiquitätenkabinett) 176
  Le dernier Chouan, ou la Bretagne en 1800 (Der letzte Chouan) 80-81 82 85 205
  Comédie humaine (Die menschliche Komödie) 81 82 84 144 333
  Les illusions perdues (Verlorene Illusionen) 81 82

Splendeurs et misères des Courtisans (Glanz und Elend der Kurtisanen) 83
Père Goriot (Vater Goriot) 149
Über Stendhals Kartause von Parma 24 37
Barbusse, Henri (1873-1935) 355
Baudelaire, Pierre Charles (1821-1867) 207 249 250
Les fleurs du mal (Die Blumen des Bösen) 249 251
Baumgarten, xxxxxxxxx (xxxxxxxxx) 251-252
Beethoven, Ludwig van (1770-1827) 356
Belinskij, Wissarion Grigorjewitsch (1811-1848) 29 45 69 71 72 137 173-174 175 285 309
Bellini, Vicenzo (1801-1835) 126
Norma 126
Berlichingen, Gottfried von (1480-1562) 112
Bertram, Ernst (geb. 1884) 266 267 268
Bismarck, Otto von (1815-1898) 192 193 237 238 244 246 280 288 368
Blanqui, Louis Auguste (1805-1881) 285
Blos, Wilhelm (1849-1927) 353
Boëtie, Étienne de la (1530-1563) 163
Börne, Ludwig (1786-1837) 293
Boileau-Despréaux, Nicolas (1636-1711) 11
Borgia, Cesare (xxxxxxxxx) 205
Bouilhet, Louis (1821-1869) 249
Bourget, Paul (1852-1935) 201 258 259
Brandes, Georg (1842-1927) 193 204 205 235 240 254
Büchner, Georg (1813-1837) 102 140 167 266 285 300
Dantons Tod 102 140 167
Büchner, Ludwig (1824-1899) 354
Bulwer, Eduard (1803-1873) 264
Burckhardt, Jakob (1818-1897) 182 188-189 191 192 238 244 246
Burke, Edmund (1729-1797) 12
Byron, George Gordon Noël (1788-1824) 27 63
Caesar, Gajus Julius (100-44 v.d.Z.) 343
Calderon de la Barca, Pedro (1600-1681) 105 122 133 134 160
Der Richter von Zalamea 105 122 133
Calprenède, Gauthier de Coste de (1610-1663) 11

Carlyle, Thomas (1795-1881) 23 32 187 188
Catherina de Medici (1519-1589) 73 77 84
Cervantes de Saavedra, Miguel de (1547-1616) 89 154 292 324
Don Quichotte 154
Chateaubriand, François René (1768-1848) 19 57 76 199
Chatrian, Alexandre (1826-1890) 221 222 223 224 226-228 229 230 233 255 308 310 369
Geschichte eines anno 1813 Konskribierten 226-227
Cobbett, William (1762-1835) 188
Condorcet, Marie Jean Antoine (1743-1794) 21 169
Conradi, xxxxxx (xxxxxxxxx) 353
Cooper, James Fenimore (1789-1851) 29 37 38 61-62 72 155 320 380
Lederstrumpf 61-62 380
Corneille, Pierre (1606-1684) 106 160 168-169 170 172
Cid 170
Cinna 170
Rodogune 172
de Coster, Charles (1827-1879) 229-230 231-236 255 360 361 369
Ulenspiegel 229-230 231-236 360 361
Croce, Benedetto (1866-1952) 191 253 270 299
Cromwell, Oliver (1599-1658) 26 32 217 343
Cunow, Heinrich (1862-1936) 353
Cuvier, Georges (1769-1832) 20 79 98
Dahn, Felix (1834-1912) 194 249 264 265 266
Danton, Georges Jacques (1759-1794) 223 224 227
Darwin, Charles Robert (1809-1882) 184 185
Defoe, Daniel (1659 oder 1660-1731) 12 320
Moll Flanders 12
Diaz, José (1894-1942) 284
Dickens, Charles (1812-1870) 260 262-263
Barnaby Rudge 260
Dombey und Sohn 262
Klein Dorrit 262
A Tale of Two Cities (Zwei Städte) 262
Diderot, Denis (1713-1784) 12 290 354

Mandarlos de Laclos, Pierre Ambroise François (1741-1803) 28

Dimitroff, Georgi (1882-1949) 292 299
Dobroljubow, Nikolai Alexandrowitsch (1836-1861) 285
Döblin, Alfred (geb. 1878) 296-297 305 308-309
Berlin Alexanderplatz 308-309
Dreyfus, Alfred (1859-1935) 274 275 278 355
Dürer, Albrecht (1471-1528) 288
Ebers, Georg (1837-1898) 194 249 264 265 266
Eckermann, Johann Peter (1792-1854) 50 63
Elisabeth, Königin von England (1533-1603) 26 32
Engels, Friedrich (1820-1895) 50 53 54 97 98 132 181 187 203 244 261 288 294 300 333 334 336 343 353
Brief an Miß Harkness 50 261
Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates 97 203
Erasmus von Rotterdam, Desiderius (1466-1536) 288 289 292
Erckmann, Émile (1822-1899) 221 222 223 224 226-228 229 230 233 255 308 310 369
Geschichte eines anno 1813 Konskribierten 226-227
Ernst, Paul (1866-1933) 147
Euripides (480-406 v.d.Z.) 119 124 203
Antigone (nicht erhalten) 124
Hippolytos 203

Fadejew, Alexander (geb. 1901) 260 380
Der letzte Udehe 260 380
Fechter, Paul (geb. 1880) 266
Ferguson, Adam (1723-1816) 52
Feuchtwanger, Lion (geb. 1884) 5 252-253 261 263 277 283 292 293 294 295 299 301 302-303 306 313-319 320-322 325 345-346 347 370-371 372 374-375
Erfolg 374
Die häßliche Herzogin Margarete Maultasch 313-314
Jud Süß 313 314-316 317
Der jüdische Krieg 295 299 301 303 316 317 318 321 345-346 370
Das gelobte Land 318
Der falsche Nero 293 294 370-371
Die Geschwister Oppenheim 374 375
Die Söhne 295 299 301 303 316 317 318-319 321 322 345 370

Feuerbach, Ludwig (1804-1872) 353
Fielding, Henry (1707-1754) 12 59 63 155 214 215 320
Tom Jones 12 155
Flaubert, Gustave (1821-1880) 85 182 193 194-203 204 205 206-207 208 210 211 212 220 231 235 237 240 241 242 243 247 248 249 250 251 255 256 257 258 259 264 265 270 272 277 282 299 315 327 346 365 369
L'Éducation sentimentale (Erziehung der Gefühle) 197 237 272
Madame Bovary 194 196 197 199 201 259
Die Versuchung des heiligen Antonius 231
Salammbô 193 194 195 196-203 204 211 212 346
Fontane, Theodor (1819-1898) 66 280-282
Effi Briest 281
Irrungen Wirrungen 281
Schach von Wuthenow 280-282
Vor dem Sturm 281
Ford, John (1586-1639) 88 114-115 116 117
Perkin Warbeck 88
What a pity she is a hore (Schade, daß sie eine Hure ist) 114-115
Forster, Georg (1754-1794) 301
Fouqué, Friedrich Heinrich de la Motte- (1777-1843) 268
Fourier, Charles (1772-1835) 21 183
Fradkin ~~(278xxxxxx~~ 278
France, Anatole (1844-1924) 222 223 257 274 275 276 277-279 283 285 304 352 354 355 356 357 361
Les dieux out soif (Die Götter dürsten) 278 304 355
La Rôtisserie de la reine Pédauque (Die Bratküche der Königin Pédauque) 278 352 354 357 361
Frank,Bruno (1887-1945) 306 324-325 347 373 374
Cervantes 324-325 347 373
Freytag, Gustav (1816-1895) 53 82 193 266
Die Ahnen 53 82 193
Friedrich II., König von Preußen (1712-1786) 16

Galilei, Galileo (1564-1642) 336
Gautier, Théophile (1811-1872) 183-184 249 251
George, Stefan (1868-1933) 266 268
Gibbon, Edward (1737-1794) 12
Gneisenau, August Graf Neithardt von (1760-1831) 16 281
Gobineau, Joseph Arthur (1816-1882) 185
Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832) 14 23 24 28 30 36 46-47 48 50 57 58 59 60 62-64 65 68 71 88 112 121 124 127 134 135 137 145 148 151 155 163 164 165 166 173 174 175 206 209 232 244 246 268 269 329-331 332 335 336
Adelchi von Manzoni 57
Über epische und dramatische Dichtung 135 151
Dichtung und Wahrheit 329 330 332
Egmont 46 47 58 63 124 148 164 165 174 175
Faust 64 65 232
Gespräche mit Eckermann 50 63
Gespräche mit dem Kanzler Müller 63
Götz von Berlichingen 14 64 65 112 164 165 209
Hermann und Dorothea 46-47 48 58 246
Die Leiden des jungen Werther 28 329-330
Reineke Fuchs 63
Die natürliche Tochter 63
Torquato Tasso 335
Die Wahlverwandtschaften 64
Wilhelm Meisters Lehr- und Wanderjahre 36 63 155 329 330-331
Wilhelm Meisters theatralische Sendung 329
Gogol, Nikolai Wassiljewitsch (1809-1852) 71-72 155
Taras Bulba 71-72
Goncourt, Édmond Louis Antoine de (1822-1896) 196 249 257 277
Goncourt, Jules Alfred Huot de (1830-1870) 196 249 277
Gorki, Maxim (1868-1936) 62 94 128 150 156 175 208 380
Jegor Bulitschow 150 175
Die Mutter 150 156
Das Werk der Artamonows 94

Grillparzer, Franz (1791-1872) 139
Grimm, Hans (geb. 1875) 266
Guizot, Guillaume (1787-1874) 23 187
Gundolf, Friedrich (1880-1931) 266 267 269
Gutzkow, Karl (1811-1878) 66
Guyau, Jean Marie (1854-1888) 248

Hauptmann, Gerhart (1862-1946) 96 118 284
Florian Geyer 209
Die Weber 96
Hebbel, Friedrich (1813-1863) 64 89 100 105 122-123 125 126 129 142 156 157 168 173 208-209 210 249 268
Herodes und Mariamne 100
Judith 122-123 126
Maria Magdalene 105
Mein Wort über das Drama 157
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) 21-22 23 29 30 33-34 42 49 52 57 58 59 64 83 92 93 94 97 104 105 112 121 122 142 143 157 173 175 181 182 184 185 186 187 230 288 316 329 332 383
Ästhetik 58 92 93
Phänomenologie des Geistes 332
Heine, Heinrich (1797-1856) 15 17 23 52 53 73 244 285 293
Das Buch Le Grand 15 17
Heliogabalus, röm. Kaiser (201-222) 251
Hénault, Charles Jean François (1685-1770) 170 171
Henri IV., König von Frankreich (1553-1610) 167 292 359
Herder, Johann Gottfried (1744-1803) 14
Heredia, José Maria de (1803-1839) 249
Herzen, Alexander Iwanowitsch (1812-1870) 276 285
Hitler, Adolf (1889-1945) 291 293 294 305 318 370 371 373
Hölderlin, Friedrich (1770-1843) 41 266 286
Über Achill 41
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus (1776-1822) 265

Hofmannsthal, Hugo von (1874-1929) 191
Homer (v.d.Z.) 29 30 34-35 41 42 52 57 58 72 75 89 132 133 152 153 155 266 268 336 341
Ilias 29 30 34-35 41 42 57 58 132 133 152 336
Odyssee 29 41 57 58 132 133 152 153 155
Huch, Ricarda (1864-1947) 282
Hugo, Victor (1802-1885) 69 75-76 276-277 278 279 303-304 305 353
Cromwell 69
Les Misérables (Die Elenden) 276
1793 276 277 278 304 353
Hume, David (1711-1776) 52
Huxley, Aldous (geb. 1894) 193-194 271
Huysmans, Joris Karl (1848-1907) 246
Ibsen, Henrik (1828-1906) 126 128-129
Rosmersholm 128-129
Immermann, Karl Leberecht (1796-1840) 260
Münchhausen 260

Jacoby, Johann (1805-1877) 285 299
Jacobsen, Jens Peter (1847-1885) 212-213 214 261 262 265 299 374
Niels Lyhne 261
Frau Marie Grubbe 212-213 214 261
Jaurès, Jean (1859-1914) 353
Josephus, Flavius (um 37-100) 292
Joyce, James (1882-1941) 309 332
Karl IX., König von Frankreich (1550-1574) 77
Keller, Gottfried (1819-1890) 208 236 243 257 265 269 331 358
Der grüne Heinrich 331
Kepler, Johannes (1571-1630) 336
Kerr, Alfred (1867-1948) 271
Klages, Ludwig (geb. 1872) 269
Kleist, Heinrich von (1777-1811) 64-65
Michael Kohlhaas 64-65
Prinz Friedrich von Homburg 65

Körner, Christian Gottfried (1756-1831) 141
Kopernikus, Nikolaus (1473-1543) 336
Kugelmann, Ludwig (1830-1902) 337

Lafargue, Paul (1842-1911) 277 336 337
  Karl Marx - Persönliche Erinnerungen 336
Lassalle, Ferdinand (1825-1864) 112 300
Latouche, xxxxxxxxx (xxxx-xxxx) 36-37
  Leo 36-37
Le Bon, Gustave (1841-1931) 188
Leconte de Lisle, Charles Maria (1818-1894) 249
Lenin, Wladimir Iljitsch (1870-1924) 7 9 39 98 101 102 103 147 228 229 273 274 276 298 336 337-338 342
  Werden die Bolschewiki die Staatsmacht behaupten? 39 337-338
  Dem Gedächtnis Herzens 276
  Zur Kritik der Hegelschen 'Wissenschaft der Logik' 7
  Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus 273
  Staat und Revolution 337
  Was tun? 228 229
Leonardo da Vinci (1452-1519) 288
Lesage, Alain René (1668-1747) 12 139
  Le Diable boiteux (Der hinkende Teufel) 139
Lessing, Gotthold Ephraim (1729-1781) 14 15 64 95 105 106 121 171-173 174 290
  Hamburgische Dramaturgie 173
  Emilia Galotti 105 174
L'Hospital (L'Hôpital) 350
Liebknecht, Wilhelm (1826-1900) 300 337
  Karl Marx zum Gedächtnis 337
Lifschitz, Michail Alexandrowitsch (geb. xxxx) 22 89
Linden, Walther (geb. 1895) 266
Linguet, Henri (1736-1794) 18
Lope de Vega Carpio, Felix (1562-1635) 160 324
Louis Philippe, König von Frankreich (1773-1850) 83
Lucanus, Marcus Annäus (39-65) 50

Ludwig, Otto (1813-1865) 40-41 130 132 149 160 342
Romanstudien (Walter Scotts Einheitlichkeit. Seine Durchschnittshelden) 40 132 149 342
Ludwig XI., König von Frankreich (1423-1483) 32
Ludwig XIII., König von Frankreich (1601-1643) 357 360
Ludwig XIV., König von Frankreich (1638-1715) 348
Ludwig XVI., König von Frankreich (1754-1793) 74
Lukács, Georg (geb. 1885) 84 119 127 279 281 338
Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe 127
Erzählen oder Beschreiben 227
Goethe und seine Zeit 127
Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten 119 227
Probleme des Realismus 119 227
Der russische Realismus in der Weltliteratur 84
Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts 279 281
Thomas Mann 338
Luther, Martin (1483-1546) 65
Luxemburg, Rosa (1870-1919) 300

Macchiavelli, Niccolò (1469-1527) 244
Mach, Ernst (1838-1916) 254 340
de Maistre, Joseph (1753-1821) 12
Makart, Hans (1840-1884) 266
Malthus, Thomas Robert (1766-1834) 184
Mann, Heinrich (1871-1950) 5 251 275 277 283 284 288 291 293 294 303-306 312 313 325-326 344-345 346 347-351 355 358 364 366 368 372 373 374 375 381 383
Die Jugend des Königs Henri Quatre 293 294 303-304 305-306 312 313 325-326 344-345 347-351 358 372 373 375 381 383
Professor Unrat 251
Der Untertan 251 275 375
Die Vollendung des Königs Henri Quatre 5
Der Weg der deutschen Arbeiter 291 305
Mann, Thomas (1875-1955) 94 126 283 286 309 338 367-368 373 375

Buddenbrooks 94 309 375
Doktor Faustus 338
Friedrich und die große Koalition 368
Tonio Kröger 373
Der Zauberberg 375
Manzoni, Alessandro (1785-1873) 28 57 63 67-68 70 72 85 88 106 107 112 113 116 137 140 166 167 173 174 236 326 364 377
Adelchi 57
I Promessi Sposi (Die Verlobten) 67-68 236 326
Marat, Jean Paul (1744-1793) 73 228
Maria (II.) Stuart (1662-1695) 32
Marlowe, Christopher (1564-1593) 88
Edward II. 88
Marx, Karl (1818-1883) 13 18 23 53 76 98 99 112 140 146 166 178 180 181 187 203 204 250 286 287 300 320 332 333 334 336-337 343 353 381
Briefe an Kugelmann 337
Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon 98 332
Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie-Einleitung 98
Theorien über den Mehrwert 13
Maupassant, Guy de (1850-1893) 85 212 213 214 220 261 262 265 374
Bel ami 261
Une Vie (Ein Leben) 212 261
Maurois, André (geb. 1885) 194 272
Ariel oder das Leben Shelleys 272
Mazarin, Jules (1602-1661) 37
Mehring, Franz (1846-1919) 294 300 337 353
Karl Marx, Geschichte seines Lebens 337
Die Lessing-Legende 294
Meinecke, Friedrich (1862-1954) 252
Meinhold, Wilhelm (1797-1851) 208 209
Maria Schweidler, die Bernsteinhexe 208 209
Mereschkowskij, Dmitrij Sergejewitsch (1865-1941) 269 270
Peter der Große und sein Sohn Alexej 269
Mérimée, Prosper (1803-1870) 76-79 111 112 113 122 326 ~~325~~
La Chronique du Règne de Charles IX. (Chronik der Regierung Karls IX.) 76 78 79

H Landleben

Jacquerie, scènes féodales (Die Jacquerie, Szenen aus dem ~~Mittelalter~~) 78 111 112
Metternich, Klemens Lothar Menzel von (1773-1859) 266 268
Meyer, Conrad Ferdinand (1825-1898) 182 212 235 236-247 248 249 251-252 253 255 256 260 277 299 327 365
Gustav Adolfs Page 245
Der Heilige 240 243 245
Die Hochzeit des Mönchs 239
Huttens letzte Tage 239
Jürg Jenatsch 237 238 245
Plautus im Nonnenkloster 245 246
Die Versuchung des Pescara 237 238 240 241-242 244 260
Michelangelo Buonarotti (1475-1564) 356
Michels, Robert (1876-1936) 188
Mirabeau, Honoré Gabriel Riquetti von (1749-1791) 228 280 282
Moleschott, Jakob (1822-1893) 354
Mommsen, Theodor (1817-1903) 186 263
Montaigne, Michel Eyquem de (1533-1592) 163 292 354
Montesquieu, Charles de (1689-1755) 12
Morgan, Lewis Henry (1818-1881) 53
Müller, Friedrich von (1779-1849) 63
Musil, Robert (1880-1942) 309

Napoleon I., Kaiser der Franzosen (1769-1821) 15 17 19 38 223 343
H III Napoleon ~~II~~., Kaiser der Franzosen (1808-1873) 192
Nero, Lutius Domitius, römischer Kaiser (37-68) 251
Nietzsche, Friedrich (1844-1900) 182 185 188 189-191 192 203 207 253 266 268 269 275 299 368
Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben 190
Novalis (eigentl. Friedrich Freiherr von Hardenberg) (1772-1801) 65 268
Die Christenheit oder Europa 268

Ostrowskij, Alexander (1823-1886) 105
Gewitter 105
Pareto, Vilfredo (1848-1923) 188
Pater, Walter Horatio (1839-1894) 264 265
Marius the Epicurean (Marius der Epikureer) 264
Peter I., Zar von Rußland (1672-1725) 69 70 84
Philipp II., König von Spanien (1527-1598) 174 324
Piloty, Karl von (1826-1886) 266
Plutarch (um 46-125) 163
Pissarew, Dmitri Iwanowitsch (1840-1868) 221 222 223 224 229
Pöhlmann, Robert von (1852-1914) 186
Proudhon, Pierre Joseph (1809-1865) 225
Pugatschow, Jemeljan Iwanow (1720-1775) 69
Puschkin, Alexander Sergejewitsch (1799-1837) 24 27 28 30 49 60 62 69-71 72 85 88 90 107 121 133-134 140 162 166 167 169 175 209 210 215 224 308 309 339 341 343 364 377
Boris Godunow 88 166 167
Eugen Onegin 309
Die Hauptmannstochter 69 70 339 341 343
Der Mohr Peters des Großen 69 70

Raabe, Wilhelm (1831-1910) 279-280 281 282
Die Gänse von Bützow 279-280
Rabelais, François (1494-1553) 89 354
Racine, Jean Baptiste (1639-1699) 106 160 170
Britannicus 170
Ranke, Leopold von (1795-1886) 186 364
Rasin, Stjenka Timofejewitsch (gest. 1671) 69
Ratcliffe xxxxxxxxx (xxxxxxxxx) 23
Rathenau, Walther (1867-1922) 314
Regler, Gustav (geb. 1898) 323
Die Saat 323
Regnier, Henri de (1864-xxxx) 191
Rémusat, Charles (xxxxxxxxx) 112
Renan, Ernest (1823-1892) 182

Richard I. (Löwenherz), König von England (1157-1199) 32
Richelieu, Armand Jean Duplessis von (1585-1642) 37 73
Rickert, Heinrich (1863-1936) 252
~~Riegl, (Riegel)~~
Riegel, Hermann (1834-1900) 186
Robespierre, Maximilien Marie Isidor de (1758-1794) 73 223 224 227
Rodenbach, Georges (1855-1898) 265
Bruges-la-morte (Das tote Brügge) 265
Rolland, Romain (1866-1944) 208 229 232 233-234 235 236 257 274 283 352-363 369 383
Jean Christophe (Johann Christoph) 274 355 363
Meister Breugnon 352 354 356-363 383
Rothschild, Meyer Amschel (1743-1812) 73
Rousseau, Jean-Jacques (1712-1778) 28 228
Saint Evremond, Charles Marguetel de Saint-Denis, Seigneur de (1610-1703) 106
Saint-Simon, Claude Henri de Rouvroy, Graf von (1760-1825) 225
Sainte-Beuve, Charles (1804-1869) ~~194-195~~ 194-195 196 197 198 199 202 204 205 210 211 346
Histoire de Port Royal (Geschichte von Port Royal) 195
Saltykow-Schtschedrin, Michail (1826-1889) 285
Sand, George (1804-1876) 44
Scharnhorst, Gerhard Johann David von (1755-1813) 281
Schiller, Friedrich (1759-1805) 63 88 105 118 122 127 133 135 136 138 139 140 141 142 154 164 165 166 167 174 175 293 300 333
Die Braut von Messina 138-139
Don Carlos 174 175
Die Jungfrau von Orleans 293
Kabale und Liebe 105 122 133
Maria Stuart 154
Wallenstein 140 141 164 167 333
Schnitzler, Arthur (1862-1931) 332
Schopenhauer, Arthur (1788-1860) 125 126 185 186 268 316
Schweitzer, Jean Baptista von (1833-1875) 300
Scott, Walter (1771-1832) 11 14 23-60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70-71 72 75 76 77 78 80 81 82 83

84 85 86 87 88 89 121 127 132 140 155 161 164
166 173 177 193 195 198 200 204 205 214 215 216
217 218 223 224 236 240 241 244 246 247 248 260
266 267 268 282 298 301 306 307 308 309 320 322
326 327 339 341 342 343 364 366 376 377 378
The Abbot (Der Abt) 43 51 339
The Antiquary (Der Altertümler) 132
The Heart of Midlothian (Das Herz von Midlothian) 47-48
51 56 68 236 246 326 327
Ivanhoe 26 33 44-45 48 59 68 268
A Legend of Montrose (Eine Sage von Montrose) 54 55-56
The Fair Maid of Perth (Das schöne Mädchen von Perth)
51 52 53 54 268
Old Mortality 33 34 341 343
Quentin Durward 43 51 54 75 76 267
Redgauntlet 81 216
Rob Roy 33 40 48 50 53 54-55 63 132 216 218
341
Waverley 11 26 30-31 32 34 45 46 51 54 132 216
217 341
Scudéry, Madeleine de (1607-1701) 11
Shakespeare, William (1564-1616) 24 62 88 89 93 94
95 96 99 100 102 111 114 117 118 119 120 121
122 123 124 132 134 140 143 145 148 149 150
160 161-164 165 166 168 169 170 171 192 206 209
210
Coriolan 209
Julius Caesar 140 163 209 210
Hamlet 96 120 122 145 148 163
König Heinrich IV. 161
König Heinrich VI. 162 170
König Lear 93 94 120 122 124 132 148 149 150
163 165
König Richard II. 161
König Richard III. 161 162
Macbeth 142 163 165
Othello 119 124
Romeo und Julia 96 100 114 121 122 123 124
Troilus und Cressida 209

George
Shaw, Bernard (1856-1950) 210 263 274 278
Cäsar und Cleopatra 210
Die heilige Johanna 278
Sismondi, Jean Charles Léonard Simonde de (1773-1842) 19
Smith, Adam (1723-1790) 13
Smollet, Tobias (1721-1771) 12 63 214
Sophokles (um 495-406 v.d.Z.) 95 97 100 102 124 134 143 154
Antigone 95 97 100 124 143
König Ödipus 102 134 154
Philoktet 134
Sorel, Georges (1847-1922) 274 354
Spengler, Oswald (1880-1936) 186 191 269
Stalin, Josef Wissarionowitsch (1879-1953) 336
Steele, Richard (1672-1729) 218
Stendhal (eigentl. Marie Henri Beyle) (1783-1842) 17 24 27 37 60 63 76 79-80 85 192 244 258 259 325 356 372
La Chartreuse de Parme (Die Kartause von Parma) 17 24 37
Le rouge et le noir (Rot und Schwarz) 259
Steuart, James D. (1712-1780) 13 14
Stifter, Adalbert (1805-1868) 265-269
Der Nachsommer 265 266 268
Witiko 265-266 267-268
Struve, Pjotr Bernhardowitsch (1870-1944) 298 342
Sue, Eugène (1804-1857) 37-38
Süß-Oppenheimer, Joseph (1692-1738) 314
Swift, Jonathan (1667-1745) 12 217

Taine, Hippolyte (1828-1893) 26 44 182 185 188 192-193 204 205 235 254 255 258 277
Thackeray, William Makepiece (1811-1863) 214-219
The History of Henry Esmond (Henry Esmond) 215-218
Vanity fair (Jahrmarkt der Eitelkeit) 215
The Virginians (Die Virginier) 218
Thierry, Augustin (1795-1856) 52 182 185

Tieck, Ludwig (1773-1853) 65 66
Der Aufruhr in den Cevennen 66
Tolstoi, Leo Nikolajewitsch (1828-1910) 29 38 50 84-87 110 148 155 219 225-226 227 248 260 298 301 308 309 310 312 320 336 339 341 343 356 361 364 377
Anna Karenina 87 148 260 336
Auferstehung 155
Krieg und Frieden 38 84-85 86 87 219 225-226 260 310 312 339 341 343 361
Der Tod des Iwan Iljitsch 110
Tschernyschewskij, Nikolai Gawrilowitsch (1828-1889) 265 285
Vergil (eigentl. Publius Vergilius Maro) (70-19 v.d.Z.) 52
Vico, Giovanni Battista (1668-1744) 29 64
Vigny, Alfred (1793-1863) 69 73-75 86 188 241 244
Cinq Mars 69 73
Über die ~~Kunst~~ Wahrheit in der Kunst 73
Vitet, Ludovic (1802-1873) 78 111 113 122
Scènes historiques (Historische Szenen) 78
Les barricades (Die Barrikaden) 78 111
Voltaire, François Marie Arouet (1694-1778) 12 15 106 169 170 290 354
La Ligue ou Henri le Grand (Die Henriade) 14

Wackenroder, Wilhelm Heinrich (1773-1798) 65
Wagner, Richard (1813-1883) 126 203 204 249 251
Lohengrin 251
Der Ring des Nibelungen 203 204
Walpole, Horace (1717-1797) 11
The Castle of Otranto (Das ~~Kastell~~ Schloß von Otranto) 11
Wilde, Oscar (1856-1900) 246 271
Winckelmann, Johann Joachim (1717-1768) 14

Zola, Emile (1840-1902) 82 192 193 194 201 202 203 207 214 219 230 235 236 257 258 269 274 275 285 286 325 355
Germinal 235 325

Nana 214
Zweig, Arnold (geb. 1887) 368 375
Erziehung vor Verdun 375
Junge Frau von 1914 375
Der Streit um den Sergeanten Grischa 375
Zweig, Stefan (1881-1942) 287-291 303 360-361
Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam 287-291 303 360-361

Inhalt

Vorbemerkung zur deutschen Ausgabe 5

Vorwort 9

Erstes Kapitel: Die klassische Form des historischen Romans 11

I. Die gesellschaftlich-geschichtlichen Bedingungen der Entstehung des historischen Romans 11

II. Walter Scott 23

III. Der klassische historische Roman im Kampf mit der Romantik 60

Zweites Kapitel: Historischer Roman und historisches Drama 88

I. Lebenstatsachen als Grundlagen der Scheidung von Epik und Dramatik 90

II. Die Besonderheit der dramatischen Menschengestaltung 108

III. Das Problem der Öffentlichkeit 132

IV. Die Gestaltung der Kollision in Epik und Dramatik 143

V. Skizze der Entwicklung des Historismus im Drama und der Dramaturgie 160

Drittes Kapitel: Der historische Roman und die Krise des bürgerlichen Realismus 180

I. Wandel der Geschichtsauffassung nach der Revolution von 1848 181

II. Privatisierung, Modernisierung und Exotismus 194

III. Der Naturalismus der plebejischen Oppositionellen 220

IV. C. F. Meyer und der neue Typus des historischen Romans .. 236

V. Allgemeine Tendenzen der Dekadenz und die Konstituierung des historischen Romans als besonderen Genres 247

Viertes Kapitel: Der historische Roman des demokratischen Humanismus 270

I. Allgemeine Charakteristik der humanistischen Protestliteratur in der imperialistischen Periode 273

II. Volkstümlichkeit und echter Geist der Geschichte 307

III. Die biographische Form und ihre Problematik 328

IV. Der historische Roman Romain Rollands 332

V. Perspektiven der Entwicklung des neuen Humanismus im historischen Roman 363

Namen- und Titelregister 385

II,

LUKÁCS, GEORG: „Grösse und Verfall" des Expressionismus.

32 f.

II/1084