

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER LAJOS-KOSSUTH UNIVERSITÄT DEBRECEN

NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
XIV.

ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE
XIV.

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1980

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
NÉMET TANSZÉKÉNEK KIADVÁNYAI
VERÖFFENTLICHUNGEN DES LEHRSTUHL
FÜR DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR
AN DER LAJOS-KOSSUTH UNIVERSITÄT DEBRECEN

**NÉMET
FILOLÓGIAI TANULMÁNYOK
XIV.**

**ARBEITEN ZUR
DEUTSCHEN PHILOLOGIE
XIV.**

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN
1980

Szerkesztette
NÉMEDI LAJOS

Redigiert
von **LAJOS NÉMEDI**

Editoris adiutores
SÁNDOR GÁRDONYI
et
JÓZSEF SÁNDOR VARGA

INHALTSVERZEICHNIS

NÉMEDI, LAJOS: Lessing in Ungarn.....	5
TRÄGER, CHRISTINE: Goethes "Wahlverwandschaften" in genre- theoretischer Sicht.....	17
BERCZIK, ÁRPÁD: Ernst Moritz Arndts Ungarnbild.....	33
HAASE, HORST: Das Thema des Bauernkrieges bei Johannes R. Becher.....	45
PISCHEL, JOSEPH: Zum Funktionsverständnis der DDR-Schrift- steller in den sechziger und siebziger Jahren.....	51
RITTER, HEIDI: Tradition und Neuansatz. Bemerkungen zu Peter Hacks' "Amphitryon" 1968.....	69
BALKÁNYI, MAGDOLNA: Der ironische Held - das Ende des Dramas? (Tendenzen im dramatischen Schaffen Friedrich Dürrenmatts in den siebziger Jahren).....	79

AUTOREN DIESES BANDES

NÉMEDI, LAJOS, Professor an der Universität Debrecen
TRÄGER, CHRISTINE, Dozent an der Universität Leipzig
BERCZIK, ÁRPÁD, Professor i.R. an der Universität Szeged
HAASE, HORST, Professor am Institut für Gesellschaftswissen-
schaften am ZK der SED, Berlin, Nationalpreisträger
PISCHEL, JOSEPH, Direktor der Sektion für Sprach- und Literaturwis-
sensschaften an der Universität Rostock
RITTER, HEIDI, Lektor an der Universität Debrecen
BALKÁNYI, MAGDOLNA, Assistent an der Universität Debrecen

LAJOS NÉMEDI

Lessing in Ungarn

Vor genau 200 Jahren, am 23. November 1779, sprach Johann Gertinger, der aus der ungarischen Stadt Eperjes gebürtige, theologisch geschulte Freimaurer den Wolfenbüttler Bibliothekar, Herrn Hofrat Gotthold Ephraim Lessing, in Braunschweig an und bat ihn um Almosen. Zum Dank ließ Gertinger ein Jahr später in Hamburg ein Brüderliches Sendschreiben drucken an den wider die Religion Jesu und seiner Jünger Gift ausstreuenden verkehrt gelehrten Herrn Hofrat Lessing und stellte sich im langen Buchtitel als einen zwar ungelehrten Mann, doch einen Christen vor, der "Gottes in Jesu Ehre und Lehre verteidige". Damit fing es also an.

Lessings Wirkung in der Welt ist man noch nicht so eifrig nachgegangen als etwa der von Herder. Das hat bestimmte Gründe. Herders Ideen halfen im 19. Jahrhundert den Nationalismus im Südosten Europas wecken. Der große Wahrheitssucher Lessing wirkte in dieser Hinsicht eher hemmend: er schaute in eine fernere Zukunft, die nicht das Trennende, sondern das Verbindende zwischen den Völkern sucht und das Humane, das Menschliche ohne Rücksicht auf Religion, Sprache und Hautfarbe. Um nicht mißverstanden zu werden, möchte ich ausdrücklich betonen, daß ich mit dieser Bemerkung Herders Humanitätsideal um kein Haar schmälern möchte.

Das Thema, Lessing in Ungarn, ist umfassend noch nicht dargestellt worden. Lessing ist seit 200 Jahren präsent im ungarischen Geistesleben, und so bietet sich das Thema dem philologischen Eifer wie auch dem denkerischen Grübeln als eine lockende Aufgabe an. Ich bin dem Kultur- und Informationszentrum der DDR in Budapest dankbar, daß mir Gelegenheit gegeben wurde, eine erste Skizze zu dem wichtigen Gegenstand zu riskieren - am 250. Jahrestag von Lessings Geburt. Ich stütze mich dabei hauptsächlich auf bereits geleistete Einzelforschungen und schreibe mir nur das Verdienst der Zusammenfassung zu.

Wie sah es in Ungarn im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts aus?
- Keine Angst, ich beschränke mich auf einige Sätze! Das Land bildete einen Teil der Donaumonarchie der Habsburger ohne eine faktische Unabhängigkeit. Die Freiheit und Unabhängigkeit, für die die Ungarn 200 Jahre geblutet, blieb unter Maria Theresias klugem Zepter eher ein Schein und ein Wunschtraum. Die eigentlichen Magyaren bildeten kaum mehr als ein Drittel der Bevölkerung. - Der einzige Weg, die nationale Einheit und Unabhängigkeit vorzubereiten, das Rettbare noch zu retten, blieb die nationale Kulturpolitik. Sie wurde in den Jahren 1778-91 neu konzipiert. Als wesentliche Forderungen des Tages erschienen den besten Söhnen des ungarischen mittleren Adels und der Intelligenz die Schaffung einer weltlichen europäischen Bildung, die Rezeption Europas und die Pflege der Muttersprache. Die Gründung einer ungarischen Gelehrten-Sozietät konnte 1779-80 nicht in Erfüllung gehen, so blieb die einzige Waffe noch lange Zeit die Feder, die Literatur. Deswegen stehen die Denkmäler der Dichter in unseren Städten neben denen der Staatsmänner.

Lessing gehört zu den europäischen Geistern, die den Ungarn kulturell auf die Beine halfen. Er hilft uns heute noch. Das Thema Lessing in Ungarn umfaßt, wie gesagt, genau 200 Jahre. Ich möchte das Material möglichst klar gliedern: es ist das Wenigste, was man tun soll, wenn man es mit einem Vorkämpfer für die Verbreitung des Lichtes, der Vernunft und der Wahrheit zu tun hat.

Zuerst möchte ich etwas über die Vermittler und die Vermittlungswege sagen. Dann folgt eine Übersicht der Übersetzungen und der Aufführungen der Lessingschen Dramen und der Lessing-Philologie. Etwas ausführlicher will ich mich mit dem Einfluß von Lessings theoretischem Werk befassen. Die meiste Aufmerksamkeit verdienen aber die Dichter und Schriftsteller, Publizisten und Gelehrten, die ein Lessing-Erlebnis hatten, die wenigstens etwas von seinem Wesen verstanden, und denen er zum Vorbild wurde.

Als Vermittlungsweg kommt im Falle Lessings Wien durchaus in Betracht. Im Frühjahr 1768, kurz nach der Uraufführung in Hamburg spielt Wien die Minna. Die Emilia wurde dann 1775 mit Erfolg aufgeführt, Josef II. besuchte zweimal die Aufführung. Mit dem Nathan steht es in Wien natürlich anders. Am Anfang des 19. Jahrhunderts konnte das Stück nur gespielt werden, nachdem die entlarvenden Stellen über den Patriarchen gestrichen worden waren. Damit haben wir auch die Frage beantwortet, inwieweit Wien die Rezeption der deutschen Dichtung in Ungarn förderte oder aber geradezu hemmend oder entstellend wirkte.

Viele Studenten aus Ungarn haben damals ein Teilstudium an deutschen Universitäten gehabt: Lutheraner und Calvinisten, Magyaren und Nicht-Magyaren. Sie studierten Theologie, Philosophie, auch Medizin. Halle, Jena und Göttingen kommen besonders in Betracht. Die protestantischen Theologen kamen natürlich mit den theologischen Streitschriften Lessings, ganz besonders aber mit denen seiner Gegner in Berührung und standen unter dem Einfluß der offiziellen orthodoxen Stellungnahme gegen Lessing.

Ein Beispiel dafür haben wir bereits erwähnt. Aber auch der Superintendent Samuel Szontag in Kassa hielt Lessing für einen gefährlichen Gegner des Christentums. Er belehrte den jungen Ferenc Kazinczy 1779 in diesem Sinne. Szontag wußte natürlich auch, daß Lessing in Wien als Dramendichter gefeiert wird. Kazinczy, der spätere Wortführer im Kampf um die Erneuerung der ungarischen Sprache, neigte als junger Mann zur Freidenkerei und war selber Freimaurer. Szontags Bemerkung regte ihn vielleicht an, sich in das Studium der "gefährlichen" Schriften zu vertiefen.

Noch mehr als Wien und die deutschen protestantischen Universitäten kann das deutsche Bürgertum der ungarischen Städte als Vermittler für die Kenntnis deutscher Geisteswerke angesehen werden. Dieses Bürgertum hatte viel früher eigene Zeitschriften und Bühnen als die Ungarn selber. In Pozsony gibt es zum Beispiel deutsches Theater von 1753 ab, und nach Wien darf die Emilia 1775 auch hier gespielt werden. (Ein Stück wurde nämlich in Ungarn nur zugelassen, wenn es schon zweimal in Wien gespielt worden war.) Übrigens besuchte Lessing selbst 1775 von Wien aus das deutsche Theater in Pozsony. - Für weitere Beispiele soll hier nur eins stehen: 1812 wird in Pest das größte Theatergebäude des ganzen deutschen Sprachgebietes mit 3500 Sitzplätzen eröffnet, und zwar mit Musikwerken eines gewissen Ludwig van Beethoven aus Wien und mit Stücken von Kotzebue.

Die deutschen Theater in Ungarn spielten Lessings Werke. Es versteht sich von selbst, daß diese deutschen Aufführungen von gebildeten und auch von weniger gebildeten Ungarn besucht wurden.

Auch das eigene Schrifttum dieses deutschen Bürgertums vermittelte bald Lessings Gedanken. Johann Genersich schrieb 1793 einen philosophisch-historischen Versuch Von der Liebe des Vaterlandes. Den Grundgedanken entnimmt er Thomas Abbt, zitiert aber auch Lessing und Mendelssohn eifrig, wenn es um Aufklärung und um die Forderung von Toleranz geht. Winckelmanns und Lessings Gedanken findet man in den kunsttheoretischen Werken des Professors Johann Nepomuk Schauff in Pozsony.

Der Pester Advokat Johann Jung schrieb 1806 ein schwaches Drama, in dem ein alter weiser Jude den Idealtyp des uneigennütigen guten Bürgers darstellt. Des begabteren Dramatikers Karl Anton Gruber einaktige Lustspiele (1828) erinnern stark an die Jugendwerke Lessings.

Die Vermittlerrolle des deutschen Bürgertums der Städte in der Zeitspanne zwischen 1780-1830 kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Die führenden ungarischen Literaten, ob adliger oder plebejischer Herkunft, konnten beinahe alle Deutsch. - Dieser Umstand darf auch dann nicht außer acht gelassen werden, wenn man über die Übersetzungen von Lessings Werken ins Ungarische referiert. Die Übersetzung macht ein deutsches Werk für einen breiteren Kreis bekannt, bedeutet aber keineswegs den Augenblick des Kennenlernens überhaupt für die gelehrte ungarische Welt. Etwas anderes ist, wenn Alexander Popes Essay on Man über französische und deutsche Vermittlung 1772 in der ungarischen Sprache landet. Das Übersetzen eines deutschen Kunstwerkes kann auch einfach eine Übung in der Poesie oder Prosa bedeuten.

Aufschlußreich ist immerhin zu wissen, welche Lessingschen Werke und zu welchem Zeitpunkt sie übersetzt werden. - Angeblich hat der Ingenieur Ferenc Kovács in Pápa den Nathan bereits Ende der 80er Jahre übertragen. Der tüchtige Mann ist als ein aufgeklärter Kopf bekannt, der 1789 in einer Zeitschrift für die Abschaffung der Leibeigenschaft eintrat. Ganz bestimmt übersetzte er die Emilia, das Manuskript ist aber verschollen. - Ein gewisser Pál Ráth übertrug die Minna für das erste ungarische Theater in Buda-Pest, mit dem Untertitel A katona-szerencse (Soldatenglück). Das Stück wurde am 19. Juli 1792 aufgeführt. Das ist die erste zuverlässige Nachricht über eine Lessing-Aufführung in ungarischer Sprache.

Der bereits genannte Ferenc Kazinczy bemühte sich am Anfang der 90er Jahre um die Übersetzung Lessingscher Werke. Er selbst übersetzte die Dramen: Miss Sara Sampson, Minna und Emilia. Die Minna überarbeitete er dreimal. Das Ergebnis ist eine ausgezeichnete Übersetzung, die auch noch 1929 mit wenigen Änderungen auf die Bühne gebracht werden konnte. - Kazinczy gefielen Lessings Fabeln und er veranlaßte seinen jüngeren Freund János Aszalay zu einer Übersetzung, an die er selbst noch letzte Hand legte und der er 1793 ein Vorwort voranschickte. Ganz früh, 1818, erscheint das Faust-Fragment aus den Literaturbriefen in einem ungarischen Theater-Almanach in Székesfehérvár.

Um den Nathan auf Ungarisch gab es lange Zeit nur ergebnislose Bemühungen. 1839 ließ ein Theaterdirektor in Buda-Pest das Stück übersetzen. Die gut funktionierende Zensur entstellte aber den Text der-

maßen, daß jener Theaterdirektor jede Lust zur Aufführung verlor. Nicht anders ging es bei einem erneuten Versuch 1844 in Kolozsvár. Die Juden konnten 1866 ungarisch erscheinen, aber der Nathan bekam ein entsprechendes ungarisches Sprachgewand erst, als der Liberalismus im politischen Leben Terrain gewann und als sich seiner im Jahre 1878 ein Aristokrat, der Graf Antal Zichy, annahm.

Von den theoretischen Werken erlebte vor dem ersten Weltkrieg nur der Laokoon eine Übertragung, die dann allerdings dreimal hintereinander erschien. - Nach dem 2. Weltkrieg erwarb sich unser werter Kollege Mihály Vajda-György ganz besondere Verdienste um Lessing. 1958 gab er einen Sammelband mit den übersetzten Dramen, Gedichten und Fabeln heraus, mit Anmerkungen und einer gediegenen Einleitung. Es ist die vollständigste ungarische Lessing-Ausgabe auf 554 Seiten. 1963 gab Mihály Vajda-György eine neue Übersetzung des Laokoon und der Hamburgischen Dramaturgie heraus, versehen mit einer Einführung Über die Bedeutung der Lessingschen Ästhetik heute. Die beiden Bände entsprechen der zeitgemäßen ungarischen Lessing-Rezeption in einer Periode, wo das Deutsch-Können nicht mehr unbedingt zur Allgemeinbildung gehört, wo also die Übersetzung wahrhaft Lücken ausfüllt.

Kurz über die Lessing-Aufführungen in Ungarn. Es soll vorausgeschickt werden, daß es bei uns um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert kein festes ungarisches Theater gab, die Jahre 1790-94 abgezogen. In Kolozsvár gab es erst seit 1814 ein festes Haus, in Buda-Pest öffnete das Nationaltheater erst 1837 seine Pforten. Wohl gab es Wandertruppen, die eine wahre nationale Mission erfüllten. An der Wiege der ungarischen Schauspielkunst standen Shakespeare und Schiller und erst in weitem Abstand Lessing und Goethe, wenn man bei den Klassikern bleibt und die Trivialliteratur nicht berücksichtigt.

Die Minna gehört zu den ersten Stücken, die die erste ungarische Theatertruppe in Buda-Pest aufführt (1792). Meines Wissens wurde das Stück nur an zwei Abenden gegeben, während das wertlose andere Soldatenstück Graf Waltron oder die Subordination von einem fast Unbekannten die Reihe der Theatervorstellungen in Buda-Pest überhaupt eröffnet und noch jahrzehntelang ein Kassenstück bleibt. Aber - können wir fragen - hat nicht ein Kotzebue selbst in Weimar viel mehr Glück beim Publikum gehabt als Goethe, der Theaterdirektor?!

Nach der Minna erlebt die Emilia 1804 in Kolozsvár eine Aufführung. Debrecen spielt 1811 die Minna in der Übersetzung von Kazinczy. 1821 taucht die Miss Sara Sampson in Kolozsvár auf. 1836 erobert die Emilia Pest, aber das Nationaltheater erst 1852. Nach 1854 wissen wir nur von

Plänen zu einer Neuinszenierung des Stückes. 1956 wird Emilia im ungarischen Rundfunk aufgeführt in einer neuen Übertragung von László Németh.

Nathan der Weise hatte es schwieriger, wie wir bereits angedeutet haben. Die Aufführung war eine Kampffrage des ungarischen Liberalismus. Wohl erlebt das Stück 1879 in Miskolc eine Aufführung, in Buda-Pest kann es aber erst 1888 auf die Bühne gebracht werden, dann allerdings mit großem Erfolg. Ausgezeichnete Schauspieler setzten sich für das Stück ein, Ede Ujházy als Nathan und Gyula Vizvári als Klosterbruder. Die Presse reagierte sehr empfindlich. Die Aufführung gab zu heftigen Debatten Anlaß, in denen es nicht um die künstlerischen Werte des Stückes ging. In der Debatte ließen sich philosemitische, antisemitische, profreimaurerische, wie auch reaktionäre Stimmen hören. Die ultrarechte Budapesti Hirlap nennt den Nathan einen moralphilosophischen Aufsatz in Dialogen, in dem das Gedankengut der Freimaurerei von der Bühne aus verbreitet wird. Die Kenner, wie Zoltán Ambrus, wußten um den Wert des Stückes, glaubten aber an einen Erfolg nicht. Und es wurde doch ein Erfolg. 1912 kam eine Neuinszenierung, wiederum mit den besten Schauspielern, und sie erlebte 29 Aufführungen, keine geringe Zahl für die Zeit und für den Nathan. - Seit 1916 gab es keine Nathan-Aufführungen mehr bei uns. Im Jahre 1923 erschien in Budapest ein Drehbuch für einen geplanten Nathanfilm von Hans Kyser. Es wurde aber kaum beachtet. 1929 huldigt das Nationaltheater dem 200. Geburtstag mit einer Neuinszenierung der Minna, in der Titelrolle die gefeierteste Schauspielerin der Zwischenkriegszeit, die unvergleichliche Gizi Bajor.

Mit Schiller verglichen hatte der Bühnendichter Lessing weniger Glück in Ungarn, aber eins steht fest: unter den Übersetzern, Theaterleitern und Schauspielern haben sich in jedem Fall die besten Köpfe für ihn eingesetzt.

Es ist nicht leicht, dem Einfluß der theoretischen Werke Lessings in den Einzelheiten nachzugehen. Viele haben ihn gelesen, und viele haben von ihm gelernt, auch wenn viele darüber schweigen. - Sein größter Verehrer und sein bester Schüler in Ungarn war der Dichter und Kritiker József Bajza, ein Wortführer der romantischen Generation. 1823 liest er bereits die Hamburgische Dramaturgie. In seiner Schrift Die Theorie des Epigramms (1828) lernt er viel aus Lessings Zerstreute Anmerkungen über das Epigramm und einige der vornehmsten Epigrammatisten (1771). Es ist kein Wunder, und es war das Beste, was Bajza tun konnte. Wertvolle Anregungen von größeren Geistern zu übernehmen, kürzt

den Weg der eigenen Entwicklung, ja den der Entwicklung der eigenen Nationalliteratur ab.

Bajza ist der Begründer der theoretisch fundierten und schonungslosen Literaturkritik in Ungarn. Kölösey, der Dichter der Nationalhymne, gab dafür bereits 1817 gute Beispiele. Ihm fehlte es aber an Kampflust und an geistiger Beweglichkeit. Bajza sieht in der Kritik eine Mission. Er ist der Meinung, daß es die Kritik war (und dabei denkt er besonders an sein Vorbild Lessing), die die Grundlage geschaffen für die Größe der deutschen Literatur. - 1831 gelingt es endlich auch in Ungarn, eine eigene Zeitschrift für die literarische Kritik zu gründen: Kritikai Lapok (Kritische Blätter). Das Motto der ersten Nummer entnimmt der Redakteur Bajza, dem Briefe antiquarischen Inhalts von Lessing (56. Brief): "Gelinde und schmeichelnd gegen den Fähigkeit verratenden Anfänger, mit Bewunderung zweifelnd und mit Zweifel bewundernd gegen den Meister, abschreckend und positiv gegen den Stümper, höhnnisch gegen den Prahler und so bitter als möglich gegen den Kabalemacher."

Lessing war Bajzas Vorbild in dem berühmten Literaturstreit um ein neues Konversationslexikon. Mutig und unentwegt wie Lessing zieht Bajza gegen Dünkel und falsche Autoritäten ins Feld und entlehnt Waffen und Argumente dem Lessingschen Werk Ein Vade mecum für den Herrn Samuel Gotthold Lange (1754). - In der Hamburgischen Dramaturgie ist es nicht so sehr die neue Interpretation Aristoteles', die Bajza bewegt, sondern der Kampf um ein Nationaltheater. Er konnte 1837 noch erleben, daß in der Hauptstadt oder wenigstens in dem wirtschaftlichen und geographischen Mittelpunkt des Landes, in Buda-Pest, ein ungarisches Nationaltheater errichtet wurde und die Konkurrenz zum deutschen Theater bestand. In einem ungarischen Nationaltheater, meint Bajza, ist der nationale Geist das vornehmste Ziel. Mit dieser Feststellung geht er - 60 Jahre nach seinem Meister - über ihn hinaus, in Richtung Nationalismus - all die Vorteile und all die Gefahren in Kauf nehmend, die mit dieser Zielsetzung verbunden waren.

Eine Lessing-Philologie gibt es in Ungarn seit 100 Jahren. Den Auftakt bildet die schwungvolle Festrede des Grafen Antal Zichy in der Akademie der Wissenschaften im Jahre 1878. Der Übersetzer des Nathan war ein gebildeter Aristokrat. Seine Festrede würdigt neben Goethe und Schiller als den dritten im Bunde Lessing: sie ist aber auch Anlaß, das Bismarcksche neue deutsche Reich zu würdigen. 1878 ist das Jahr des Berliner Kongresses. Jeder kennt das berühmte Bild von Anton von Werner, auf dem im Vordergrund und Mittelpunkt Bismarck und Graf Gyula

Andrássy, der Außenminister der österreichisch-ungarischen Monarchie, stehen. - Die Lessing-Philologie in Ungarn widmete ihre Aufmerksamkeit besonders Einzelfragen der ungarischen Lessing-Rezeption. Die bisher einzige Lessing-Monographie in ungarischer Sprache erschien 1955 aus der Feder von Mihály Vajda-György. Ihm verdanken wir auch gutfundierte Aufsätze über Lessings Ästhetik und über das bürgerliche Trauerspiel.

Unsere letzte Frage ist: wer hatte bei uns ein wirkliches Lessing-Erlebnis? Im stillen natürlich hatten und haben viele ein solches Erlebnis. Was läßt sich aber heute noch dokumentieren?

Ich kann hier nur auf einige Beispiele eingehen. Wenn ich im folgenden der Gefahr der Wiederholung nicht ganz entgehen kann, bitte ich Sie um Entschuldigung.

Ferenc Kazinczy (1759-1831) war die anerkannte führende Persönlichkeit im literarischen Leben zwischen 1790 und 1820, die als zweite Phase der Aufklärungsperiode in Ungarn angesehen wird. Er nahm das meiste von den Deutschen auf, während die erste Generation der Aufklärer noch den Engländern und Franzosen gefolgt war. Kazinczys Hauptwerk ist sein literarischer Briefwechsel. Er entfaltete eine eifrige Übersetzertätigkeit, er übertrug unter anderem Werke von Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Bürger und Ewald von Kleist.

Von Lessing wird er wohl zum erstenmal anlässlich eines Besuches bei dem deutschen evangelischen Pfarrer, Samuel Szontág in Kassa gehört haben. Diesen Punkt haben wir bereits gestreift. Der Pfarrer machte ihn aufmerksam, daß der gefeierte Dichter der Emilia ein gefährlicher Gegner des Christentums sei. Sicherlich wird Kazinczy Lessings Streitschriften gelesen haben. Spuren davon haben wir keine. Er hat seine Papiere und Briefschaften vor seiner Verhaftung im Jakobinerprozeß im letzten Augenblick vernichtet. - Bei Lessing interessierten ihn die Fabeln, die er übersetzen ließ und die Dramen, die er selber übertrug. Selbst in der langen Gefangenschaft feilt er noch ständig an den Übersetzungen.

Kazinczys Autorität, die Vorherrschaft eines an Goethe geschulten klassizistischen Geschmacks, wurde um 1820 durch die romantische Generation Bajza, Toldi, Vörösmarty erschüttert. Sie gaben der ungarischen Nationalliteratur eine neue Wendung. Der mutige Kritiker dieser Generation war der bedeutendste Schüler Lessings bei uns, József Bajza. Hören wir ihn selbst über seinen Meister! Am Ende der Theorie des Epigramms, das ich bereits erwähnt habe, heißt es: "Die hier dargelegte Theorie des Epigramms ist zum größeren Teil aus den Werken selbst

abstrahiert worden... Der Verfasser berücksichtigte natürlich die alten Theoretiker, vor allem die Ausführungen von Lessing und Herder. Doch überall mit der Freiheit, die die Liebe des Wahren wünscht, ja fordert: das Gute von jedem annehmen, den Fehler in niemandem blind anbeten, sondern nachweisen und ohne Rücksicht mutig bekämpfen." Man sieht: hier spricht ein Schüler Lessings. Und tatsächlich: wenn wir jemanden in der ungarischen Literatur mit Lessing vergleichen würden, wenn auch nicht an dichterischer Kraft, an Ausmaß der Bildung, aber doch wohl an kritischem Mut und an Liebe zur Wahrheit, so ist es József Bajza.

1830 gründet Bajza mit gleichgesinnten Freunden zur Unterstützung des ungarischen Theaters eine Buchreihe Külföldi Játékszin ("Ausländisches Theater"). Das erste Stück, das hier abgedruckt wird, ist die Emilia, in der Übersetzung von Ferenc Kazinczy. Dem Stück schickte Bajza einen kleinen Aufsatz voran. Hier lesen wir über Lessing: "Durch seinen Tod verlor Deutschland einen seiner größten Söhne, der als Gelehrter und als Mensch gleich hervorragend war. Sein Charakter war unbescholten und rein; daher kommt es wohl, daß seine schriftstellerischen Verdienste, obwohl er sich durch seine literarischen Fehden viele Feinde zugezogen, schon zu seinen Lebzeiten allgemein anerkannt wurden. Er war ein tief forschender Geist, unabhängig und unerschütterlich im Austragen seiner Ziele, unermüdlich im Bestreben, seinen Geist, den Wahrheiten und der Wirklichkeit näher zu bringen... Man kann über ihn sagen, wie der biedere Mendelssohn es tat, daß er seinem Jahrhundert um ein Menschenalter voranging."

Das interessanteste und rührendste Kapitel der ungarischen Lessing-Rezeption bilden die Bemühungen des jungen Universitätsprofessors für Germanistik, Hugo von Meltzl in Kolozsvár, der nämlich Rundfragen und Aufsätze zum Nathan verfaßte. - Meltzl gründete 1877 die erste wissenschaftliche Zeitschrift für Komparatistik in der Welt, die Acta Comparationis Litteraturum Universarum, in denen 10 Jahre lang Beiträge in 14 Sprachen erschienen. Die von Max Koch gegründete Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte folgte erst 1886. Unserem Kollegen, Árpád Berczik aus Szeged, verdanken wir es, daß das wertvolle Material im Band XIII. der Debrecener Arbeiten zur deutschen Philologie überhaupt zugänglich gemacht worden ist. Hugo von Meltzl ließ nämlich seine Zeitschrift nur in 100 Exemplaren drucken, einzelne Nummern gehören zu den größten Buchraritäten.

Bei Meltzls Lessing-Forschungen spielten, wie Berczik bemerkt, neben wissenschaftlichen Gründen auch humanistische Überlegungen mit. Er trat öffentlich und wiederholt gegen blinden Nationalismus und gegen

Antisemitismus auf. Das große weltanschauliche Drama, das Hohelied der Humanität, war ihm ganz besonders wertvoll. Er richtete 1878 bei Gelegenheit der 100. Jahreswende der Entstehung des Stückes (er meinte den 10. August 1778, den Tag also, als Lessing den Entschluß gefaßt haben soll, den Nathan zu schreiben) einen Fragebogen an seine wissenschaftlichen Freunde in der ganzen Welt. Die erste Frage lautete: Ist Lessings Nathan in Ihrer Gegend verbreitet und bekannt? Weitere Fragen: Ist der Nathan schon oft übersetzt worden? Ist der Nathan oft im Theater gespielt worden? Hat der Nathan irgendeinen Dichter Ihrer Gegend beeinflusst? usw. - Das Ergebnis dieser Befragung war nicht sehr erheblich, aber für uns Nachkommen sehr aufschlußreich. Einen Teil der eingelaufenen Antworten gab Meltzl in einem schmalen Bändchen heraus: Nathaniana. Zur 100jährigen Feier des Lessing'schen Dramas im Mai 1879. Das Bändchen erschien wiederum nur in 100 Exemplaren. Es wird eröffnet mit einer auf Deutsch verfaßten Ode Meltzls auf Lessing, der die ungarische Übersetzung seines Freundes, Sámuel Brassai beigelegt ist. Auf die Ode folgt Meltzls Aufsatz: Beiträge zur Geschichte der Wolfenbütteler Geistesrevolution 1778-1782. Meltzl widerlegt unter anderem die Verleumdung, Lessing wäre von der Amsterdamer Judengemeinde bestochen worden. In seiner grenzenlosen Hingebung an Lessing macht Meltzl die Braunschweiger Geistlichkeit für den Tod des Dichters unmittelbar verantwortlich. Das Gerücht übrigens, daß Lessing vergiftet worden, ging bereits zur Zeit seines Todes herum. Man wollte auch wissen, daß ausgerechnet ein angeblicher Ungar dem großen Mann das Gift verabreicht haben soll. Spukt hier nicht der am Anfang erwähnte Johann Gertinger und sein Brüderliches Sendschreiben herum?

Dem Kernstück des Dramas, der Ringparabel, sind in dem Bändchen drei Aufsätze gewidmet, in deutscher, in englischer und in lateinischer Sprache. Aber auch die Mai-Nummer 1879 der Acta Comparationis ist gänzlich dem Nathan gewidmet. Frédéric Amiel, der Petöfi-Übersetzer in Genf gibt ein Bild über die Nathan-Rezeption in Frankreich, Artur Forestier in Philadelphia teilt unschätzbare Angaben über die Nathan-Rezeption in Amerika mit. Meltzl selber macht auf Grund der Mitteilungen seiner Freunde in der ganzen Welt einen Versuch, Nathans Übersetzungen und Verbreitung in der Weltliteratur nachzuspüren. Dies scheint nun nicht mehr zu unserem Thema zu gehören, aber es gehört trotzdem dazu, da diese verdienstvollen Anstrengungen von einem ungarischen Professor in Kolozsvár geleistet wurden. - Die Bemühungen Meltzls um den Nathan oder überhaupt um eine Weltliteratur in Goetheschem Sinne haben ein tragisches Schicksal. Die führenden Dichter und Kritiker in Budapest

meinten immer noch, daß die erste Aufgabe der ungarischen Nationalliteratur im Kampfe gegen die Gefahr der Überfremdung bestünde. In ihren Augen war Meltzl ein wurzelloser Kosmopolit. Seiner Eigenwilligkeit ist es dann auch zu verdanken, daß die gelehrte Welt seine Beiträge bis heute nicht zur Kenntnis genommen, seine Nathan-Forschungen nicht einmal bibliographisch registriert hat.

In der Zwischenkriegszeit war die politische und geistige Atmosphäre in Ungarn recht wenig geeignet, für Lessings Ideen in breiteren Kreisen zu werben. Der Deutschunterricht in den Oberschulen war eine Ausnahme. Während die Bühnen eine einzige Neuinszenierung der Minna aufweisen können, ließ das Gymnasium als Hauslektüre die Minna neben Goethes Hermann und Dorothea und Schillers Wilhelm Tell lesen. Auf diese Weise wurde ich selbst Ende der 20er Jahre mit dem Stück bekannt.

Zur 200. Wiederkehr seines Geburtsdatums wurde die Minna, wie bereits erwähnt, mit Gizi Bajor im Nationaltheater aufgeführt. Bezeichnend genug ist es, daß wissenschaftliche Veröffentlichungen über Lessing 1929 nur in einer linksradikalen Zeitschrift Századunk (Unser Jahrhundert) und in der Zeitschrift der Deutschen in Ungarn, d.h. in den Deutsch-ungarischen Heimatsblättern und in der Protestáns Szemle (Protestantische Revue) erschienen sind. In den letzteren finden wir die philologischen Aufsätze von Béla Pukánszky.

In der Zeitschrift Századunk schrieb der fortschrittliche Gelehrte József Turóczi-Trostler unter dem Titel: Lessing und die Aufklärung (Lessing és a felvilágosodás) und feiert ihn im ersten Satz als "den einzigen deutschen Dichter der Aufklärung und die größte Persönlichkeit der deutschen Aufklärung neben Friedrich dem Großen und Kant." Der erste Satz zeigt bereits den Mut Trostlers, für die Aufklärung überhaupt einzutreten, aber auch die Grenzen seiner Auffassung, eine Folge der geistesgeschichtlichen Trennung von Aufklärung einerseits, Sturm und Drang und Deutsche Klassik andererseits. Trostlers umfassende weltliterarische Kenntnisse setzen uns heute noch in Erstaunen, wenn wir auch seine Ansichten nicht immer teilen. Der kurze Aufsatz, wahrscheinlich ursprünglich ein Vortrag in einem erlesenen kleinen Kreis, gehört mit zu dem besten und wertvollsten, was über Lessing in ungarischer Sprache geschrieben. József Turóczi-Trostler konnte erst nach 1945 den Platz im ungarischen wissenschaftlichen Leben einnehmen, der ihm gebürte. Als Professor an der Universität Budapest ließ er bereits 1950 durch ein Arbeitskollektiv die Lessing-Legende von Franz Mehring übersetzen. Es war damals eine sehr nützliche Tat. Für viele war es

neben György Lukács' Werken, die auch erst langsam bekannt wurden, das Beispiel für marxistische Literaturbetrachtung.

Ars longa, vita brevis! Es wäre sicherlich noch viel zu sagen, aber ich möchte Ihre Aufmerksamkeit nicht länger in Anspruch nehmen. Eine Zusammenfassung am Schlusse des Vortrages zu geben, ist, meine ich, überflüssig. Dem Wenigen, was ich sagte, versuchte ich eine möglichst klare Gliederung zu geben. Das ganze war eine Zusammenfassung, eine Skizze des reichen Materials.

Zum Schluß sollen hier einige Sätze des so eifrigen und eigensinnigen Hugo von Meltzl stehen: Er hat uns Heutigen, Lessing-Lesern und Lessing-Forschern ein rührendes, persönliches Vermächtnis hinterlassen: "Unseren hochgeehrten nachkommen im jahre 1979: vivat sequens! Bitte den nachzüglern im jahre 2079 weiterzugeben...!"

Unsere Lessing-Konferenz, wie die vielen Veranstaltungen in der Welt im Lessing-Jahr 1979, wollte diesem Aufruf folgen. Wir wollen hoffen, daß es nach hundert Jahren, also 2079 noch Nachzügler geben wird, die Lessing ehren und von ihm Mut und Menschlichkeit lernen wollen!

Anmerkung

Wir kennen zwei Versuche, das Thema "Lessing in Ungarn" bibliographisch zu erfassen: Gusztáv Heinrich: Lessing hazánkban (Lessing in Ungarn). Egyetemes Philológiai Közlöny (Zeitschrift für allgemeine Philologie) 1899. 277-281. S. - Sándor Kozocsa und György Radó: Lessing Magyarországon. Bibliográfiai vázlat (Lessing in Ungarn.) Eine bibliographische Skizze (Versuch). Im Anhang der Monographie von Mihály Vajda György: Lessing. Budapest. 1955. S. 184-191. - Am aufschlußreichsten sind folgende Aufsätze: Béla Pukánszky: Lessing magyar theologiai ellenfele (Lessings theologischer Gegner in Ungarn) Protestáns Szemle (Protestantische Revue) 1929. S. 664-674. - József Patai: Bajza és Lessing. Egyetemes Philológiai Közlöny, 1908. S. 33-47, 205-223, 354-369. - Béla Pukánszky: Lessing und Franz von Kazinczy. Deutsch-Ungarische Heimatsblätter. 1929. 71-79. - Gizella Antalffy: Lessing a magyar szinpadon (Lessing auf der ungarischen Bühne) Budapest, 1916. 41. S. - Árpád Berczik: Lessings Nathan in der ersten Zeitschrift für Komparatistik. Német Filológiai Tanulmányok. XIII. (1979) S. 129-146.

CHRISTINE TRÄGER

Goethes "Wahlverwandtschaften" in genretheoretischer Sicht

Als Hermann Hettner unter dem Eindruck der revolutionären Bewegungen in Europa um 1850 den Versuch unternahm, die zeitgenössischen Bemühungen um einen Aufschwung der dramatischen Gattung zu bilanzieren, traf er zwei interessante Feststellungen: Die zeitgenössische Dramatik von Gutzkow bis Laube und von Gottschall bis Griepenkerl bekunde "sogleich unzweideutig ihre rein epische Natur". Es herrsche "immer und überall ... dieselbe dilettantische Verwechslung des Epischen und Dramatischen, derselbe tröstlose Ungeschmack".¹ Dagegen führte er als Muster für eine "Tragödie der Verhältnisse", in der "ein bedeutender Charakter an der entschiedenen Ungunst der Außenwelt scheitert"², zu wiederholten Malen Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften an und betonte, er schweife "damit nicht in ein fremdes Gebiet hinüber, denn die Anlage des Romans" sei "durch und durch dramatisch".³

Die Hoffnungen dieser wie vieler anderer liberal denkender Künstler, Gelehrter und Zeitgenossen auf einen neuen Aufschwung von Drama und Theater im Zusammenhang mit den nationalen und revolutionären Bewegungen in der Mitte des 19. Jahrhunderts erfüllten sich nicht.⁴

"Der Bruchteil der Nation, welchem die Darstellung der Bühne zugute kommt, wird mit jedem Tage kleiner, hinter dem wachsenden Bedürfnis bleibt die Befriedigung immer mehr zurück; dazu kommt, daß gerade die poetisch wertvolleren neuen Dramen nur selten die Bühne erreichen oder nach dem ersten Versuche wieder davon verschwinden," konstatiert 1881 Theodor Storm. Aber diese Entwicklung hatte seines Erachtens doch einen Vorteil: "Was solcherweise der dramatischen Schwester entzogen" wurde, sei "der epischen zugute gekommen".⁵

Was Storm andeutete, war eine auf gesellschaftliche Veränderungen gegründete Entwicklung dichterischer Ausdrucksmittel, in deren Verlauf bestimmte Kunstwirkungen, die bis dahin als spezifisch dramatisch gegolten hatten, an die epische Dichtung übergingen und sie dadurch in ihren Wirkungsmöglichkeiten bereicherten.

Die Wahlverwandtschaften waren von Goethe durch die Adaption des Tragischen in die Nähe der Tragödie gerückt worden infolge der "in-nige(n) wahre(n) Katharsis, die er hier "so rein und vollkommen als möglich abzuschließen bemüht war".⁶ Als er im Sommer 1827 wiederholt in Gesprächen auf seinen Roman von 1809 zurückkam, hatte sich Goethe ein letztes Mal mit der Poetik des Aristoteles beschäftigt, sich an der Übersetzung der erfahrungsgemäß schwierig auszulegenden Charakteristik der Tragödie versucht und dabei wie zu seiner Bestätigung festgestellt, "daß Tragödien und tragische Romane" gleichermaßen kathartische Wirkungen hervorzurufen verstünden.⁷

Bei Aristoteles war Katharsis "die ihr e i g e n t ü m l i c h e Reinigung derartiger Affekte" wie "Mitleid und Furcht", die die epische Dichtung nicht aufzuweisen hatte.⁸

Wie schon Lessing, berief sich auch Goethe auf das sechste Stück der aristotelischen Poetik: "Er spricht ganz klar und richtig aus, wenn sie (d.i. die Tragödie, C.T.) durch einen Verlauf von Mitleid erregenden Mitteln durchgegangen, so müsse sie mit der Ausgleichung, mit Versöhnung solcher Leidenschaften zuletzt auf dem Theater ihre Arbeit abschließen."⁹ Aber er folgert daraus im G e g e n s a t z dazu: "Er versteht unter K a t h a r s i s diese aussöhnende Abrundung, welche eigentlich v o n a l l e m D r a m a , ja sogar v o n a l l e n p o e t i s c h e n W e r k e n gefordert wird."¹⁰ Oder Anders: Goethe machte Aristoteles mit seiner Tragödienkonzeption zum Kronzeugen für einen R o m a n , der erklärtermaßen noch dazu n i c h t nach den Normen der aristotelischen Gattungspoetik gebaut war. Das wiederum konnte nur bedeuten, die Wahlverwandtschaften signalisierten - als tragischer Roman - in Hinsicht auf das Verständnis der dichterischen Gattungen einen ebenso grundlegenden wie für die weitere Literarentwicklung folgenreichen Wandel, der als solcher erst in der Retrospektive auf die aristotelische Poetik sichtbar wurde, aber als deren h i s t o r i s c h e Aufhebung. Wenn also Goethe mit einem tragischen R o m a n an die aristotelische T r a g ö d i e nkonzeption anknüpfen konnte, dann im Sinne einer historischen Dialektik unter Berufung auf die G e m e i n s a m k e i t im U n t e r s c h i e d .¹¹

Grundlage dafür bildeten die Überlegungen Goethes und Schillers zu einer Systematik der dichterischen Gattungen und zu einer Typologie der poetischen Gegenstände in den Jahren zwischen 1794 und 1799. Sie führten in der konsequenten Erschließung von deren ästhetischer Tragweite für die Gestaltung des "Gegenwartsstoffes", der Französischen

Revolution und ihrer Folgen, zu einer Historisierung der aristotelischen Gattungspoetik und bildeten damit die Voraussetzung für einen Unterschied zu Aristoteles - h i s t o r i s c h e Auffassung dichterischer Gattungen. Goethe ging daraus als moderner Romancier und Novellist hervor.

Novellistisches Erzählen und symbolische Darstellungsweise, um die es in diesem Zusammenhang ging, waren unverwechselbar Goethesche Hervorbringungen. Als solche ist die letztere auch immer gewürdigt worden: Aber innerhalb der künstlerischen Subjektivität Goethes waren beide Errungenschaften, was ihre g e s c h i c h t l i c h e Struktur anging, modellhafte Verhaltensweisen. Darin vergegenständlichten sich Erzählmöglichkeiten und in ihnen wiederum historische Bedingungen künstlerischen Produzierens, die über Goethe hinausreichten und das Verhältnis von Stoff und Form in seiner für die moderne bürgerliche Klassengesellschaft eigentümlichen geschichtlichen Funktion veranschaulichten. Er hatte sie in seiner Epik nach 1800 auf der Grundlage der gewonnenen theoretischen Einsichten schon einmal so vorweggenommen, so daß sie zum Gleichnis für einen in der deutschen Literaturentwicklung sich vollziehenden Epochenumschwung werden konnten.

Der Weimarer Klassizismus der neunziger Jahre tritt damit - in Theorie und Praxis - aus seiner olympischen Isolierung überhaupt heraus. Es handelte sich bei ihm gerade nicht, wie oft behauptet, um eine zeitlose Festschreibung ästhetischer Normen der aristotelischen Poetik.¹² Er war das Gegenteil. Durch ihn wurde die Konstituierung einer historisch aufgefaßten Gattungspoetik überhaupt erst möglich, also einer, die sich der geschichtlichen Entwicklung gegenüber öffnen und zur Aufnahme neu entstehender Gattungen und Genres fähig werden konnte. Das erst machte ihn klassisch: Die Art und Weise, in der darin der dialektische Fortschritt innerhalb der deutschen Literaturentwicklung produziert und gerade damit der geschichtlich erforderliche Anschluß der deutschen an die westeuropäische Literatur gewonnen wurde. Der Klassizismus war klassisch, weil er zeitgemäß war.¹³

Daß beide Phasen im Schaffen Goethes nur zwei verschiedene Erscheinungsweisen bedeuteten, in denen das gleiche künstlerische Bedürfnis zu wirken in der Begegnung mit der Geschichte zutage trat, verdeutlicht auch das zeitliche Nebeneinander beider bereits während seiner klassizistischen Bemühungen. Die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten mit den ersten Novellen und dem Märchen sind 1795 parallel zu Wilhelm Meisters Lehrjahren geschrieben, also vor Hermann und Do-

rothea und den klassischen Balladen. Sie stellten aber Erprobungen von novellistischen Darstellungsmöglichkeiten dar, die erst nach Schillers Tod für Goethe eine Rolle spielten. Sie hätten aber nicht dafür bereitgestanden, wenn der Klassizismus nicht zuvor gewissermaßen absolviert worden wäre. Die Balladen, worin zum erstenmal planmäßig Kunstwirkungen verschiedener Gattungen auf nichtaristotelische Weise synthetisiert wurden, entstanden gleichzeitig mit Hermann und Dorothea und der Erörterung von epischer und dramatischer Dichtung, worin sich Goethe und Schiller der strengsten analytischen Sonderung von Epik und Dramatik befleißigten.

Die Kunstballaden, die gemeinhin als ein dichterischer Gipfel der Weimarer Klassik gelten, waren zugleich deren Aufhebung und eine gleichnishafte Vorwegnahme der neuen, geschichtlichen Auffassung der Gattungen.

Das Ur-Ei fungierte - wie auch die anderen Ur-Phänomene in Goethes Denken - als methodisches Prinzip, mit dessen Hilfe in die Literatur der Gedanke von der Geschichtlichkeit aller Gattungsentwicklung auf dem Wege von Polarisierung und Steigerung, d.h. vermittels Widersprüchen, hineingetragen werden konnte.¹⁴ Die Kunstballade umschloß derart ein - übrigens materialistisch aufgefaßtes - Weltbild, auf das sie strukturell zurückging. Sie war bereits 1797 die ästhetische Erprobung eines Gedankens, auf den Goethe erst nach 1816 in den Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des westöstlichen Divans zurückkam, dem einer geschlossenen, historischen Typologie der Gattungen, die für deren Entwicklungsprozeß "eine Ordnung" fände:

"Man wird sich aber einigermaßen dadurch helfen, daß man die drei Hauptelemente in einem Kreis gegen einander überstellt und sich Musterstücke sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet. Alsdann sammle man Beispiele, die sich nach der einen oder andern Seite hinneigen, bis endlich die Vereinigung von allen dreien erscheint und somit der ganze Kreis in sich geschlossen ist."¹⁵

Das Bedürfnis nach Einsicht in den Ablauf literarischer Prozesse in ihrer Abhängigkeit vom Wandel gesellschaftlicher Entwicklung also, ging auf das nachhaltige Erlebnis des mit der Französischen Revolution machtvoll beschleunigten Epochenumschwungs zurück, in dem der Dichter den Bestand überlieferter und bis dahin erprobter Kunsterfahrung in der allgemeinen Umwälzung von vordem geltenden gesellschaftlichen Normen zu prüfen und für die Vollbringung der gleichen Aufgabe unter

allerdings veränderten Bedingungen nicht zu n e g i e r e n , sondern neu zu f o r m i e r e n suchte. Bewährte Erfahrungen wurden dabei folglich aufgehoben und existierten weiter, allerdings in veränderter Gestalt. Der Übergang Goethes vom Klassizisten zum modernen Erzähler war folglich Ausdruck eines Strebens nach "Dauer im Wechsel", nicht nach dauerndem Wechsel.

Das Erlebnis der Französischen Revolution, von Goethe verstanden als Ausdruck des Eintritts in eine sich seit längerem vorbereitende neue Epoche der Menschheitsentwicklung, prägte die Neubestimmung seines ästhetischen Standorts auf entscheidende Weise. Die Ereignisse in Frankreich hoben die Unerhörtheit des Vorsichgehenden im Vergleich zur bisherigen Menschheitserfahrung, wie in einem Brennspiegel konzentriert, hervor. Der Vorgang hatte den Charakter einer gewaltigen Explosion, in der die Gesellschaft aus einem Zustand langer, dadurch im Bewußtsein anscheinend zeitlos erscheinender Beständigkeit herausgeschleudert wurde in einen Strom unaufhörlicher Veränderung und Verwandlung, in welchem es dem Zeitgenossen schwer fiel, zur Besinnung auf sich selbst zu kommen.

Goethe hatte versucht, sein Zusammentreffen mit diesem "Strom der Zeit" so lange wie möglich im Sinne der vorrevolutionären Bewegung zu interpretieren, als einen Prozeß, in dessen aktiver Bewältigung der einzelne ein Bewußtsein von seiner Individualität gewinnen konnte. Indem Wilhelm Meister zwischen sich und den ihm zunächst wesensfremd gegenüberstehenden Elementen der Wirklichkeit derart tätig vermittelte, vollzog er seine Selbstbestimmung und gewann zugleich eine Ansicht von der objektiven Beschaffenheit des gesellschaftlichen Prozesses. Beide Seiten des Vorgangs setzten einander voraus. Dieser Vermittlungsvorgang war unter den neuen Voraussetzungen empfindlich gestört. Jene in Frankreich durch Anschauung befestigte Erfahrung mußte Goethe in den Lehrjahren als Dichter noch einmal überprüfen, indem er sie mit der klassischen Form des Erziehungs-, Bildungs- und Entwicklungsromans konfrontierte und dabei Stoff und Form, eines durch das andere, an ihre Grenzen trieb.

Dabei wurde deutlich, daß der einzelne immer stärker der Gefahr ausgesetzt war, sich an die äußeren Seiten der Vorgänge zu verlieren, ihnen zu unterliegen, statt sie in ihrem Wesen zu erfassen, also für sich zu gewinnen und dabei auch das Bewußtsein seiner selbst. Die Auswirkungen dieser Entwicklung auf das Rezeptionsverhalten der Leser waren gravierend. Die Bereitschaft, das künstlerische Werk als Mittel der

genußvollen Anstrengung der eigenen Kräfte zu verarbeiten, ließ nach. Das Interesse an äußeren Elementen, die Spannung, Neugier oder Sensationslust weckten, stieg. Da sich der Prozeß zu einem Zeitpunkt vollzog, an welchem, befördert von technologischen Fortschritten der Bücherverbreitung, der Büchermarkt sich ausbreitete, entwickelte sich rasch eine triviale Buchproduktion, die diesen Drang beförderte, statt ihm entgegenzuwirken.¹⁶ Statistische Untersuchungen verweisen auf die Flut solcher Neuerscheinungen.

Ein Künstler, der seine Zeitgenossen erreichen und im Interesse menschlicher Selbstbesinnung beeinflussen wollte, mußte das anscheinend Unmögliche vollbringen, diesen Prozeß als geschichtliches Faktum in seiner Unumkehrbarkeit akzeptieren und gleichzeitig versuchen, seine negativen Auswirkungen auf den Menschen abzufangen. Dazu war die Kommunikation zwischen Autor und Leser in ihren wesentlichen Voraussetzungen neu zu durchdenken, wenn Literatur in der vom Dichter erhofften Weise im gesellschaftlichen Prozeß fungieren sollte. Das betraf, im weitesten Sinne, das Verhältnis von Stoff und Form.¹⁷

Im Interesse Goethes lag die poetische Form; darunter verstand er eine, worin die dargestellte Wirklichkeit als Gegenstand nach den Gesetzen der Kunst aufgehoben und in eine Kunstgestalt gebracht worden war. Das bedeutete auch, daß die Bedeutung des Gegenstandes, verstanden als seine menschliche Substanz, darin tatsächlich zur Anschauung gelangen konnte. Poetische Form und humane Potenz der Wirklichkeit setzten einander in der künstlerischen Begegnung voraus. Wenn der Stoff derart von der Form vertilgt werden, sich zur poetischen Darstellung eignen sollte, mußte sich diese Beschaffenheit bereits in seiner unbearbeiteten Erscheinung hinlänglich offenbaren. Die Zahl derartiger Stoffe war im Schwinden. Die allgemeine Tendenz der Entwicklung stand der Entfaltung menschlicher Wesenskraft tendenziell entgegen. Damit war zugleich die poetische Form der Kunst gefährdet. Sie war mit Stoffen aus einer sich zur Prosa formierenden Gesellschaft¹⁸ nicht mehr, jedenfalls nicht umfassend, hervorzubringen.

Die Konfrontation derart moderner, unpoetischer Stoffe mit besonders klassischen poetischen Formen wie der seit der Antike kultivierten Tragödie oder dem Epos, die Goethe unternahm, mochte mitunter den Anschein einer Abschirmung der Kunst von unpoetischen Einflüssen haben. Tatsächlich war es ein methodisch durchdachter Vorgang, in dem beide Seiten ihre Spezifik desto besser offenbarten, je weniger sie zur Deckung zu bringen waren.

Wenn dieser Prozeß einerseits die Einsicht in die Notwendigkeit erbrachte, die aristotelische Poetik zu historisieren, also die historische Unangemessenheit von Epos und Tragödie für die künstlerischen Aufgaben der Zeit festzustellen, so bestand die zweite Erfahrung Goethes und Schillers darin, die unpoetische Beschaffenheit der gesellschaftlichen Vorgänge nicht als Übergangserscheinung, sondern als Ausdruck der Haupttendenz in der sich formierenden bürgerlichen Gesellschaft anzuerkennen und sich als Künstler darauf einzustellen.

Auf der Grundlage von Schillers Theorie von der sentimentalischen als der modernen Haltung des Dichters und vermöge Goethes materialistischer Auffassung von Entwicklungsprozessen, erarbeiteten beide Dichter am Ende der neunziger Jahre Möglichkeiten für eine kunstgemäße Behandlung unpoetischer Stoffe. Wenn die zeitgenössischen Stoffe für die Veranschaulichung von menschlichem Fortschritt wenig Eignung mitbrachten, mußte es in ihrem Verständnis Aufgabe der Kunst sein, ihnen eine Bedeutung beizumessen, die sie von sich aus zwar nicht offenbarten, die ihnen aber, auf sentimentalische Weise beigelegt werden konnte. Wenn der Dichter in der seit der Schillerschen Rezension über Bürgers Gedichte nahegelegten Weise seine Persönlichkeit ausreichend mit verallgemeinerter Lebenserfahrung angereichert hatte, konnten Gegenstände, die an sich wenig bedeuteten, doch für ihn bedeutsam werden, indem sie seine Erinnerung und Erfahrung anregten, sie mit sich zu rekapitulieren. In solchem Betracht war ein Gegenstand zur Darstellung dann geeignet, wenn er ein derart produktives Verhalten beim Künstler auslösen konnte. Der dadurch erzielbare Gewinn ist absehbar: Der Bereich der künstlerischen Betätigung in der Wirklichkeit wurde weiter. Die bis ans Ende des Jahrhunderts angestrengte Verteidigung der klassizistischen ästhetischen Sicht, die von der Wirklichkeit wegzuführen schien, bereitete tatsächlich also ein weit umfassenderes Verhältnis zur Wirklichkeit vor, als bis dahin möglich gewesen war.

In diesem Konzept fungierten die Erscheinungen der Wirklichkeit als **S y m b o l e**. Sie stellten Medien dar, hinter denen, wenn man sie durchschritt, sich auf **ü b e r r a s c h e n d e** und **u n e r w a r t e t e** Weise Sachverhalte, wenn nicht erblicken, so doch ahnen ließen, die der ungeübte oder stumpf gewordene Blick des Zeitgenossen nicht für möglich gehalten hätte. Hinter dem Netz des bürgerlichen Alltags, wohinein der Mensch sich verstrickt sah, wurde sein Zusammenhang mit weiterreichenden universalen Prozessen andeutbar. Mehr noch: Die wirklichen Bedingtheiten der bürgerlichen Gesellschaft

wurden als n o t w e n d i g e s Durchgangsstadium zu weiterreichenden Möglichkeiten des menschlichen Fortschritts innerhalb geschichtlicher Entwicklung sichtbar. Die Gegenwart wurde als zeitgemäße Erscheinungsweise des allgemeinen Fortschritts qualifiziert. Wenn es gelang, diese symbolische Sicht der Gegenstände auch beim Rezipienten anzuregen, waren dem Dichter Möglichkeiten weittragender Art eröffnet, seine Aufgabe als Dichter auch innerhalb der sich vollziehenden bürgerlichen Entwicklung wahrzunehmen. Dabei war mitgedacht, daß sich der zeitgenössische Leser in der Rezeption auch sentimentalisch verhielt also ihre subjektiv gebrochene Erfahrung der Wirklichkeit g e g e n die des Autors setzten, beide also in die symbolische Sicht notwendig nicht die gleichen Erfahrungen einbrachten.

Es ging darum, die produktive Auseinandersetzung des Lesers zwischen dem Gegenstand und seiner Erfahrung anzuregen. Die Interpretation der Gegenstände durch Autor und Leser gelangte mit Notwendigkeit nicht zu absoluter Deckung. Die Schlüsselstellung der Wahlverwandtschaften in diesem Übergangsprozeß wird nun sichtbar. Der Stoff zu diesem Roman war, als bürgerlicher Stoff, seiner Natur nach trivial; er hob sich als Liebesgeschichte über Kreuz kaum aus der Flut ähnlicher Sujets innerhalb der massenhaften Unterhaltungsliteratur heraus. Auf der Grundlage der symbolischen Darstellung gewann er jedoch die Möglichkeit, mit dem aus der Chemie entlehnten Phänomen der "Wahlverwandtschaften" die alltäglichen und allzumenschlichen Vorgänge auf überraschende, also Spannung und Neugier erweckende Weise auf eine Bedeutungsebene zu heben, wohin der Leser, einmal durch die merkwürdigen Begebenheiten gefesselt, mit Gewinn folgen konnte. Wenn der Rezipient sich zur symbolischen Rezeption bereitfand, erkannte er sich in der ihm von Goethe in der Deutung der "affinitas electiva" eröffneten Perspektive als Teil von Zusammenhängen, die ihn über die zeitgenössischen Existenz hinaushoben und ihn sich in seiner m e n s c h l i c h e n Bedeutsamkeit erleben ließen.

Nach landläufiger Erfahrung innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft und ihrer weithin auf die Ehe gegründeten Intimbeziehung müßten die vier Beteiligten, das Ehepaar Charlotte und Eduard sowie die beiden Hinzukommenden, das Mädchen Ottilie und der Hauptmann, reif und als Menschen frei genug sein, sich von physischen Notwendigkeiten wie der Anziehung der Geschlechter freizumachen und aufkommende Neigungen zugunsten vernünftiger Einsichten zu überwinden. Das aufklärerische Konzept, diesbezüglich gipfelnd in der idealistischen Sittenlehre, erweist

gerade dabei seine Grenzen. Selbst die strengste, entsagungsvollste
Euße gibt Ottilie nicht die Kraft, die auf Wahlverwandschaft gegrün-
dete innere Bindung an den verheirateten Eduard zu überwinden. Je lei-
denschaftlicher sie den Verzicht auf den Geliebten betreibt, mit desto
größerer Notwendigkeit führt sie ihren tragischen Untergang selbst her-
bei. Was als Triebhaftigkeit die Kritik solcher Beteiligten wie Mittler
herausfordert, erweist sich in Wirklichkeit als eine weit umfassendere
Notwendigkeit, zu deren Eigentümlichkeiten es gehört, menschliches Wohl-
len zu überfordern, die aber gerade dadurch das Streben des Menschen,
ihr zu genügen, b e d e u t s a m erscheinen läßt.

In dieser Konfliktkonstellation vollzog sich ein weiterer Auf-
hebungsvorgang, der das Menschenbild der bürgerlichen Aufstiegsbewe-
gung betraf. Nachdem bereits im Egmont die Grenzen des prometheischen
Lebensgefühls anvisiert worden waren, vollzog Goethe in den Wahlver-
wandtschaften dessen Aufhebung in der Auffassung vom Dämonischen.
Das bedeutet keine Z u r ü c k n a h m e , auch keine pessimistische
Negierung früherer Positionen, sondern deren Aktualisierung vom Stand-
punkt jüngerer Einsichten. Was Ottilie am stärksten, aber den übrigen
Beteiligten nicht minder widerfährt, ist die äußerste "Verwirrung des
Gefühls".¹⁹ Sie erleben sich zur gleichen Zeit sowohl in ihrer größten
Freiheit (bei Ottilie ist es die zum Tode) als auch in unauflöslicher
Eingliederung in für den Menschen nur partiell steuerbare universale
Zusammenhänge. Darin spiegelt sich - eben symbolisch- eine Grundsitu-
ation des Menschen in der nachrevolutionären Phase der bürgerlichen
Emanzipationsbewegung. Nachdem vorrevolutionärer Anspruch und nachrevo-
lutionäre Wirklichkeit auseinanderfielen, mußte das Verhältnis von
Wahrheit und Wirklichkeit neu durchdacht werden.

Einerseits hatte die Epoche in ihrer aufsteigenden Phase das In-
dividuum hervorgebracht und damit die Fähigkeit des Menschen, sich auf
der Grundlage der Willensfreiheit moralisch zu verhalten. Andererseits
erwies sich der Gewinn als wertlos angesichts der ungleich stärkeren
und unberechenbaren Macht der Veränderungen, von denen Europa seit dem
Ende des Jahrhunderts betroffen war. Die dieser Grenzsituation, in der
der Mensch sich im Bewußtsein aller seiner Kräfte dennoch als ohnmäch-
tig erlebte, adäquate ä s t h e t i s c h e Struktur war das T r a -
g i s c h e , das auf der Grundlage der vorher entwickelten historischen
Auffassungen von der Struktur der Gattungen und Genres für die Synteti-
sierung mit epischer Darstellung verfügbar wurde. In seiner Verschmel-
zung mit dem Roman zu einem "tragischen Roman" erschien die neue Sicht

der Beziehungen zwischen den Kunstformen in ihrer ganzen Tragweite. Das Tragische und die Tragödie waren mithin nicht zeitlos identisch. Die Tragödie war die Erscheinungsweise, die ihm zur Wirkung verholfen hatte und mit der es verbunden war, solange es über das Theater als Gleichnis tatsächlich vorhandener republikanischer Öffentlichkeit vermittelt werden konnte. Epos und Tragödie waren als historische Erscheinungsweisen des Epischen und Tragischen an zeitweilig existierende Rezeptionsbedingungen gebunden, die ihre ästhetische Struktur geprägt hatten und die, wie Goethe und Schiller konstatiert hatten, in dem vorsichgehenden Prozeß der Umwandlung der Gesellschaft nicht mehr gegeben waren.

Tragisches und Episches hingegen stellten sich darin als spezifische Wirkungsweisen des Dichters heraus, auf die er entsprechend seinen Wirkungsabsichten zurückgreifen konnte. Ihre jeweilige Erscheinungsweise bestimmte die Publikumserwartungen, d.h. soziale Determinanten, die sich notwendig in der Zeit verändern. Losgelöst davon sind sie folglich nicht zu erfassen. Dem an die Lektüre verwiesenen individuellen Rezipienten entsprach die **V e r i n n e r l i c h u n g** des Konflikts, seine **e p i s c h e** Fassung.²⁰

Goethe demonstrierte den Einsatz tragischer Wirkung auf eine Weise, die begreiflich macht, warum Hettner und Hebbel danach der umgekehrte Vorgang, die Entstehung einer neuen Tragödie möglich schien. Die kathartische Wirkung, nun nicht mehr an die dramatische Gattung gebunden, gab im Falle der Wahlverwandtschaften Goethe die Möglichkeit, die Prosa des stofflichen Vorwurfs zu durchbrechen und dem an sie realiter gebundenen Leser eine weitere als die von der Französischen Revolution eröffnete Perspektive zu eröffnen. Der von Storm am Ende des Jahrhunderts hervorgehobene Gewinn, den die Einarbeitung tragischer Elemente für die an die Prosa der bürgerlichen Verhältnisse stofflich gebundene epische Darstellung mitsichbrachte, bestand in der ästhetischen Aufhebung der Grenzen abgebildeter Wirklichkeit.

Indem Goethe mit den von wahlverwandter Anziehung Betroffenen Menschen zeigte, die auch ein ihre Kräfte übersteigendes Schicksal auf sich nahmen und sich darin als Menschen bewährten, vermochte er die historisch und sozial determinierte Existenz der Mit- und Nachgeborenen in ihrer zeitlichen Begrenztheit zu relativieren und ein darüber hinausgehendes schöpferisches Vermögen an- und aufzulegen.

Dieser Umgang mit dem Stoff unterscheidet die Goethesche Darstellung von trivialen Schilderungen gleichen Sachverhalts. Er ist das

K u n s t kriterium: Indem Goethe die Gegenstände symbolisch behandelte und zur Transformierung seiner umfassenden Weltanschauung benutzte, konnte er die bürgerliche Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts literaturfähig machen:

"Unsere deutschen Ästhetiker reden zwar viel von poetischen und unpoetischen Gegenständen, und sie mögen auch in gewisser Hinsicht nicht ganz unrecht haben; allein im Grunde bleibt k e i n realer Gegenstand unpoetisch, sobald der Dichter ihn gehörig zu gebrauchen weiß."²¹

Die systematische Verknüpfung von epischer Darstellung und tragisch-kathartischem Impuls kulminierte, wo Goethe dem geschilderten Vorgang seine vom Leser u n e r w a r t e t e und m e r k w ü r d i g e Wendung und s y m b o l i s c h e Deutung geben konnte. Die ebenso wunderbare wie reale, "unerhörte" und doch "sich ereignete Begebenheit" stellte dabei einen kunstvollen dialektischen Umschlagspunkt dar. Die Wahlverwandtschaften erweisen folglich auch darin ihre zentrale Stellung in der notwendigen Bewältigung des gesellschaftlichen Übergangsprozesses durch den Dichter, daß sie Goethe den Weg zur Novelle freigaben. Die symbolische Darstellung erfuhr ihre klassische ästhetische Strukturierung in der Novelle, die bereits die Keimzelle des Romans gewesen war.²²

Die K u n s t n o v e l l e , mit der Goethe sein episches Schaffen beschloß, war die strukturelle Aufgipfelung der symbolischen Sicht in einem Genre, dem Goethe damit aus seiner ursprünglich romanischen Tradition in die deutsche Literatur Eingang verschaffte und es dabei aus einer noch mit volkstümlichen Zügen behafteten Erzählform endgültig in den Rang einer künstlerischen Ausdrucksform erhob. Goethes Literarisierung der romanischen Novellenform war aus genretheoretischer Sicht die letzte praktische Bestätigung, daß mit der Historisierung des Klassizismus durch Goethe und Schiller Bedingungen geschaffen worden waren, die den Anschluß der deutschen an die westeuropäische Literaturentwicklung theoretisch wie praktisch vorbereiteten.

Die Novelle, in dem Genreverständnis, das sich seit ihrer Entstehung bis heute herausgebildet hat, wurde also für die deutsche Literaturproduktion vergleichsweise spät wirksam, Goethes kleines Decamerone, die Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten entstand 1794/95 im Reflex auf die Französische Revolution, also fast vierhundert Jahre nach dem Original des Boccaccio. Vorher hatten Bedingungen zu einer Rezeption des romanischen Musters im germanischen Sprachraum nicht bestanden.

Der Engländer Geoffrey Chaucer, der angeregt von der persönlichen Bekanntschaft mit Boccaccio, von 1387 bis 1400 die Canterbury Tales verfaßte, hatte keinen Nachfolger gefunden. Seine Novellensammlung blieb innerhalb der germanischen Länder eine Ausnahme, die auch für England nur adaptierbar wurde durch das Geschick, womit ihr Verfasser vorhandene einheimische Erzählformen mit der romanischen Novelle verschmolz. Eine deutsche Übersetzung des Boccaccio aus dem Jahre 1473 blieb folgenlos. Dabei fehlte es weder in Deutschland noch in Skandinavien an allerlei Prosa in kleiner Form. Der Zerfall der höfischen Epik schritt von Süden nach Norden fort. Er hinterließ in Gestalt gesunkener und weiter ins Volk sinkender Heldendichtung ein Stoffreservoir, das unter Zuhilfenahme volksverbundener Erzähltraditionen für die Bedürfnisse nichthöfischer Stände aufbereitet werden konnte. Die dabei entstehende Kurzprosa besaß jedoch nicht die Eigenschaften der Novelle in der g e s c h i c h t l i c h e n Spezifik des Genres. Wenn Goethe auf diese formale Erbschaft zurückgriff, so als auf ein Stoff- und Motivreservoir, das sich in seine Novellenkonzeption einfügen ließ, um darin in einem neuen geschichtlichen Funktionszusammenhang aufzugehen.

Die langsame Einführung der Novelle in die Literatur hing mit der N e u h e i t des Genres im Ensemble der mit antiker Tradition behafteten Dichtungsformen zusammen und daher mit der N e u h e i t ihrer sozialen Entstehungsgrundlagen, aus denen sie sich herauswinden mußte, um sich im Kanon der alten Gattungen als gleichwertiges Genre durchzusetzen. Die Genesis der Novelle in der italienischen Renaissance an einem Schnittpunkt der welthistorischen Entwicklung, der Wende zur Neuzeit, offenbart wesentliche Einsichten in das Entstehen neuer Genres und ihrer historischen Voraussetzungen. Die Novelle war in Inhalt und Form b ü r g e r l i c h e n Ursprungs. Sie bevorzugte die Erzählung von Neuigkeiten und stand damit im Gegensatz zu den literarischen Wertvorstellungen der gleichzeitigen Dichtung des Humanismus, in der Nachahmung antiker Stoffe und Formen dominierten. Damit und mit dem Verzicht auf die lateinische Sprache und den Stil der Gebildeten entsprach sie der Vorliebe der unteren Stände für den mündlichen Bericht und bereitete den Weg für eine moderne realistische Darstellung des Lebens. Die Novelle war das erste moderne Genre der Literatur und vermittelte den Übergang der Literatur von der Antiken zur modernen Dichtung. Sie hatte keine Vorläufer in der Antike. Wenn Boccaccio auf ein Stoffreservoir zurückgriff, das aus mehreren, vielfach auch aus dem Orient überkommenden Traditionen stammte, und wenn er vorhandene

kurze Erzählformen wie das mittellateinische Exemplum oder formale Elemente mittelalterlicher Volksdichtung aufnehmen konnte, so wurden sie einem durchaus neuen Erzählbedürfnis anverwandelt. Die Herausbildung der Novelle im Laufe der auf Boccaccio folgenden Jahrhunderte war die Entwicklung eines Genres von relativer Formlosigkeit der in eine Rahmenerzählung gebundenen Einzelnovellen zu hoher Kunstmäßigkeit und allgemeiner Blüte in ganz Europa, heute auch darüber hinaus. Die dabei erfolgende Kultivierung des Genres läßt sich verstehen als der Vorgang, in dem aus der Aneignung der technischen und soziologischen, das heißt im weitesten Sinne h i s t o r i s c h e n Bedingungen die spezifischen Möglichkeiten (und Grenzen) der Novelle erfahrbar geworden sind als Spezifika eines seiner Fähigkeit nach einmaligen Werkzeugs der künstlerischen Erkenntnis.

Innerhalb der Novellenentwicklung in der europäischen Literatur erscheint dieser Prozeß der L i t e r a r i s i e r u n g des Genres für die theoretische Betrachtung als wesentlich. Er offenbart die Voraussetzungen, unter denen einen mehr oder minder volkstümliche Erzählform in die Kunstdichtung aufsteigt, also unter gleichsam professioneller Sachkenntnis bewußt eingesetzt wird. Werner Krauss hebt hervor, daß sich der Gebrauch des "Wortes 'novella' in Italien" zwar "bis ins 13. Jahrhundert zurückverfolgen" lasse und Boccaccio "die italienische Novelle volkstümlichen Typs in gewisser Weise standardisiert" habe. Sie erfahre aber dann erst "eine neue Geburt durch Gervantes' 'Novelas ejemplares'" (1613). In dieser Gestalt "gelange" sie erst in die Hochliteratur, während sie bisher als Volkskunst nur eine geduldete Stelle innegehabt" habe. Aber die eigentümliche Stellung der Novelle im Gefüge der tradierten Hauptgattungen war bei Gervantes und den ihm und Boccaccio nachfolgenden Franzosen bis ins 17. Jahrhundert noch weitgehend unerprobt und daher noch nicht genauer zu umreißen.

Goethe, in dessen Werk die Grundlagen für eine moderne, bürgerliche Kunsterwartung in Theorie und Praxis mitformuliert wurden, stellte 1805 in den Anmerkungen zu Rameaus Neffe die Überholtheit der der klassizistischen Gattungsdebatte zugrundeliegenden soziologischen Kriterien ausdrücklich fest. Man habe sich löblicherweise bemüht, "alle Dicht- und Sprecharten genau zu sondern", aber so, "daß man nicht etwa von der Form, sondern vom Stoff ausging und gewisse Vorstellungen, Gedanken, Ausdrucksweisen, Worte aus der Tragödie, der Komödie ... hinauswies und andere dafür, als besonders geeignet, in jeden besonderen Kreis aufnahm und für ihn bestimmte". Man habe dabei "die verschiedenen

Dichtarten wie verschiedene Sozietäten" behandelt, "in denen auch ein besonderes Betragen schicklich ist". Wenn Goethe stattdessen betonte, "daß die Absonderung der Dicht- und Redearten in der Dicht- und Redekunst selbst" läge, aber "nur der Künstler die Scheidung unternehmen" dürfe und könne, so wird deutlich, daß und in welcher Richtung die gesellschaftliche Funktion der Literatur sich veränderte. Im Zusammenhang dieser Veränderungen aber fungierte die Novelle.

Anmerkungen

1. Hermann Hettner, Das moderne Drama, in: Schriften zur Literatur, Berlin, 1959, S. 192.
2. Ebd., S. 213.
3. Ebd.
4. Vgl. dazu auch u.a. Gottfried Kellers Aufsätze "Die Romantik und die Gegenwart" (1849) und "Am Mythenstein" (1861).
5. Theodor Storm, Sämtliche Werke, Berlin 1967, Bd. 4, S. 619.
6. Goethe an Karl Friedrich Zelter am 29.1.1830.
7. Goethe, Nachlese zur Aristoteles' Poetik (1826/27) in: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe 1963⁵, Bd. 12, S. 345.
8. Aristoteles im 6. Kapitel der Poetik.
9. Vgl. Anm. 7, a.a.O., S. 343.
10. Ebd.
11. Ein derart dialektisches Vorgehen liegt beispielsweise auch bei der Schillerrezeption Bertolt Brechts vor, wobei die Schillersche Dramaturgie so lange zwischen der aristotelischen und der epischen als historischer Übergang angestrengt wurde, bis die Theorie des epischen Theaters in ihrer historischen Notwendigkeit begründet war:
12. Zur Frage der Klassizität vgl. in jüngster Zeit: Claus Träger, Über Historizität und Normativität des Klassik-Begriffs, in: Weimarer Beiträge, Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie, Berlin/Weimar 1980, Heft 1.
13. Ebd.
14. Vgl. dazu Christine Träger, Die Ballade als Modellfall genretheoretischer Erörterung bei Goethe, in: Goethe-Jahrbuch. Vierundneunzigster Band der Gesamtfolge, Weimar 1977.

15. Goethe, Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des westöstlichen Divans. Hamburger Ausgabe, a.a.O., Bd. 2, S. 187.
16. Vgl. dazu: Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht. Hrsg.v.Manfred Naumann, Berlin 1973, S. 202 ff.
17. Es scheint für die erörterte Thematik als ausreichend, davon auszugehen, daß "Stoff" und "Gegenstand" in der begrifflichen Verwendung bei Goethe und Schiller annähernd gleichbedeutend sind. Darüber und über Ansätze einer Unterscheidung vgl. Ursula Wertheim, Schillers Fiesko und Don Carlos. Zu Problemen des historischen Stoffes. Berlin 1967, S. 18. f.
18. Der Begriff P r o s a in diesem Verständnis geht zurück auf Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vgl. dazu: Ästhetik, Berlin und Weimar 1965, Bd. 2, S. 452.
19. So charakterisierte Goethe die Grundempfindung Heinrich von Kleists in dessen Drama "Amphitryon", das er 1807 in Karlsbad las. Vgl. dazu: Tag- und Jahreshefte, 13.7.1807.
20. Vgl. dazu Christine Träger, Lessing und das bürgerliche Trauerspiel, in: Impulse. Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, vorgesehen für Folge 4, 1980.
21. Goethe zu Eckermann am 20.6.1827, in: Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Von Johann Peter Eckermann. Achte Originalauflage hrsg. von Dr.H.H. Houben. Leipzig 1909, S. 202.
22. In Goethes Tag- und Jahreshften 1807 heißt es rückblickend: "Die ...kleinen Erzählungen (Die neue Melusine, Der Mann von fünfzig Jahren, Die pilgernde Törin, C.T.) beschäftigten mich in heitern Stunden, und auch die 'Wahlverwandtschaften' sollten in der Art kurz behandelt werden. Allein sie dehnten sich bald aus; der Stoff war allzubedeutend, und zu tief in mir gewurzelt, als daß ich ihn auf so leichte Weise hätte beseitigen können".

Der vorstehende Text ist der auszugsweise Vorabdruck eines Aufsatzes, der im vollen Wortlaut im Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft für 1981 erscheinen wird.

ÁRPÁD BERCZIK

Ernst Moritz Arndts Ungarnbild

1. Das 18. Jh. wird in Deutschland schlechthin als das "pädagogische Jahrhundert" angesprochen. Es gibt aber auch andere Züge, die diese Epoche bestimmen. So die hohe Zahl der Reisebilder, der Reiseerlebnisse, der Reiseberichte. Die früheren und gegenwärtigen geographischen Entdeckungen befruchten erst jetzt die Geister: "Die Welt ist nicht mehr Europa und das Christentum, sondern tatsächlich die ganze Erde und die ganze Geschichte... Der Mensch dieser Zeit steht mitten in gewaltigen historischen und geographischen, ja kosmischen Zusammenhängen und erkennt sich als den Mittelpunkt der ganzen Welt..."¹

Diese weltumfassende Idee wird inmitten der deutschen Misere nur allmählich bewußt. Zuerst muß man das eigene Land kennenlernen, und dann - nach diesem konkreten Mittelpunkt - sukzessive die weite Welt für seinen Geist erschließen. Nie früher hatte die deutsche Literatur einen breiteren Bereich umfaßt als in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wo alle wissenschaftlichen Ereignisse eine literarische Gestalt anzunehmen suchten. So können wir die verschiedensten Stufen der Reiseerlebnisse wahrnehmen, begonnen bei Knigges etwas unbeholfener und naiver Reise nach Braunschweig, über die pedanten Aufzeichnungen Kaspar Goethes von seiner Italienreise und seines Sohnes Flucht in dasselbe Land, über Winckelmanns Rom-Erlebnisse, Lessings und Herders verunglückte Italienfahrt hinaus bis auf Cooks Reisebegleiter, Georg Forsters Reise um die Welt, der nach einer gemeinsamen Europareise mit dem größten Reisenden Alexander von Humboldt, dessen Interesse für die tropischen Länder erweckte. Es erscheint uns beinahe emblematisch, daß die Sehnsucht der Deutschen nach fremden Ländern im Titel des autobiographischen Romans von Karl Philipp Moritz, in Anton Reiser zum Ausdruck kam. Es ergab sich in den deutschen Ländern eine enorme Zahl von "Reisern", die alle ihre Erlebnisse, ihre Abenteuer den Landsleuten mitteilen wollten: nie entstanden so zahlreiche Reisebeschreibungen, Reiseberichte in der deutschen Literatur wie gegen das Ende des 18. Jahrhunderts.

Auch Ernst Moritz Arndt gehörte dieser wanderlustigen Generation an und auch er hatte seine in- und ausländischen Eindrücke in vielen Reisebeschreibungen veröffentlicht.

2. Arndts Gesamtwerk erscheint uns wie ein stämmiger Baum: wir sehen den mächtigen Stamm, das dichte Laub, doch sind die Wurzeln weniger genau wahrzunehmen, obwohl die Wurzeln, die Jünglingsjahre ver-raten viel von dem späteren bekannten Dichter und geachteten Politiker.

Kurz nach seinen Studien in Greifswald und fast unmittelbar vor seiner im Jahre 1800 an der gleichen Universität erfolgten Promotion unternahm Arndt mit einer kleinen Reisegesellschaft vom 26. Mai 1798 bis zum 7. August 1799 eine Reise, die ihn über Jena, Bayreuth, Wien, Ungarn, Norditalien und Südfrankreich nach Paris führte, wo er drei Monate verweilte.²

Dieses Unternehmen, das mit seinen Etappen, seiner zeitlichen Dauer, seiner Zielsetzung und dem Lebensalter stark an Goethes italienischen Aufenthalt erinnert, war nicht die erste derartige Wanderung des jungen Mannes. Schon früher durchstreifte er große Teile Deutschlands, und auch später nahm er gern den Wanderstab in die Hände, um Schweden und die deutschen Länder kennenzulernen.

Doch diese Reise durch ein gut Stück Europas unterschied sich wesentlich von seinen anderen Streifzügen: sie war eine Art Vergnügungsreise, mit moderner Bezeichnung Tourismus, klassisch formuliert Arndts Wanderjahre. Es war seines Vaters Verdienst, der selbst durch Reisen seine Bildung erweitert hatte, daß er dem Sohn die nicht unbedeutenden Mittel zu dieser Wanderung gewährte. Es war keine Verschwendung: der junge Mann suchte stets die Eigenart von Land und Leute kennenzulernen, das Gefühl des Bauernsohnes sagte ihm, daß er von den fremdländischen Menschen vieles lernen könne.

Die Jahre des Sturm und Drang, die Lehrjahre sind bereits vorbei, Arndt ist ein ehrgeiziger junger Mann, als er die Reise antritt, als er - ein fröhlicher Bursch wie Eichendorffs Taugenichts - in die weite Welt zieht.³ Mit seinem langjährigen Freund, dem Arzt William Motherby und drei anderen Reisegeseilen fährt er die Donau hinunter. Seine Grillen und Zweifel treten zurück, der Frohsinn nimmt zu und das mitgeborene Selbstvertrauen wird durch die Reiseabenteuer und das lustige, gesunde Leben in der Natur gehoben. Nicht durch Buchweisheit, sondern mit eigenen Augen suchte er zu lernen, was ihm sonst hätte verschlossen bleiben müssen. Er selbst schreibt in einem Briefe: "Diese Reise war ein Einfall von Gott, denn ohne sie wäre ich nie ein Mann geworden. Sie hat mir zuerst Freiheit und Klarheit in mir selbst gegeben und ... Mut".⁴

3. Eher wir uns mit Arndts Ungarnbild beschäftigen, möchten wir etwas über die Werkgeschichte berichten. Bruchstücke über diese Reise sind bereits in den Jahren 1801-1803 in verschiedenen Zeitschriften erschienen, doch ohne die Erwähnung seines Abstechers nach Ungarn. Erst 1804 erschienen Ernst Moritz Arndts Reisen durch einen Teil Deutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799 (zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1804). Im 1. Band dieses sehr seltenen Jugendwerkes befindet sich auf Seiten 275-344 die Erinnerung an Ungarn mit dem Nebentitel "Ein kleines Anhängsel". Hier bekommen wir die Erklärung, warum er seine Ungarnerlebnisse zum besten gab: "Ich werfe diese kleinen 'bas reliefs' hier hin zuerst für mich und meine Freunde und Reisegesellen, die mich oft mahnten, warum von unsern ungrischen Dingen nichts vorkomme".⁵

Der Aufenthalt in Ungarn dauerte genau zwei Wochen. Er betrat das damalige Ungarn am 17. August 1798 bei Preßburg und verließ es den letzten Augusttag bei Wimpassing, unweit von Eisenstadt. Von Wien bis Pest ging es zu Schiff, die Strecke von Pest zurück nach Wien hat die kleine Reisegesellschaft teils zu Fuß, bei schlechtem Wetter in gemieteten Bauernwagen zurückgelegt.

4. Anstelle das damalige Ungarn mit Arndts Augen zu betrachten, möchten wir lieber seine Erzählweise analysieren und einige seiner Eindrücke im Spiegel seines Verfahrens näher untersuchen.

In jeder epischen Gattung können wir die durch den Verfasser erlebten Vorgänge und die von ihm erfaßten Erscheinungen nur durch die Vermittlung des Erzählers wahrnehmen. Er ist sozusagen der Schöpfer seiner Welt. Dieses Moment zu betonen ist vielleicht gar nicht so überflüssig, wie es scheint. Denn - wenn wir die obige Behauptung als stichhaltig akzeptieren - es bleibt problematisch, die subjektivistische Darstellungsweise von einer objektivistischen zu unterscheiden, da wir nur die von dem Erzähler aufgebauten Welt kennenlernen können. Und wir müssen diesem Umstand Rechnung tragen. Sei der Gegenstand der Erzählung nur eine fingierte Welt, sei er die vom Autor tatsächlich erlebte Wirklichkeit: Der Erzähler kann zurücktreten, er kann aber auch mit reflektierender Stellungnahme zu den Begebenheiten hervortreten, sich selbst in den Vordergrund stellen und so einen ständigen Kontakt mit dem Leser gestalten. Diese Erzählweise ist von fesselnder Subjektivität. Die erzählerische Struktur wird in diesem Falle entscheidend durch die Art des Ich-Erzählens bestimmt und von der Erzählsituation beeinflusst.

In dieser Erzählweise ist Arndt ein Virtuose, der alle Instrumente des Erzählens klingen läßt. Die Reise selbst ist nur eine Stimme, mit der gleichzeitig eine andere Stimme erklingt, die des Erzählers, der seine eigenen Lebenserfahrungen zum besten gibt. Eine dritte Stimme spricht von seinen sozialen Einstellungen, eine vierte berichtet über seine Gefühle. Auch seine individuellen Einfälle, sein Witz kommen zur Geltung, nicht selten in Metaphern.

Wir könnten versuchen, aus der Gesamtheit den erzählten Vorgang herauszuschälen, doch ein solches Verfahren wäre bedenklich, weil die Gefahr droht, das Ganze zu zerstören.

Bei Arndt werden in einem unaufhörlichen Spiel der Bilder zahllose Dinge, Erlebnisse und Vorgänge in den Text eingeflochten, gleichsam hereingespiegelt. Der Leser ist zunächst befremdet, verwirrt, er enträtselt nur langsam das Gemeinte, indem er sich auf die heiteren Einfälle des Erzählers einläßt. Natürlich dient eine derartige Erzählweise auch dazu, die Wirklichkeit des Erzählten zu bekräftigen, die Illusion des Lesers zu steigern. Der sich selbst darstellende Erzähler erwirbt das Vertrauen seines Lesers und verstärkt damit die Glaubwürdigkeit, er verbürgt die Wahrheit des Erzählten.⁶

Arndts Erzählweise vermittelt manches Nebensächliches, das wir als "Beiwerk", als "Nebenprodukt" bezeichnen könnten. Doch Beiwerk ist nicht das richtige Wort für diese Einlagen, Abschweifungen, Selbstdarstellungen, Wiederholungen: die nebensächlich erscheinenden Reiseerlebnisse entfalten sich naturgemäß neben der Reise selbst.

Auch das Zeitproblem ist nicht auszuklammern. Die Zeitstruktur ist vorwiegend die Erzählgegenwart, die Schreibtischzeit. Die Erzählzeit wird gedehnt, die Schreibtischzeit des Autors dringt gleichsam in kleinen Partikeln in die erzählte Zeit ein. So entsteht eine vermittelnde Erzählungsform, die der Gesamtstruktur des Reiseberichts entspricht: der Erzähler erzählt und kommentiert zugleich.

Die Einheit des Erzählten sichert der souveräne Erzähler, auf den alles bezogen ist, sowohl der Vorgang als auch die Einlagen. Arndts Erzählweise ist vorwiegend beschreibend, meist unepisch, sie kennt nur epische Teilbestände. Dem Autor ist vornehmlich daran gelegen, die Freiheit des Erzählers zur Geltung zu bringen. Damit erfüllt sich der wesentliche Sinn der Erzählerfigur. Das Hervortreten des Erzähler-Ichs bedeutet hier keine Selbstgefälligkeit oder eitle Ich-Bezogenheit, denn in diesem Ich verwirklicht sich eine Freiheit, die es schrankenlos ausnützen will und ausnützen kann.

Der Zeitwende entsprechend, liebte und brauchte der Verfasser in

seinem Leben und den Schriften die Stilisierung ins Biedermännische, ja Naive und Einfältige. Dies diente ihm als Maske, wie etwa Goethe die Rolle des Weimarer Schranzes, die er teils lebte, teils aber als Hülle benützte.

5. Arndt verkehrte in Ungarn in verschiedenen Häusern, in Wirtschaftshäusern, Schauspielhäusern, Freudenhäusern, Krankenhäusern, Bauernhäusern, und überall versuchte er den subjektiven Eindruck ins Bildhafte umzusetzen, komplizierte Sachverhalte sinnfällig umzugestalten.

a/ Er, ein Sohn der Insel Rügen, hatte eine große Freude an jener Insel mitten in der Donau, die heute Margareteninsel heißt, damals Palatinusinsel genannt wurde. Zweimal besuchte er dieses "reizende Eiland", dieses Paradies, wo sich neben einer Meierei des Palatinus auch seine Villa befand, in der sich die zahlreichen Ausflügler sattessen konnten: "Nach der Tafel ward noch einmal die Runde des lieblichen Eilands gemacht, das mit Bäumen, Wiesen und Kornfeldern, auch einem kleinen Weingarten, wie eine Insel Gottes da liegt"⁷ In diesen begeisterten Worten wird es deutlich, was wir eigentlich unter subjektivistischer Erzählweise verstehen, und in welchem Maße sie sich dem Epischen widersetzt. Bei allem Lob der Erlebnisse auf der Insel fällt die Schilderung, die Erzählung des üppigen Essens aus. Zugleich ist diese Stelle ein Beispiel dafür, in welchem Maße die Figur des Erzählers in die Erlebnisse hineingewoben und sichtbar wird. Arndts Erzählung entsteht natürlich später, aber er verwendet - wie immer - die Erzählergegenwart, und das ist offensichtlich die im Bewußtsein des Erzählers dominierende Zeit.

b/ Sein Interesse galt überall den Theatern, so auch in Ungarn. Bei der Beurteilung der Preßburger, der Pester und der Ofener Schauspielhäuser treten in seiner Schilderung oft Vergleiche, Metaphern und kuriose Anmerkungen zusammen, um das runde Gebilde einer kleinen Einlage zu erzeugen.

Zuerst besucht er das Preßburger Sommertheater, denn "das wegen seiner Mittelmäßigkeit für das Gähnen eingerichtete ordentliche Schauspielhaus für den Sommer geschlossen ist".⁸ Humorvoll ist seine Beschreibung des Publikums und der Vorstellung, die von 5 bis 10 Uhr abends ein Dauerspiel darbietet. "Jeder steht für sein Geld die drei Akte durch, welche das Stück hat, gleichviel in welchem er zuerst eintritt... Bey jedem Akt wird neu pränummeriert ... Das Stück war betitelt Kasperles Erbschaft und hatte alle möglichen Requisite des Wiener Lieblingsgeschmacks. Ritter, Knappen, edle Jungfrauen, Zauberer, Riesen, Gespenster, blutige Mordthaten und was in eine höllisch-elegische Tragikomödie gehört".⁹ Bis hierher das Zitat, dem eine kurze Kritik der Schau-

spieler folgt, die nicht dem Lessingschen Geschmack gewachsen waren.

Seiner unlöslichen Neugierde für das Theater folgte Arndt auch in Ofen und Pest: er besuchte wiederholt das Sommertheater in Pest und das Hoftheater in Buda. Im Sommertheater fand er fast dieselben Zustände wie in Preßburg, "nur alles in größeren Räumen, Massen und Maßen". Die kleine Reisegesellschaft sah sich ein komisches Ballett an, Die Judenhochzeit, "mit feinen, populären Späßen und Theaterstreichchen durchwebt und verbrämt"... "Das ganze Spiel", schreibt Arndt weiter, "so sehr es sein Publikum ergötzte, hatte sich ein falsches Maß gesetzt ... Solche Mittel haben durchaus nur die Kraft gähnen zu machen".¹⁰ Mit Metaphern wird auch das Publikum charakterisiert, wobei die jugendliche Schalkhaftigkeit des Autors wieder zur Geltung kommt: er scheint ernst zu schreiben, dabei verzieht sich jedoch sein Mund zu einem ironischen Lächeln: "Man sah die Blicke der Ofener und Pester Schönen, welche die hohe Idee des Allwohls fassend, sich uneigennützig den öffentlichen Freuden opfern. Es waren sehr schöne Gestalten darunter, die bey solcher Gelegenheit den Spieltrieb des Menschen erwecken können. Wunderbar war es mir, daß hier, wo so viele schöne Weiber in allen Klassen gibt, bey diesem Freyschießen Amors die Polinnen das meiste Glück machen".¹¹ Mit besonderem Humor hebt er die Intermezzi hervor, auch hier arbeitet er mit Bildern, die diese Pausen für den Leser veranschaulichen: "Alles tummelte, drehte und wirbelte sich untereinander, die Hummeln des leichtfertigen Lebens summten nach fremdem Honig; für die durstigen Kehlen und dürrn Zungen war in einer Öffnung ... eine stattliche Bier- und Weintonne hingepflanzt. An dieses ächte Symbol des Ursprungs der thespischen Kunst machte sich der erste Held und die erste Amorosa, die eben noch hoch auf dem Kothurn der Idealwelt gestanden hatten, und schöpften mit sehr irdischen Rückenbügungen sich neuen Athem bacchischer Begeisterung".¹²

Ein zweiter Besuch - ebenfalls Gelegenheit zum Vergleich - galt dem heutigen Budapester Volkstheater, damals Hoftheater genannt, in der Festung: es ist zwar klein, doch ganz fein und zierlich eingerichtet. Arndts Feder ist auch jetzt scharf. Es wurde ein altes Ritterstück dar- geboten, und wie er schreibt: "Man kann sich so etwas krasses gar nicht denken, noch etwas tolleres und gefolterteres als die Deklamation und die Aktion der Spieler". Das Publikum schien sich doch recht gut ergötzt zu haben; unter den Zuschauern befanden sich "mehrere Mag- naten" und selbst der Palatinus mit vornehmen Damen, und alle klatschten begeistert.¹³

Die witzigen Bemerkungen um das Theater sind für Arndt mehr als

die Darstellung von Merkwürdigkeiten, sie haben auch Symbolwert. Sie bezeichnen nämlich die Art, wie die rohe Welt mit der Kunst umgeht, wie sie das edle Gebilde zu trivialen Zwecken verwendet; damit entlarvt der Autor nicht nur die Kulissenwelt, sondern die Welt schlechthin.

c/ Unter den besuchten Häusern wird auch das Gebäude der Wissenschaften erwähnt: die Pester Universität entging seiner Aufmerksamkeit nicht. Zuerst vergleicht er Pest und Preßburg aus nationaler Hinsicht und findet, daß Pest "in Sitten, Kleidung und Denkungsart schon weit ungrischer", viel "madjarischer" sei als Preßburg, danach erfährt der Leser das Wenige, was Arndt über die Universität aussagen konnte: "Es ist auch eine Universität hier, die in einzelnen Fächern, besonders in Arzneykunde, Physik und Mathematik ganz brave Männer haben soll, aber bey den jetzigen Umständen doch schwerlich empor kommen kann zu einer Nährerin und Weckerin des Geistes. Die Studenten gehen meist ganz ungrisch, mit mächtigen Hüten und Säbeln und Schnurrbärten, männlich und brav vom Ansehen und stolz mehr auf die Nation, als auf die Wissenschaft".¹⁴

d/ Arndt war jung und neugierig und besaß genug moralische Kraft, auch die Stätten und Höhlen des Lasters aufzusuchen, ohne sich selbst an dem dort vorgefundenen moralischen Unflat zu beschmutzen. Er besuchte - wie er es auch in Wien gemacht hatte und später in Paris ebenfalls machen wird - die Preßburger und Pester Freudenhäuser. Die gesamte Schilderung ist voller Metaphern, das Bildhafte beherrscht diesen Teil der Reisebeschreibung. Die Reisegesellschaft wurde von der Vorsteherin der Anstalt herzlich aufgenommen: "Freundlich und zuvorkommend empfing uns die saubere Glucke der kockelnden und lockenden Hühner, eine wahre dickleibige Quickly mit ein paar vollen rosig gefärbten Pausbacken und einer dicken Kupfernase,..". Die Situation wird mit scharfer Ironie geschildert, doch Arndt kann auch distanzieren: "Merkwürdig ist es, wie ruhig, wie ächt sultanisch-orientalisch die anwesenden Ungarn diesem Werk zusehen".¹⁵ Und wie bei Goethe, hören wir auch bei Arndt das warnende Wort: "...Die losen Mädchen, die diesem Merkurialischen (Hervorhebung vom Verfasser) Feldlager zugezogen waren, alles dies brachte neuen Glanz und frisches Leben auf die öffentlichen Plätze".¹⁶

Die wiederholte Behandlung dieser Stätte wird zur Metapher für eine damals keineswegs vereinzelt, sondern die Epoche des Verfassers charakterisierende Erscheinung, eine Überwertung des Leibes und eine Geringschätzung des Geistes, wie wir es übrigens auch bei der Schilderung der Universität bereits gesehen haben. Und da die Skizzierung des Besuches dieser Lokalitäten sich in vielen Städten wiederholt,

enthüllt sie sich als gleichnishafte Wahrheit für allgemein Gültiges. In Arndts Schilderung liegt der Reiz in der Kombination der heterogensten Elemente. Oft wendet sich der Autor direkt an den Leser: sollte man ihn im Laufe der Erlebnisse vielleicht einen Augenblick vergessen, so taucht er immer schnell wieder an die Oberfläche, manchmal wieder läßt er seine Reisegesellen sprechen, oder Leute aus der Schiffbesatzung. Die erwähnten heterogenen Elemente werden nicht ausschließlich damit zusammengehalten, daß sie Äußerungen derselben Person sind. Beim Lesen von Arndts Schilderungen glaubt man nicht selten als Muster Herders Tagebuch nachzuspüren, das dieser auf der Fahrt von Riga nach Frankfurt schrieb. Bei Schilderung der verschiedenen Häuser verwendete der Autor Variationen von Glaubwürdigkeitstopoi: bei ihm wird die Wirklichkeitsvorstellung, die Plastizität der Vorgänge durch romantisch wirkende Äußerungen, Ausrufe, Bemerkungen gesteigert, wodurch auch seine Erzählhaltung bestimmt wird.

6. Eine ständige kontrapunktische, gegenwärtige Stimme begleitet die ganze Reisebeschreibung. Doch die scheinbare Dissonanz beweist sich hier als Strukturgesetz der Erzählweise Arndts. Auch für sein Heimatgefühl und Nationalbewußtsein war diese Reise entscheidend. Bis zum Antritt seiner Reise betrachtete er sich als deutsch sprechenden Schweden (Rügen und Umgebung fielen 1648 an Schweden und kamen erst 1815 an Preußen), erst diese lange Fahrt machte ihm seiner Volkszugehörigkeit bewußt, und er entfaltete sich aus einem halbwegs Kosmopoliten zu einem Patrioten.

Alle seine Poren, alle seine Träume und sein ganzes Verlangen zogen ihn auch während der Fahrt gegen Norden, war er doch selbst eine nordische Natur mit Mischung von modischer sentimentaler Romantik. Und eben dieser romantischer Schuß erweckte in ihm eine unlösliche Nostalgie für den Süden. Erst die endgültige Auflage der Reisen (1804) brachte die Gegenüberstellung des Nord- und Südländers in Analogie mit der Verschiedenheit ihrer Umwelt. Arndt brachte für Italiens südliches Land die alte germanische Vorliebe, den Zug nach dem Süden mit. Er empfand die in sich ruhende Fülle südlicher Menschen und südlicher Landschaft - wie einst Goethe und seine Zeitgenossen - als eine "göttliche Humanität" und wurde sich der Grenzen seines nordischen Wesens schmerzlich bewußt.

Schon in der sommerlich-üppigen Landschaft des Donauknies, beeindruckt durch die hoheitsvollen Ruinen Visegráds fühlte er eine Vorstufe des heißgeliebten Italiens, dessen Volk er in der Folge seiner Reiseschilderung als das Tapferste anpries. Gleich nach der ungarischen

Grenze wähnt er einen Hauch des Südens zu spüren und im Vergnügungspark von Preßburg entschlüpft ihm ein Seufzer: "...Wie uns nach 30 Jahren ums Herz seyn würde, bey der Erinnerung an diesen süßen Sitz und dieses Jugendleben, wann jeder daheim auf seinen nördlichen Fluren und Ufern wieder wohnte, wo keine Trauben hängen und keines Winzers Stimme schallt. O Südland! o südlicher Himmel! Warum bist du nicht allen beschieden?"¹⁷

Das freundliche Donauknien erinnert ihn wiederholt an sein gestecktes Endziel - das er übrigens nie erreichen wird, weil die Kriegsergebnisse ihn verhinderten bis nach Rom vorzudringen -, er sieht überall Tennen nach italienischer Weise unter freiem Himmel",¹⁸ und die schönen Exemplare des zarten Geschlechtes "wissen ihren Teint trotz der feinsten Italiänerin fein und zierlich zu erhalten", "sie haben eine Lebendigkeit und Macht des Blickes, die man versucht wird, italiänisch zu nennen".¹⁹

Arndts gesellschaftliche Einstellung ist vom Protest geprägt gegen jene Tatsachen der Realität, die den Menschen um seine Freiheit bringen. Schiller hat in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen die Periode um 1800 als ein Zeitalter der Unfreiheit gekennzeichnet: "Die Kultur, weit entfernt, uns in Freiheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfnis, die Bande des Physischen schnüren sich immer beängstigender zu".²⁰ So schrieb Schiller 1795 d.h. fast zur Zeit von Arndts Europareise.

Arndts urwüchsige menschliche Einstellung wendet sich voll Empörung gegen jede Kränkung des Menschenrechtes. Seine bäuerliche Herkunft erklärt es, daß er das damalige ungarische Gesellschaftssystem entlarvte und in der Lage des ungarischen Bauers die gesellschaftlichen Widersprüche erkannte. Ihn, den Sohn freier Bauern drängte es, den Schuldigen freimütig und offen eine leidenschaftliche Anklage entgegenzuschleudern und Abhilfe zu verlangen. Er hatte sich wiederholt über die schwere Lage der Bauern in seiner Heimat, über die rücksichtslose, grausame Bedrückung des Bauerntums durch die Junker entrüstet.²¹

Bis in sein hohes Alter hat ihm das Schicksal der Bauern am Herzen gelegen. So ist es nicht verwunderlich, daß er in seinen Reiseschilderungen dem ungarischen Bauerntum ein besonderes Kapitel widmete. Es enthält eine eingehende Schilderung des ungarischen Bauerntums, seiner Gewohnheiten und Tänze, seiner Kleidung. Dieses Kapitel wird in das Gesamtwerk bruchlos und geschmeidig eingefügt. Die Beschreibung des Bauerntanzes ist ein delikates abgetöntes, in den zarten Farben eines

Pastellstiftes hingezetzes Bild. Lassen wir den Autor selbst sprechen: "Der ungarische Bauerntanz hat durchaus etwas ausgezeichnet Nationales, man möge sagen etwas Orientalisches ... Man muß diesen Tanz sehen, um davon entzückt zu werden. Der tiefe Ernst der Mienen und die festeste Haltung der Leiber ..., Ganz anders war der Charakter des Zigeunertanzes, den einige der Musiker mit ihren Weibsen durchführten, ein wahrer Wirtentanz im schnellsten Takt mit fortlaufenden Wirbeln der Paare und mit schnellen Verschlingungen und Entkettungen und den ungeheuersten Sprüngen und Leibesverschränkungen, auch darin war des braunen Völkchens Charakter wunderbar ausgedrückt..."²²

Weiter analysiert der Autor die Gründe für die auffallende Armut des ungarischen Bauern: sein "Zustand ist noch unbeschreiblich weit zurück gegen den anderer Länder". Er versucht auch eine Erklärung zu geben: "Weil er doch immer mit allem seinen Erworbenen, mit seinen Heerden und Gütern als ein Besitz desjenigen anzusehen ist, dem er dient"... "Nur wo das Eigenthum einigermaßen gesichert ist, fängt der Mensch an, auf die Verbesserung seines Zustandes, an die Anordnung seines ganzen Lebens zu denken".²³ Seine Überlegungen schließt Arndt mit einem gutgemeinten Wunsch: "Der Himmel gebe ihnen und ihren Söhnen und Töchtern bald glücklichere Zeiten und nehme ihnen das Joch der Sklaverey ab".²⁴ Doch das ungarische Volk mußte auf Erfüllung dieses wohlgemeinten Wunsches ein gut halbes Jahrhundert warten.

Auch das sich nach dem Ungarlande ansiedelnde deutsche Bauerntum entgeht seiner Aufmerksamkeit nicht. Noch während der Schifffahrt, in Nagymaros begegnet er einer "Schwabenfamilie vom Konstanzersee her. Diese armen Schwaben gehen häufig als Kolonisten ins Banat und träumen da goldene Berge. Ich fragte einen großen Buben: 'Nun, wo gehts hin?' 'Ins Paradies', - antwortete er. Der Himmel gebe es! Es mogten an Alten und Kindern 10 Personen seyn. Sie sollten seit dem letzten Krieg sehr häufig diese Donaureisen machen. Der schlimme Krieg schüttelt manchen aus seinem Sitze und aus seiner stillen Heimath".²⁵

In Wien hat Arndt manche abfälligen Urtheile über das ungarische Wirtschaften gehört. Er schließt seine Augen vor den vorhandenen Fehlern nicht und er sucht nach den Gründen dieser Rückständigkeit: "Manufakturen und Fabriken sucht man hier noch vergebens; höchstens arbeitet man außer den gewöhnlichen Handwerkern noch einige Tücher und Strümpfe, und bereitet seinen herrlichen Tabak sehr mittelmäßig, liefert auch die gröbereren Eisen- und Metallwaren für die geringere Klasse. Das Feinere und Bessere kommt fast alles aus dem Auslande, wofür sie ihre trefflichen Produkte roh und beynahe umsonst aus dem Lande schicken

müssen. In dieser Rücksicht ist es hier noch finster und trüb, und wird es so lange bleiben, als das eiserne Scepter des einen privilegierten Standes so hart auf den anderen ruht, und den ersten aller Stände unter einem Druck erhält, der nicht einmal den Ackerbau zu einiger Vollkommenheit kommen läßt ... Von der Fülle und Üppigkeit des Landes und seinem Naturreichtum hat keiner eine Vorstellung, der es nicht gesehen hat. Doch auch hier läßt sich viel von einer wohltätigen Zukunft hoffen, die sich leider so vieles auf den Hals schieben lassen muß, was sogleich gut gemacht werden könnte und sollte".²⁶ Eine wunderbare Analyse der damaligen ungarischen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Zustände, Arndt ist in dieser Zerlegung sozusagen Vorläufer der ungarischen Reformbewegung.

7. Die verschiedenartigsten Menschen und Völker traten während Arndts Reise in seinen Geisichtskreis, erweiterten seine Bildung, sein Weltbild, und er will aus dem Gesamteindruck, den er bei ihnen gewann, womöglich viel Nutzen ziehen. Nicht nur ihr abstraktes Wesen erforschte er, sondern auch alle durch ihre mannigfaltigsten Faktoren bestimmten Erscheinungsformen nahm er in sich auf, und bemühte sich, der Erfassung des in jedem Volke wohnenden besonderen Charakters Rechnung zu tragen. Nicht als kühler Forscher stellte er diese Beobachtungen an, sondern er suchte nach einem Modell, das seinem Ideale am nächsten käme, wo sich jedes einzelne Individuum im Volke kräftig entfalte. Das Bedeutsame ist in seinen Überlegungen, daß das Individuum für ihn eine energische Richtung auf das Volk nahm, daß er nach einer Gesellschaft tastet, die allen ihren Mitgliedern Entwicklungsmöglichkeiten zusichern kann. In den sozialen Grübeleien seiner Jugend- und Spätwerke spüren wir aber immer den heißen Willen, das Wohl seines eigenen Volkes zu fördern.

8. Arndt leitete seine Ungarnreise mit den freundlichen Worten ein: "Es scheint mir für mich nicht ganz unlustig und ist es vielleicht auch für die Leser nicht, wenn ich ... noch einige kleine Erinnerungen an das liebe Ungerland beifüge, einige flüchtig aufgegriffene und leicht hingeworfene Züge von einer vierzehntägigen Ausflucht in dieses schöne, vom Himmel reichlich gesegnete, von Menschen reichlich zerstörte und niedergetretene Land."²⁷

Dem Frohsinn und der Erwartung der Ankunft entgegengesetzt lauten des Autors Abschiedsworte beim Verlassen unserer Heimat melancholisch, beinahe elegisch: "Wehmütig rollten wir über die Grenzbrücke und sagten dem lieben, freundlichen Ungerlande das letzte Lebewohl".²⁸

Anmerkungen

- 1 Némédi, Lajos: Die Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert. Budapest o.J. (1976), S. 11.
- 2 Arndts Werke, 1-12. Bde. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart o.J. Bd. 1., S. XX.
- 3 Meinhold, Paul: Arndt. Berlin 1910. S. 32.
- 4 Ernst Moritz Arndt. Ein Lebensbild in Briefen. Herausgegeben von H. Meisner und N. Geerds. Berlin 1898. S. 57.
- 5 Ernst Moritz Arndts Reisen durch einen Teil Teutschlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs in den Jahren 1798 und 1799. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Leipzig 1804. S. 27 (Im Weiteren: Reisen).
- 6 Ruth, Paul Hermann: Arndt und die Geschichte. München und Berlin 1930. S. 51.
- 7 Reisen, S. 312.
- 8 Reisen, S. 287.
- 9 Reisen, S. 287-288.
- 10 Reisen, S. 309.
- 11 Ebenda.
- 12 Reisen, S. 310.
13. Reisen, S. 311.
- 14 Reisen, S. 317.
- 15 Reisen, S. 310.
- 16 Reisen, S. 311.
- 17 Reisen, S. 286.
- 18 Reisen, S. 333.
- 19 Reisen, S. 332.
- 20 Schillers Werke. Nach der von Ludwig Bellermann besorgten Ausgabe neubearbeitet von Benno von Wiese. Leipzig o. J. Bd. 9. S. 164-165.
- 21 Ernst Moritz Arndt: Der Bauernstand politisch betrachtet. Berlin 1810.
- 22 Reise, S. 297-298.
- 23 Reisen, S. 327.
- 24 Reisen, S. 329.
25. Reisen, S. 306.
- 26 Reisen, S. 326.
- 27 Reisen, S. 275.
- 28 Reisen, S. 344.

HORST HAASE

Das Thema des Bauernkrieges bei J.R. Becher

Den Terminus "Deutscher Geist" teils kritisch zurückweisend teils bereits für sich in Anspruch nehmend schrieb Johannes R. Becher 1928: "Dieser 'Deutsche Geist' verkörpert sich für uns vor allem in den Gestalten des Bauernkrieges, in Thomas Münzer, in der gewaltigen, anonymen rebellischen Bauernmasse..."¹ Daran knüpft er eine Traditionslinie, die von Weitling, Büchner und Heine über Marx und Engels bis zu Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg geführt ist. Diese Auffassung vom Erbe des Bauernkrieges und seiner aktuellen Bezüge entsprach derjenigen, die in jenen Jahren in der revolutionären Arbeiterbewegung und auch in der proletarisch-revolutionären Literatur vorherrschend war. Sie wurde bei Becher jedoch noch nicht unmittelbar literarisch produktiv. Das Ringen um die Gestaltung der Gegenwart ließ ihn in dieser Zeit kaum zu historischen Stoffen greifen.

Das änderte sich seit 1933/34. Der Sieg des Faschismus vor allem zwang zur Besinnung. In den Dichtungen Deutschland, Ein Lied vom Köpferrollen und von den 'hützlichen Gliedern', geschrieben Januar 1934, ist es jeweils der Rothenburger Altar des Riemenschneider, der dem Dichter zum Anlaß wird, das Thema des Bauernkrieges mit der aktuellen politischen Situation direkt zu verbinden. Diese Dichtungen haben einen stark didaktischen Charakter; künstlerisch arbeiten sie dem späteren meisterlichen Riemenschneider-Sonett vor.² Inhaltlich sind sie auf den Volkskampf der Bauern sowie auf die blutigen Gewalttaten der Konterrevolution orientiert. In den aktuellen Bezügen klingt bereits die Forderung des notwendigen gemeinsamen Kampfes der Werktätigen gegen den Faschismus an, zumal in der Identifizierung der Gestalt des Bauernführers mit Jesus Christus auch die Frage des Bündnisses mit christlich denkenden Menschen ins Spiel kommt. Diese Werke zeugen davon, daß J.R. Becher - ausgehend von Aufgabenstellungen der KPD und der tatsächlichen politischen Lage - aktiv zur Herausarbeitung der Volksfrontpolitik der revolutionären Partei der Arbeiterklasse beiträgt: auf dem

VII. Kongreß der Komintern 1935 spielten dann in den Reden von Dimitroff und Pieck solche Fragen wie das Verhältnis zu den bäuerlichen und christlichen Werktätigen und zur nationalen Geschichte eine wesentliche Rolle. Dimitroff wies u.a. daraufhin, daß die Faschisten "... die großen Bauernbewegungen als direkte Vorläufer der faschistischen Bewegung..." ausgeben und daß es notwendig sei, gegen diese Verfälschungen anzukämpfen.³

In den folgenden Jahren gewinnt der geschichtliche Stoff und auch das Bauernkriegsthema für Becher eine qualitativ neuartige Bedeutung; sie bestimmen eine Reihe seiner besten Dichtungen.⁴ In ihnen beweist sich der zutiefst revolutionäre sozialistisch-realistische Charakter des Becherschen Schaffens dieser Jahre. Geschichtsstoff und -thema sind der Gestaltung der Gegenwart keineswegs entgegengesetzt, sie sind kein Ausweichen und keine Flucht, sondern ihre Darstellung führt den Dichter in das Zentrum der politischen und ideologischen Kämpfe hinein und ermöglicht es ihm, an diesen mit großer geistiger Souverenität und auf einem hohen Niveau wirkungsvoller künstlerischer Gestaltung teilzunehmen.

Zu den Werken Bechers, in denen die Zeit des Bauernkrieges und die seiner Vorbereitung lebendig ist, gehören die Sonette Riemenschneider und Grünwald und die zwölfteilige Dichtung Luther aus dem Band Der Glücksucher und die sieben Laster (1938), sowie die Gedichte auf Hans Böheim aus Niklashausen und Joß Fritz in dem Sonettenband Gewißheit des Siegs und Sicht auf große Tage (1939). Alle diese Werke entstanden Mitte der dreißiger Jahre. Später hat der Dichter dieses Thema in seinen lyrischen Arbeiten nicht mehr aufgenommen. Ein zweites Mathias Grünwald-Gedicht von 1946 steht in einem anderen Zusammenhang. In seinen politischen Reden und theoretischen Schriften der ersten Nachkriegszeit und vereinzelt auch noch in den fünfziger Jahren dagegen kommt Becher noch verschiedentlich auf den Bauernkrieg, auf Luther und Münzer zurück.

Betrachtet man die vier Sonette, so treten dabei vor allem drei Fragestellungen hervor, die im Kampf gegen den Faschismus aktuell waren: Erstens die Not der Bauern, ihre Ausbeutung und Peinigung vor allem in Riemenschneider und Grünwald. Zweitens die Vorkämpferschaft, das geheime und öffentliche Wirken der revolutionären bäuerlichen Agitatoren, die den Kampf der Massen vorbereiten und sich dabei selbst opfern: Hans Böheim von Niklashausen, der bekanntlich schon Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts wirkte, und Joß Fritz, der 1512/13 die Kämpfe

des "Bundschuh" organisierte. Drittens das Bekenntnis volksverbundener Künstler wie Grünewald und besonders Riemenschneider zu den unterdrückten Bauern. Diese Darstellungen Bechers waren historisch konkret, aber in ihnen war auch unverkennbar der Bezug auf die Lage des Volkes unter dem Faschismus, auf den heldenhaften Kampf der illegalen Antifaschisten und auf die Verantwortung des fortschrittlichen Künstlers in der gegenwärtigen historischen Situation. Im Verhältnis zu anderen Gedichten Bechers aus diesen Jahren und aus der Anordnung der Gedichte innerhalb der Gedichtbände trat diese Aussage des historischen Themas noch deutlicher hervor, beispielsweise wenn das Joß Fritz-Sonett unmittelbar neben jenem steht, in dem Leben, Kampf und Tod Hans Beimlers gestaltet sind.

Am extensivsten ist das Bauernkriegsthema in der Luther-Dichtung gestaltet, wobei der Extensität gleichzeitig auch eine hohe Intesität des lyrischen Ausdrucks entspricht, wie sie hinsichtlich dieses Themas wohl sonst nur noch das Riemenschneider-Sonett erreicht. Es ist besonders hervorzuheben, daß Becher hier die Problematik der frühbürgerlichen Revolution in ihrer Einheit - also Reformation u n d Bauernkrieg - erfaßt, woraus die episch-chronikalische Anlage der Dichtung resultiert, während die geschichtsphilosophische Tiefe und die politische Operativität, die er dem Thema abgewinnt, gleichzeitig höchste bildhaft-symbolische Konzentration verlangt. Beides ist überzeugend miteinander verschmolzen und bedingt das hohe künstlerische Niveau und die Volkstümlichkeit des Werkes.

Zentrale Gestalt der Dichtung ist Luther und nicht Münzer. Ist das eine Abschwächung der revolutionären Aussage? Ist es eine Veränderung der Position des Dichters im Verhältnis zur proletarisch-revolutionären Periode seines Wirkens? Davon kann keineswegs die Rede sein. Vielmehr muß man von einer Vertiefung seiner revolutionären Positionen, von einer konsequenten Durchsetzung der Parteilichkeit als ästhetischer Kategorie sprechen. Zwar ist Luther die zentrale Gestalt, aber der Held der Dichtung ist das Volk, sind die drangsaliierenden, kämpfenden und sterbenden Bauern. Ihnen gelten die eindrucksvollsten Strophen. Sie sind es, die Luther die Kraft zu seiner antirömischen Haltung geben und die aus seinem Verrat die Konsequenz des revolutionären Kampfes zeichnen:

Da zogen los die Bauern. Obenhin
Gestrüpp von Äxten, Sensen, Lanzen, Keulen.
"Der Mönch hat umgeändert seinen Sinn!"
So war von Dorf zu Dorf ein Knurren und Heulen.

"Er ließ die Sache fahren, die gerecht.
Der Ruhm hat ihm die Augen blind gestochen.
Sein Leib ist fett, von Trank und Speis geschwächt.
Die Kraft, die wir ihm gaben, ist gebrochen.

Er reicht den Kelch, mit unserem Blut gefüllt,
Er reicht den Fürsten ihn als Trunk - o welch
Ein Bluten! Wird denn nie das Blut gestillt?!
O welch ein Kelch! O welch ein bitterer Kelch!"

Diese Kritik an der reformatorischen Phase der frühbürgerlichen Revolution wird besonders im Teil IX der Dichtung deutlich, in dem die Gestalt und die revolutionär-utopischen Ideen Thomas Münzers beschworen sind. Sie erscheinen - entsprechend der Anlage und der Gesamtaussage des Gedichts - als überlegenes Pendant zu der Haltung Luthers, der gerade im Bezug dazu als geifernder Konterrevolutionär gestaltet ist.

Bringt Becher so die Rolle der verschiedenen Fraktionen des revolutionären Kampfes adäquat zur Geltung, so ist aus der Sicht der Kämpfe im 20. Jahrhundert noch stärker zu betonen, wie er in künstlerisch aufdringlicher Weise symbolisch die über die Niederlage der Bauern hinausreichende historische Perspektive gestaltet. Einer der revolutionären Bauern entkommt und rettet die Fahne, die in poetischer Umschreibung als rote Fahne gedeutet wird. Lakonisch heißt es in den Schlußversen der Dichtung:

Er kam zur Stadt und suchte eine Stelle.
Er traf bald einen Mann, der von der Zunft
Der Schmiede war, und wurde sein Geselle.
Dort fand auch seine Fahne Unterkunft.

Im werktätigen Volk, in der Arbeiterklasse wird das Vermächtnis der revolutionären Bauern bewahrt. Diese Aussage bezeugt eindrucksvoll die konsequent revolutionäre sozialistische Position der Dichtung.

Die Luther-Gestalt und ihre zentrale Rolle im Gedicht dagegen belegt, daß diese revolutionäre Position gleichzeitig die der Bünd-

nispolitik der revolutionären Partei der Arbeiterklasse im Kampf gegen Faschismus und Krieg ist. Besonders in den ersten Teilen der Dichtung wird Luther als Repräsentant der bürgerlichen Reformationsbewegung gezeichnet, die zeitweilig das Volksinteresse gegen Papsttum und Fürstenwillkür vertrat.

Indem die Dichtung das zum Ausdruck bringt, spricht sie jene Menschen an, deren christlicher Glaube eng mit der Gestalt Luthers und mit der Reformation verbunden ist. Becher würdigt Luther auch als mutigen Menschen sowie als Dichter und Sprachschöpfer. Motive und sprachliche Wendungen aus dessen Liedern und aus der Bibelübersetzung werden in die sprachliche Gestalt der Dichtung einbezogen. Die Darstellung dieser positiven Züge bei Luther, verbunden mit der prinzipiellen Kritik an dessen reformistischer und schließlich konterrevolutionärer Haltung, tragen dazu bei, ein neues Luther-Bild zu schaffen. Es ist das ein historisches objektives Bild und es dient auf seine Weise der Bündnispolitik der Arbeiterklasse. Das bestätigte sich auch nach 1945, als Becher in seinen politischen Reden und Schriften auf den Bauernkrieg und auf Luther zurückkommt und stets beide Seiten des Wesens und Wirkens dieser historisch bedeutsamen Persönlichkeit betont herausarbeitet. Auch in dieser Zeit spielt der Bündnis-Aspekt dabei eine entscheidende Rolle. Im Zusammenhang mit seiner Rede anlässlich der Wiedereröffnung der Wartburg vor vorwiegend evangelischem Publikum scheidt Becher: "Man muß den Leuten ihren alten Luther nehmen, aber man kann es nur, wenn man ihnen dafür einen neuen gibt. Dieser neue Luther ist der Sprachschöpfer und darüberhinaus der gewaltige, erdenträchtige mächtige Mensch, ein Diesseitsbekenner vor allem, wie er in seinen zahlreichen Reden, in seinen Tischgesprächen sich offenbart."⁵ Vergleicht man diese Luther-Darstellung mit der in neueren künstlerischen Arbeiten, zum Beispiel mit dem Stück des BRD-Autors Dieter Forte Martin Luther & Thomas Münzer, so zeigen sich Gemeinsamkeiten, aber auch bemerkenswerte Unterschiede. Becher und Forte stimmen überein, was die Abrechnung mit der bauernfeindlichen Haltung Luthers anbetrifft. Andererseits ist es verständlich, wenn Forte angesichts der politischen Situation in der Bundesrepublik am Anfang der siebziger Jahre die reformistische und teilweise krämerhafte Haltung Luthers besonders hervorhebt. Indem Becher jedoch auch die positiven Seiten im Wirken Luthers erfaßt, ist die tiefere historische und künstlerische Wahrheit auf seiner Seite, deutet er diese Gestalt der deutschen Geschichte umfassender in ihrer ganzen Dialektik. Wird er damit auch der Einheit von revolutionärem Kampf und leninistischer Bündnispolitik besser gerecht, die bis auf den heutigen

Tag für die politische Entwicklung, vor allem in den kapitalistischen Ländern, von ihrer Bedeutung nichts verloren hat, wengleich sie sich anders darstellt als in den dreißiger Jahren.

Nimmt man die Luther-Dichtung Johannes R. Bechers in der Ganzheit ihrer künstlerischen Geschlossenheit, nimmt man den Riemenschneider und den Grünewald, die von der starken subjektiven Betroffenheit des Dichters angesichts der Vorgänge und Erfahrungen der frühbürgerlichen Revolution, dem Leid und Kampf des Volkes in Vergangenheit und Gegenwart zeugen, so wird deutlich, daß diese Dichtungen auch heute noch als im wesentlichen gültige Muster des künstlerischen Verhaltens zur nationalen Geschichte und zum revolutionären Erbe gelten können.

Anmerkungen

1. Johannes R. Becher: Aufgefordert, eine Biographie zu schreiben. In: Sinn und Form, Beiträge zur Literatur, Zweites Sonderheft Johannes R. Becher. Berlin o.J., S. 140.
2. Vergleiche Horst Haase: Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung. Zu dem Gedichtband "Der Glücksucher und die sieben Lasten" (1938). Berlin 1964. S. 46-50.
3. Georgi Dimitroff: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunistischen Internationale im Kampf für die Einheit der Arbeiterklasse gegen den Faschismus. In: Wilhelm Pieck, Georgi Dimitroff, Palmiro Togliatti: Die Offensive des Faschismus und die Aufgaben der Kommunisten im Kampf für die Volksfront gegen Krieg und Faschismus. Berlin 1957. S. 161.
4. Die wesentlichsten Aspekte dessen habe ich bereits dargestellt in: Horst Haase: Johannes R. Bechers Deutschland-Dichtung, a. a. O., S. 191-202.
5. Johannes R. Becher: Bemühungen II, Berlin und Weimar 1972, S. 197.

JOSEPH PISCHEL

Zum Funktionsverständnis der DDR-Schriftsteller in
den sechziger und siebziger Jahren¹

Auf dem VII. Schriftstellerkongreß 1973 gab Hermann Kant eine Bilanz der Literarentwicklung. Er sprach vom "Eintritt der DDR-Literatur in ein neues Selbstverständnis, das sich aus neuen Aufgaben und bewältigten Aufgaben ergibt; das sich auf eigene Erfahrungen gründet und auf den hohen Anspruchsgrad, der sich in den an die Literatur gerichteten Erwartungen ausspricht; ein Selbstverständnis, das auch zusammenhängt mit der besonders seit dem VIII. Parteitag gesellschaftlich gefestigten Einsicht in die Unaustauschbarkeit, Unersetzbarkeit künstlerischer Arbeit - ein Gedanke übrigens, den man als Künstler nicht hinnehmen kann, nicht annehmen, ohne die Verantwortung zu akzeptieren, die damit verbunden ist..."²

Es ist inzwischen vielfach dargestellt worden, inwiefern dieser Neuansatz theoretischer und poetologischer Bemühungen der Schriftsteller seit Anfang der 60er Jahre mit geschichtlichen Veränderungen zu tun hat. Ein solcher historischer Einschnitt wie der Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse Anfang der 60er Jahre konnte nicht ohne Auswirkungen auf eine Literatur bleiben, die sich als Medium gesellschaftlicher Verständigung über die nationalen und sozialen Grundfragen der Epoche profiliert hatte.

Zunächst waren Veränderungen des Gegenstandes der Literatur unübersehbar: Bis dahin war das Zusammenleben der Menschen vor allem geprägt von der Entscheidungssituation des "geteilten Himmels", des großen gesellschaftlichen Antagonismus der Epoche: Faschismus oder Antifaschismus (in den Büchern, die die nationale Grunderfahrung in der Vergangenheit aufarbeiteten), Restauration der alten Gesellschaft oder revolutionärer Umbruch (in Büchern, die in den Kämpfen der Übergangsperiode Partei ergriffen).

In den 60er Jahren erschien das Zusammenleben der Menschen immer deutlicher bestimmt von anderen Gesetzmäßigkeiten und Widersprüchen -

den der sozialistischen Gesellschaft eigenen. In Spur der Steine oder Ole Bienkopp, in Nachdenken über Christa T oder Buridans Esel ging es nicht mehr um die alte "Entscheidung"; sie war längst und eindeutig bewältigt. Gefragt wurde jetzt nach der Bewährung und Verwirklichung des Menschen in der sozialistischen Gesellschaft, nach moralischem Anspruch und moralischem Versagen, nach der Möglichkeit ganzer Menschlichkeit im Alltag der "gewöhnlichen Leute" (ein bezeichnender Buchtitel aus den 60er Jahren), nach dem Sinn menschlicher Emanzipation, wenn einmal die dringendsten sozialen Probleme gelöst sind.

Dabei zeigte sich aber sehr bald, daß sich auf solche großen Menschheitsfragen - nebenbei: uralte Fragen der Kunst in immer neuen Abwandlungen - keine großen Antworten finden lassen, wenn man nicht die ganze Komplexität und Widersprüchlichkeit der Epoche im Blick behält. Während die sozialistischen Länder bereits mit dem Aufbau der sozialistischen und kommunistischen Gesellschaft begonnen haben, ist im Weltmaßstab der Übergang vom Kapitalismus zum Sozialismus noch eine ungelöste geschichtliche Aufgabe. Die Entwicklungsmöglichkeiten des Sozialismus werden von diesem fortbestehenden Epochenantagonismus wesentlich beeinflußt - wie der Sozialismus seinerseits den Verlauf der Klassenauseinandersetzungen im Weltmaßstab entscheidend bestimmt. Das bedeutet für die Literatur, daß sie das "alltägliche" Zusammenleben der Menschen im Sozialismus nicht ideologisch-ästhetisch bewerten kann, wenn sie diesen welthistorischen Maßstab verliert, das Heute nicht in den historischen Zusammenhang des Gestern und Morgen einordnet.

Es ist aber leicht einzusehen, daß Autoren je nach ihren Lebenserfahrungen und Grunderlebnissen das Bewußtsein dieses Epochenzusammenhangs in unterschiedlichem Maße für die ästhetische Bewertung des Zusammenlebens der Menschen im Sozialismus produktiv machen. Die ältere Generation, der Klassenkämpfe und Kriege noch als alltägliche persönliche Erfahrung eingebrannt sind - für viele in einem ganz direkten Sinn eine Frage auf Leben und Tod -, haben es leichter, sich als Zeitgenosse zweier Zeitalter zu äußern. Sie haben den Sieg miterkämpft und sehen ihre wichtigste Aufgabe im Bewußtmachen der für sie keineswegs selbstverständlichen Errungenschaft Sozialismus. Andere, Jüngere sind in den Sozialismus hineingewachsen; sie haben ihn als das Gegebene, das Selbstverständliche erlebt. Sie engagieren sich oft sehr ungeduldig für die weitere Entfaltung der gesellschaftlichen Möglichkeiten und messen die Wirklichkeit weniger am anachronistischen Kapitalismus als an den Idealen der kommunistischen Gesellschaft.

Solche Autoren begreifen sich selbst oft schon als Nachfahren einer klassischen Periode sozialistischer Literatur - "Klassik verstanden als Ausbreiten allgemeinen, das heißt gegen die prinzipiell überwundene Klassengesellschaft gesetzten, sozialistischen Welt- und Selbstbewußtseins"³ (Gosse). Deshalb sind die Bemühungen jüngerer Autoren so auffällig, sich von Vorbildern und Vorgängern nunmehr energisch abzusetzen und eigene poetische Positionen zu profilieren. Werner Mittenzwei konstatierte zum Beispiel nichts weniger als die "ästhetische Entmachtung Brechts durch seine Schüler"⁴. Da wird nicht nur auf den neuen Gegenstand verwiesen, da will man über die "einfachen Wahrheiten" hinaus, da wird auch nach anderen Funktionsmöglichkeiten der Literatur gefragt.

Daß sich Funktionen der Literatur historisch verändern, daß bestimmte Funktionen zurücktreten und andere wichtig werden, ja auch neue herausgebildet werden, ist unbestritten. Auch Brecht und Becher haben bekanntlich die Literatur immer in ihren historischen Veränderungen gesehen und nicht nur über Tagesaufgaben, sondern auch über künftige Entwicklungsmöglichkeiten nachgedacht.

In der Vorrede zum kleinen Organon für das Theater (1948) wiederrief Brecht früher geäußerte Absichten, aus dem "Reich des Wohlgefälligen" zu emigrieren und bekundete nun die Absicht, sich in diesem Reich niederzulassen und seine theatralischen Neuerungen in den Zusammenhang einer Ästhetik zu stellen. Wie Werner Mittenzwei und Manfred Wekwerth nachgewiesen haben, rückten damit die Kategorien Produktivität, Naivität und Genuß ins Zentrum der theoretischen Überlegungen Brechts. Immer entschiedener betrachtete und behandelte er die Kunst in der sozialistischen Gesellschaft als ein Mittel der Unterhaltung, des Vergnügens, des Lebensgenusses, als einen Teil der Lebenskunst.

Johannes R. Becher war überzeugt, daß das Reich der Poesie und der Schönheit nicht nur innerhalb dieses Reiches erobert und verteidigt werden kann, sondern auch in der gesellschaftlichen Praxis verteidigt werden muß. Deshalb hatte er zunächst jene Funktionen der Kunst hervorgehoben, die den politischen Kampf zur Herstellung einer menschlichen Ordnung, eines "Reichs der Schönheit" direkt unterstützen konnten. Die Kunst war zunächst vorrangig zu entwickeln als Waffe der Arbeiterklasse im Kampf um ihre politische Emanzipation - als unabdingbare Bedingung der umfassenden menschlichen Emanzipation. Aber schon in diesem Kampf war die umfassende Zielstellung "ganzer Menschlichkeit" immer bestimmend für Bechers Überlegungen zur Gesellschaftsperspektive

wie auch zur Perspektive der Künste. Den Künsten sprach er die Aufgabe zu, die Menschen "zu einer neuen, höheren Existenzform des Menschlichen"⁵ zu führen. In seinen theoretischen "Bemühungen" in den fünfziger Jahren arbeitete Becher dann die spezifisch ästhetische Funktionsbestimmung der Kunst in einem "Zeitalter der Dichtung" umfassend aus: "Indem wir den Begriff des Ethischen anstrengen, indem wir die moralisch-gesellschaftlichen Probleme zur Entscheidung zwingen und sie als reale Gestalt verwirklichen und indem wir uns leidenschaftlich dem Problem der Ästhetik zuwenden, bereiten wir das 'Reich des Menschen' vor, worin das Ästhetische, die Lehre vom Schönen, sich zum Gesetz unseres Lebens, zum höchst menschlichen Menschengesetz konstituieren wird."⁶ Dabei rückten immer stärker jene Kunstfunktionen ins Blickfeld, die Becher mit der Metapher der "Zauberflöte" umschrieb. Allerdings sollte die "Zauberflöte" die "Waffe" Kunst nicht ersetzen, beide sollten für das 'Reich des Menschen' wirksam gemacht werden.

Der Musiker Hanns Eisler hat noch viel radikaler nach einem Funktionswandel der Kunst im Kommunismus gefragt. Eisler hebt hervor, daß die ursprüngliche Funktion der Kunst im religiösen Ritus unmittelbar auf die Praxis gerichtet war, daß die Kunst sich zum ersten Mal von dieser Bindung an praktische Zwecke befreite, als sie sich von der Religion emanzipierte. Er sieht in der Geschichte der Kunst einen Prozeß der Emanzipation der Kunst von direkten gesellschaftlichen Zwecken. Eisler bewertet diesen Prozeß positiv, allerdings nur bis zu jenem Umschlagpunkt, wo die bürgerliche Kunst auf die l'art-pour-l'art-Position heruntergekommen war. Die revolutionäre Arbeiterklasse mußte diese Emanzipation der Kunst von direkten gesellschaftlichen Zwecken zunächst "zurücknehmen", indem sie eine revolutionäre Kunst theoretisch wie künstlerisch als Waffe im Klassenkampf entwickelte. Eisler selbst hatte wie sein Freund Brecht einen hervorragenden Anteil daran, die Künste für diese gesellschaftlichen Zwecke praktikabel zu machen. Für den reifen Kommunismus sieht Eisler aber die schöpferische Aufhebung seiner und seines Freundes Konzeption voraus: "Selbstverständlich wird Kunst um der Kunst willen in einer vollendeten, echt freien Gesellschaft die natürliche Funktion sein. Gibt es keine Klassen, so stirbt der Klassenkampfcharakter der Kunst ab und wird zu einer allgemeinen gesellschaftlichen Sache."⁷ Wenn sich die Gesellschaft von ihren Tagesnöten befreit hat und also der direkten Unterstützung durch die Kunst bei deren Überwindung nicht mehr bedarf, wenn das Sein (der gesellschaftlichen Wirklichkeit) stärker sein wird als der schöne Schein (der Kunst), müsse eine neuerliche Umfunktionierung geschehen, "in der die Kunst

das wirklich wird, was sie heute nur in den niedrigsten Formen ist: Spaß, Vergnügen und Zerstreuung"⁸. Es versteht sich, daß damit keine spätbürgerliche l'art-pour-l'art-Konzeption aufgenommen werden soll. Die "Kunst um der Kunst willen" bleibt bei Eisler eine Kunst um des Menschen willen. Es geht Eisler um die dann mögliche Befreiung der Kunst von utilitaristischen Zwecken und die Entfaltung der spezifisch ästhetischen Funktionen, den emanzipierten Individuen im reifen Sozialismus (Kommunismus als Spielraum heiterer, gemeinschaftlicher Selbstbetätigung und - bestätigung zu dienen.

Welche Möglichkeiten sehen Schriftsteller der DDR, diesen Reichtum ästhetischer Funktionen der Literatur heute schon auszubilden? Hier ist es zweckmäßig, noch einmal die Ausgangssituation der sozialistischen Literatur in der DDR vor drei Jahrzehnten kurz zu kennzeichnen. Für jene Schriftsteller, die sich "in den finsternen Zeiten" (Brecht) der Arbeiterklasse angeschlossen hatten, war der Grundgestus des Aufklärers und Lehrers zunächst selbstverständlich. Die Grundhaltung Brechts z.B., wie er sie in Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit auf klassische Weise zum Ausdruck brachte, war die eines Vertreters der politischen Avantgarde, der sich im Besitz der Wahrheit über den "Kausalkomplex" der Epoche weiß - einer Wahrheit, die nur durchgesetzt werden kann, wenn sie jenen mitgeteilt wird, die sie für die Veränderung der Welt brauchen.

Dieses aufklärerische Verhältnis des Schriftstellers zur Mehrheit seiner Leser war nach zwölf Jahren faschistischer Massenmanipulierung auch nach 1945 historisch legitimiert. Die Avantgarde hatte recht behalten. Wenige Wissende mußten den vielen Unwissenden die Frage beantworten, "wie alles kam und wie alles werden soll".⁹ Anna Seghers sprach von der notwendigen Erziehungsarbeit des Schriftstellers, die die Grundfragen "Was ist geschehen? Wodurch geschah es? Was muß geschehen?" zu beantworten hätten, um "ihr Volk zum Begreifen seiner selbstverschuldeten Lage zu bringen und ihm die Kraft zu einem anderen, einem neuen friedvollen Leben zu erwecken"¹⁰. Diese Literatur profilierte sich ausdrücklich und bewußt als eine politische Literatur. Anna Seghers hat mit ihrem Epochenroman Die Toten bleiben jung selbst den künstlerischen Beweis dafür geliefert, daß das keine Reduzierung auf das bloß Agitatorische und Didaktische hedeutet - wohl aber den Gewinn ästhetischer und moralischer Bewertungsmaßstäbe für das Verhalten der Menschen aus den Grundentscheidungen der Epoche. 1947 formulierte sie in der Vorbemerkung zum Roman Die Rettung ein Programm, das heute mit Recht viel zitiert wird: "Der Autor und der Leser sind im Bunde: sie versuchen

zusammen auf die Wahrheit zu kommen."¹¹ Aber für dieses Bündnis zwischen Autor und Leser fehlten 1947 noch wichtige Voraussetzungen. Anna Seghers nannte sie wenig später auf dem II. Deutschen Schriftstellerkongreß: "Damit aber die Menschen die gleichen Assoziationen, die gleichen Ideenverbindungen mit den Schriftstellern haben, ist ein gemeinsames Leben nötig, das Leben in einem Volke, auf einem Grund und Boden, eine gemeinsame Geschichte, welche uns aufs Grauenhafteste auseinandergerissen hat."¹²

Diese Voraussetzungen sind für die jüngere Autorengeneration schon selbstverständlich. Der damals geschichtlich legitimierte Grundgestus des Aufklärers und Erziehers ist für sie problematisch geworden. Sie besitzen in der Regel keine anderen Erfahrungen als ihre Leser. Daraus ergibt sich als Tendenz der Grundgestus des Austauschs von Erfahrungen unter Partnern, die in den gesellschaftlichen Grundwertungen miteinander übereinstimmen. Dieser andere Gestus äußert sich etwa in der von J. Nowotny formulierten Aufgabenstellung, "unter anderem auszusprechen, was viele unseres Geistes und unserer sozialen Existenzweise fühlen. Wir können weder Beschwörer, Erlöser noch Prophet sein, denn wir sind, wie gesagt, ein Teil jener vielen und ihnen lediglich hin und wieder mit dem rechten Wort voraus, wie es andere uns sehr viel öfter mit der Tat sind."¹³

Dieter Schlenstedt sprach vom "zuständigen Leser", "der dem Schriftsteller als ebenbürtig betrachtet wird, als mit ihm verbunden in den gleichen grundlegenden Interessen und Denkweisen, zumindest in der Kenntnis der geschichtlichen Bewegungsgesetze und der geschichtlichen Kausalzusammenhänge, in der Ausrichtung des Lebens auf Entfaltung schöpferischer Produktivität."¹⁴ Damit hat es auch zu tun, wenn die menschbildende Rolle der literarischen Vorbildfigur heute nicht mehr so eindeutig vorausgesetzt wird. In dem Maße, wie Autor und Leser gemeinsam auf die Wahrheit kommen wollen, wird die Wirkung fertiger Wahrheiten, geprägter Normen, maßstabsetzender Vorbilder nicht mehr selbstverständlich vorausgesetzt. Der Leser verhält sich selbstbewußter, schöpferischer und kritischer zu den literarischen Figuren als zu gleichberechtigten Partnern. Wie im Leben prüft er sie als Vorschläge für eine sinnvolle Weise zu leben.

Die Produktivität dieser Überlegungen von Dieter Schlenstedt und anderen sehe ich in folgendem: Kunstfortschritt wird nicht nur als Veränderung des Gegenstandes, des Weltverhältnisses einer künstlerischen Subjektivität oder bestimmter Darstellungs- und Wertungsverfahren begriffen, sondern als Veränderung eines Kommunikationszusammenhangs vom

Schreiben bis zum Lesen. Damit ist übrigens eine wichtige Tendenz in der Entwicklung der Literaturtheorie in der DDR angedeutet: das zunehmende Interesse für Wirkung und Rezeption von Literatur.

Je bestechender aber solche neuen Akzentuierungen sind, um so größer die Neigung zu verabsolutieren. Die Übereinstimmung in den "grundlegenden Interessen und Denkweisen" muß unter den Bedingungen des heutigen ideologischen Kampfes - mit seinen differenzierten Methoden, seinen vielschichtigen Ebenen, seinen technischen Mitteln und Medien immer wieder neu errungen werden. Auch wenn sich das Verhältnis von Avantgarde und Masse heute anders darstellt als in den dreißiger oder in den fünfziger Jahren, ist die von Lenin nachgewiesene Gesetzmäßigkeit nicht aufgehoben, daß die Ideologie der Arbeiterklasse aus den Erfahrungen der politischen Praxis dieser Klasse in einem kollektiven Erkenntnisprozeß verallgemeinert werden, zugleich aber wieder in die Massen hineingetragen werden muß. Daran hat nach wie vor auch die Literatur einen spezifischen Anteil. Wenn aber Literatur auf eine besondere, nicht austauschbare Weise die Erfahrungen und die Weisheit der Gesellschaft zusammenfaßt und bereichert, dann kann und muß Literatur ihren Lesern auch in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft auf eine bestimmte "aufklärerische" Weise vorangehen - im klassischen Funktionsverständnis von Becher, Brecht oder Seghers! Das hat Literatur bei aller Besonderheit mit anderen Bewußtseinsformen der Gesellschaft gemeinsam.

Unbestreitbar ist aber: Autoren wollen ihre individuellen Erfahrungen in einen gesellschaftlichen Austausch von Erfahrungen einbringen. Daher wird heute mit größerer Selbstverständlichkeit der Schreibende in seiner Subjektivität wichtig genommen, zuerst von seinen Antrieben und Bedürfnissen her das Schreiben motiviert: als eine besondere Art, sich zu verwirklichen, zu "handeln", etwas herzustellen, ja zu leben - nicht nur etwas abzubilden oder jemandem Erkenntnisse und Impulse zu vermitteln. DDR-Schriftsteller beantworten die beliebte Interviewer- und Leserfrage, warum und für wen sie Gedichte und Romane schreiben, heute öfter als vor zwei Jahrzehnten mit der Feststellung, daß sie keine Wahl hätten, daß sie schreiben müßten, weil Schreiben die ihnen gemäße Art zu leben und zu "handeln" sei. In Strittmatters Wundertäter II liest man: "Leben gleich Schreiben und Schreiben gleich Leben, was immer aus dem Geschriebenen wird, das ist das Glück des Dichters!"¹⁵

Für Christa Wolf ist Schreiben nur ein Vorgang in einem verwickelteren Prozeß, "für den wir das schöne, einfache Wort 'Leben' haben"¹⁶, und sie empfiehlt daher, "das Schreiben nicht von seinen Endprodukten

her zu sehen, sondern als einen Vorgang, der das Leben unaufhörlich begleitet, es mitbestimmt, zu deuten sucht; als Möglichkeit, intensiver in der Welt zu sein, als Steigerung und Konzentration von Denken, Sprechen, Handeln".¹⁷

Mancher Leser, der eine hohe Meinung von der gesellschaftlichen Verantwortung und Funktion des Schriftstellers in unserer Gesellschaft hat, fühlt sich durch solche scheinbar rein subjektiven Motive irritiert und befürchtet eine Absage an die gesellschaftliche Verbindlichkeit des Schreibens. Zweifellos äußert sich in solchen Bekundungen auch die polemische Abwehr enger, mechanischer Forderungen an die Kunst. Im Wesentlichen geht es aber darum, das Schreiben nicht auf die erkennend-abbildende Seite zu reduzieren, sondern es als schöpferisch-gestaltende Tätigkeit, als spezifische Form menschlicher Praxis zu begreifen. Dieser energischen Akzentsetzung der Schriftsteller entspricht auch die literaturtheoretische Überwindung einer einseitig erkenntnistheoretischen Betrachtung der Kunst. Claus Träger hat wesentlich dazu beigetragen, den Marxschen Gedanken vom stufenweisen Emanzipationsprozeß der Individuen für die Realismus-Theorie methodologisch fruchtbar zu machen. Er geht davon aus, daß der Begriff des Realismus nicht gefaßt werden kann "bloß als eine gewisse - gar an bestimmte Stoffe, Gegenstände oder Wirklichkeitselemente gefesselte - künstlerische Darstellungs- oder Schreibweise, sondern nur unter der letzten Zwecksetzung einer realen (nicht lediglich ideellen) Selbstbefreiung des Menschen als eines gesellschaftlichen Wesens". Das schließt die Reduktion der Kunst auf Erkenntnis aus: "Realismus ist ästhetische Aneignung der Wirklichkeit, also: "gestalterisch-widerspiegelnde Betätigung aller schöpferischen Wesenskräfte und deren Selbstgenuß unter der aktuellen Bedingung nicht-entfremdeter Tätigkeit."¹⁸

Es werden Haltungen, Verhaltensweisen und Wertungen gegenüber der Wirklichkeit produziert, indem sie der Schreibende und danach der Lesende im Formraum der Kunst vor- und durchspielt. Dieses vorstellungsweise Erfahren bedeutet Identifizierung und Distanz, emotionale Ergriffenheit und gedankliches Begreifen. Die gesellschaftliche Praxis ist zugleich Ausgangs- und Zielpunkt. "Da wird die Wirklichkeit auf ihre menschlichen Möglichkeiten geprüft, da wird das Menschenmögliche probiert."¹⁹ Die Literatur wird nicht nur begriffen als Nachahmung der Wirklichkeit, sondern als "Vorahmung der Wirklichkeit". Sie wird damit im Brechtschen Sinne zur Lebenskunst, wie sich umgekehrt das Leben nach ästhetischen Regeln formiert. In diesem Zusammenhang wird die berühmte

Prognose von Marx zitiert, daß der sozial emanzipierte Mensch, der sich zum Herrn über die Produktion gemacht hat, "das inhärente Maß dem Gegenstand" anlegt und "nach den Gesetzen der Schönheit" formiert, d.h. die Verwirklichung ganzer Menschlichkeit als Entfaltung der geschichtlichen Subjektivität zum entscheidenden ästhetischen Wert-Kriterium macht. Gorki und Becher hatten die Vorhersage gewagt, daß die Ästhetik die Ethik der reifen kommunistischen Gesellschaft sein werde. Der Kunst, nicht mehr der Moral, wird die Aufgabe zugesprochen, das menschliche Maß zu prägen: "Die Kunst, ihrer Natur nach auf der Ungleichheit beruhend, macht die Ungleichheit, zugleich aber den natürlichen Austausch, sie macht die schöpferische Individualität zum Maß des Menschen."
(Branstner)²⁰

Dieses vorstellungsweise Durchspielen des Reichtums menschlicher Möglichkeiten ist vor allem im Hinblick auf die Lyrik als die subjektivste aller Gattungen reflektiert worden. Georg Maurer und andere sind daher wiederholt auf das Wort von der "arbeitenden Subjektivität" als wesentliche Bestimmung der Lyrik zurückgekommen, weil Lyrik besonders geeignet sei, "die Selbstverwirklichung eines Subjekts unmittelbar auszudrücken"²¹, weil Lyrik "ein 'Vorspielen' selbst gesuchter und gefundener und erfahrener Möglichkeiten"²², eines schöpferischen Weltverhaltens sei.

Aber auch der Erzähler schafft sich und seinen Lesern einen solchen Form-Raum zum Durchspielen praktischen Weltverhaltens einer "arbeitenden Subjektivität". Und die Existenz des Dramatikers erklärt Armin Stolper damit, daß er ein arbeitsteiliges Weltverhältnis zu überschreiben sucht: "Das heißt, man spielt sich in Rollen durch. Das aber heißt: man spielt verschiedene Existenzen durch ... Ich spiele mich in der Welt durch und hole mir auf diese Weise mehr von der Welt in mein Leben, als ich es sonst tun könnte."²³

Der selbstverständliche kommunikative Charakter dieses "Kunst-Handelns" ist aber deutlich: Die sinnlich-anschaulichen Abbilder der Welt werden auch für den Leser zum scheinbar unerschöpflichen Objekt eines ästhetischen, vorstellungsweise praktischen Weltverhältnisses, eines "Kunst-Handelns". Der Leser macht seine Erfahrungen, gewinnt seine Erlebnisse "wie im Leben" - und doch anders als im Leben, weil die künstlerischen Modelle der Wirklichkeit bereits wesentliche Zusammenhänge abbilden, mit ganz bestimmten Wirkungsabsichten auf ganz bestimmte Einsichten, Gefühle, Wertungen und Impulse hin "gebaut" sind, weil die ästhetische Bewertung der Welt durch den Autor vorgeprägt ist. Deshalb ist auch meistens als stillschweigende Übereinkunft von Autor

und Leser das Bewußtsein vorhanden, daß sich das künstlerisch praktische "Handeln" nicht auf die Wirklichkeit direkt richtet, sondern auf ein ideell-künstlerisches Modell der Wirklichkeit. Gerade das erlaubt die freie Tätigkeit, das spielerisch-antizipierende Erproben reicher menschlicher Möglichkeiten.

Bekanntlich hat Marx den Charakter freier Arbeit gerade anhand der künstlerischen Tätigkeit erläutert: als Selbstverwirklichung des Individuums im ganzen Reichtum seiner konkreten gesellschaftlichen Beziehungen. Die künstlerische Arbeit mit ihrem vorwiegend ästhetischen Verhältnis zur Welt, mit ihren besonderen schöpferischen, spielerischen und Phantasieelementen erscheint wie eine Vorwegnahme des von Marx vorausgesagten "Reichs der Freiheit", in dem die befreite Arbeit als materielle Vermittlung zwischen Mensch und Natur wie zwischen den Menschen nicht mehr vom Zwang äußerer Notwendigkeiten bestimmt ist, weil die objektiven Gesetze nicht als äußere Zwangsgesetze wirken, sondern von den Menschen erkannt, beherrscht und genutzt werden können.

Das gewachsene Interesse vieler DDR-Schriftsteller für die Künstlerproblematik ist also auch Ausdruck des Bemühens um literarische Helden, die in ihrer spezifischen Aneignung der Welt die Potenzen sichtbar machen, die in freier Arbeit stecken, die sich in ihrer Tätigkeit als unverwechselbare Individuen vergegenständlichen und verwirklichen, indem sie "Eigenes" aus sich herausstellen und für die Gesellschaft produktiv machen können. Während bürgerliche Künstler im 20. Jahrhundert vergeblich bemüht sind, die Kunst als autonomen Bereich von der kapitalistischen Vermarktung freizuhalten, sich jedem Ge- und Mißbrauch zu versagen und sich dabei als "die letzten Freien in der Welt der Zwecke"²⁴ verteidigen möchten, sehen sich sozialistische Künstler - das von Marx programmierte "Reich der Freiheit" des Kommunismus gedanklich vorwegnehmend, in dem äußere Zwangsgesetze in gemeinschaftlich kontrollierte Gesetze verwandelt werden - gelegentlich schon als die ersten Freien in der Welt der Zwecke. Solche gedanklichen Vorstöße zu künftigen Möglichkeiten der Kunst erklären und legitimieren sich daraus, daß zwischen Sozialismus und Kommunismus und entsprechend auch zwischen den Funktionen der Kunst in der entwickelten sozialistischen Gesellschaft und im reifen Kommunismus keine unüberbrückbaren Gegensätze bestehen, sondern bereits heute kommunistische Verhältnisse in allen Lebensbereichen keimhaft entwickelt werden.

Die Betonung des Spiel-, Modell- und Experimentiercharaktes der Literatur bedeutet aber nicht, daß der Abbild- und Erkenntnischarakter der Literatur aufgegeben wäre. Das Spiel mit der Wirklichkeit im Form-

raum der Kunst wird nur dann für das Leben produktiv, wenn dieser Formraum - wie Georg Maurer schrieb - "auf seine Weise das Gefüge der Menschheit oder gar der Welt wiedergibt als inneres Widerspiel des Weltzusammenhangs, soweit wir ihn jeweils erkennen oder fühlen".²⁵

Wie immer einer auch das Schreiben motiviert - es ist nicht denkbar ohne das Bedürfnis, anderen etwas mitzuteilen, was man erkennt oder fühlt, anderen eine Botschaft zu übermitteln: von der Welt oder wenigstens von sich selbst als einem "wichtigen Menschen". Es ist ein kommunikativer Grundgestus, den Hermann Kant so beschreibt: "... ich erzähle euch mal etwas, weil ich glaube, ihr solltet es wissen."²⁶ Die meisten DDR-Schriftsteller wollten mit ihren eigenen Erfahrungen, Erkenntnissen und ideologisch-ästhetischen Wertungen an der gesellschaftlichen Verständigung über unser Leben teilnehmen. "Ich bin ein durch und durch politischer, ein sozialistischer Schriftsteller" - sagt Hermann Kant. "Ich habe eine Meinung von Menschen, Dingen, Sachverhalten und Prozessen, und ich versuche, diese Meinung in die Welt einzubringen."²⁷ Die Erkenntnisfunktion besteht auch für Kant nicht so sehr in der aufklärerischen Vermittlung gesellschaftlicher Grundwahrheiten, zu denen die Leser auch auf andere Weise kommen könnten. Er will den Alltag Sozialismus als historische Errungenschaft bewußt machen, indem er die historischen Erfahrungen der Klasse einbringt, den "heutigen Tag als ein Resultat des gestrigen und als Beginn des morgigen Tages begreifbar macht.

Autoren wie Erik Neutsch und Hermann Kant, Helmut Sakowski und Dieter Noll, die ihre Arbeit parteilich als Teil der umfassenden planmäßigen Anstrengungen zur Umgestaltung der Welt organisieren wollen, richten ihr Interesse nach wie vor auf bedeutsame geschichtliche Prozesse, auf die gesellschaftlichen Verhältnisse. Hier wird die Brechtsche Konzeption scheinbar noch ganz ungebrochen fortgeführt: praktikable Einsichten in den gesellschaftlichen "Kausalkomplex" und damit sozialistische Impulse sind zu vermitteln. Die neue "Lust an Geschichte" (Kant) in Romanen oder in einer breit gefächerten Memoirenliteratur ist ein Ausdruck des Interesses an historischen Erfahrungen, mit denen nationale und soziale Epochenumbrüche erneut ins Bewußtsein der Zeitgenossen gehoben werden.

Diesem Anspruch an die Kunst stellt sich auch ein Autor wie Volker Braun. Die künstlerische Auseinandersetzung mit der Welt - beim Schreiben wie beim Lesen - soll möglichst rasch in die wirklichen gesellschaftspraktischen Arbeiten übergehen. Das erfordert, die großen gesellschaft-

lichen Unternehmungen - z.B. die Umgestaltung der Produktion zu einer dem Menschen gemäßen oder die Integration der sozialistischen Länder - ins Gedicht, ins Drama zu holen. Braun kann sich auf Brecht berufen, wenn er im Theater "eigenständige, nichtkopierte Vorgänge" herstellen will, "die die Möglichkeiten des Verhaltens auf ihre Brauchbarkeit untersuchen"; im Theater können gesellschaftliche Experimente gemacht werden, "die im andern Leben teuer und gewagt wären".²⁸ Es gibt aber auch auffällige Unterschiede: Wenn Brecht den Zuschauern Modelle anbot, in denen sie das "Eingreifen" in die gesellschaftliche Praxis proben und dabei lernen sollten, stand der Bau solcher Modelle am Ende eines Aneignungsprozesses. Der Autor Brecht wußte die Antworten auf gesellschaftlich bedeutsame Fragen. Die Zuschauer aber sollten zu neuen Einsichten geführt werden. Er verstand das Stückeschreiben vorwiegend als Herstellen von demonstrativen Modellen. Wenn Brecht seinen Schauspieler anweist, es solle in seinem Spiel durchaus ersichtlich sein, daß er "schon am Anfang und in der Mitte das Ende weiß", dann gilt diese Forderung natürlich erst recht für den Autor. Das spezifisch Epische dieses Theaters besteht tatsächlich nicht in der Übernahme bestimmter epischer Techniken, sondern in der Haltung des Erzählers, "der über die Erzählung mehr weiß als die Erzählung selbst" (Wekwerth).²⁹

Jüngere Dramatiker in der DDR wie Volker Braun sehen den Zuschauer weniger als kritischen Betrachter eines gesellschaftlichen Experiments, sondern als Mitspieler, der sich als Partner des Autors und gemeinsam mit ihm auf Entdeckungsfahrt in unbekanntes Gelände begibt. Die aufklärerische, demonstrative Absicht tritt hinter der heuristischen zurück.

Mit seiner Konzeption einer politischen Dichtung stellt sich Braun ausdrücklich in eine Traditionslinie, die durch Heine und Weerth geprägt ist: "Die Dichtung stieg vom Himmel ihrer Klassizität, in dem die Strumpfwirker aus Apolda wenig zu suchen hatten, wieder auf die Erde herab..."³⁰ Braun hält nichts davon, sich an Ideale zu halten, die nicht aus der Wirklichkeit gewonnen werden. Ihn interessieren die "offenen Enden der Geschichte", die "wirkliche Bewegung". Autoren, die dicht an dieser "wirklichen Bewegung" bleiben und nach der wirklichen Dialektik des realen Geschichtsprozesses fragen, stellen sich die schwierigste Aufgabe. Die Gefahr, diese 'wirkliche Bewegung' zu harmonisieren ist ebenso groß wie die Gefahr, aus ihren Widersprüchen nicht herauszufinden und sich mit bloßen "kritischen" Zustands-schilderungen zu begnügen. Glanzvoller erscheinen dagegen Versuche, das Ideal einfach vorwegzunehmen. Peter Hacks entwickelte seine "post-

revolutionäre" Dramaturgie aus der Überlegung, daß der Sieg der sozialistischen Produktionsverhältnisse in der DDR schon eine reife gesellschaftliche Situation herbeigeführt hätte, in der die Kunst ihre in der Revolution begründete aufklärerische und sozialanalytische Funktion abstreifen und sich auf ihre eigentliche "poetische" besinnen könnte: "Die Poesie hat keine Zwecke, sie hat einen alleinigen Zweck, das Mündigwerden des Menschen, d.h. die Erlangung seines Rechts auf Verwirklichung seiner sämtlichen Möglichkeiten, des Rechts zu sehen, zu hören, zu denken, zu wollen, die Tugend und den Beischlaf zu üben. Diesen alleinigen Zweck aber erreicht sie nur, wenn sie vom Begriff der Zweckmäßigkeit überhaupt absieht und allein um ihrer selbst willen handelt ..."³¹ Es ist mit Recht eingewandt worden, daß die Einschätzung der historischen Situation als einer "postrevolutionären" die Dialektik der Epoche nicht erfaßt, weil sie die Einbettung der Entwicklungsprozesse der sozialistischen Gesellschaft in den internationalen Klassenkampf in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus ebenso vernachlässigt wie den revolutionären Charakter der entwickelten sozialistischen Gesellschaft selbst. Diese Einseitigkeiten in der Hervorhebung der gesellschaftlichen Diskontinuität bedingen auch die Abgrenzung von literarischen Vorgängern und Zeitgenossen wie Brecht, die ihre dramatische Konzeption aus den Anforderungen des revolutionären Kampfes ableiten. Diese Antizipation des total emanzipierten Individuums muß allerdings der realistischen Wirklichkeitsbewältigung nicht entgegenstehen, sondern kann ihr Impulse verleihen, indem sie das Bewußtsein der Entwicklungsfähigkeit der Realität wachhält und hinter den Tageszielen auf die menschheitliche Mission der Arbeiterklasse und die Totalität der menschlichen Emanzipation drängt.

Ein solches Streben nach "Klassizität" kann zu dramatischen Werken führen, die in der menschlichen Weite ihrer Problemstellungen hinausreichen über eine Dramatik, die sich den alltäglichen Widersprüchen und Aufgaben der heutigen, der wirklichen Welt des realen Sozialismus direkt stellt. In gleichem Maße wird sie aber auch in bestimmter Hinsicht hinter einer solchen Dramatik zurückbleiben müssen: in der sozialen Konkretheit wie in der Fähigkeit, in der alltäglichen Praxis des realen Sozialismus Möglichkeiten oder Grenzen der Selbstverwirklichung des Individuums zu entdecken und auf diese Weise den wirklichen Prozeß der Herausbildung ganzer Menschlichkeit direkt zu befördern und Kunst als Medium der Selbstverständigung der Gesellschaft auch über ihre dringendsten Tages- und Zeitprobleme zu entwickeln. Gewinn und Verlust liegen auch in diesem Fall zu dicht beieinander, als daß in der theore-

tischen Debatte bestimmte Mittel und Methoden der Verallgemeinerung kanonisiert oder ausgeschlossen werden könnten. Letztlich kann auch hier nur die künstlerische Praxis entscheiden.

Auch Christa Wolfs theoretisches Interesse ist in den letzten Jahren offensichtlich weniger auf den praktischen Prozeß der historischen Veränderung gerichtet als auf die moralische Sensibilisierung der Individuen. Sie beruft sich auf Anna Seghers und Johannes R. Becher, wenn sie Prosa als ein Mittel auffaßt, künftige Lebensmöglichkeiten der Menschen vorzuspielen, damit "Zukunft in die Gegenwart hinein vorzuschieben, und zwar im einzelnen; denn Prosa wird vom einzelnen Leser gelesen, der sich, alle Verführungen der modernen Technik außer acht lassend, mit einem Buch allein zurückzieht."³² Die Fülle des Lebens sei nicht ausgeschöpft durch die wenigen Handlungen, die das Individuum zufällig tun dürfe: "Unsagbar verödet ist die menschliche Existenz, die sich selbst, vergleichend, nicht als Gleichnis nehmen, sich keinen Ort finden kann in dem beispiellosen Zug der Menschheit aus dem Dickicht in die ersehnte Ordnung."³³ Die Kunst mit ihrem Gleichnischarakter biete dem einzelnen Leser die Möglichkeit, sich mit der ganzen Menschheit in eine Beziehung zu setzen und sich am ganzen Reichtum menschlicher Möglichkeiten zu messen, "vergleichend, prüfend, sich abgrenzend allmählich sich selbst sehen (zu) lernen."³⁴ In der Vorstellung eines Lebens ohne Bücher zeigt Christa Wolf am negativen Beispiel, wie Literatur der "Verödung der menschlichen Existenz" entgegenwirkt, wie sie die Menschen "humanisiert": durch die Übung und Differenzierung des psychischen Apparats, durch die Schärfung der Sinne und der Vorstellungskraft, durch die "Erweckung der Beobachtungslust, der Fähigkeit, Komik und Tragik von Situationen zu sehen"³⁵, durch die Entwicklung der Erlebnis- und Empfindungsfähigkeit für menschliche Erschütterungen: "Ich glaube, daß sehr vieles, was auf der Welt passiert, deshalb passieren kann, weil wir keine Phantasie haben, um uns hineinzudenken in Leute, denen das gerade geschieht." Deshalb habe Literatur auch die Aufgabe, "die Tugend der Einfühlung in Fremdes zu entwickeln".³⁶

Brecht war es bekanntlich um die wissenschaftliche Durchschaubarkeit der Welt gegangen, wobei ihm die Einfühlung nicht sehr nützlich erschien. Christa Wolf setzt die wissenschaftliche Durchschaubarkeit der Welt voraus und vertraut auf die "mit-leidende" Einfühlung als Mittel zur moralischen Aktivierung des Menschen. Auch für Franz Fühmann verwirklicht sich der gesellschaftliche Charakter der Kunst vor allem in der befreienden kathartischen Wirkung. Er will die allgemeinen Gesetzesaussagen der Wissenschaften unterscheiden von der

Darstellung gesellschaftlicher Verhältnisse der Individuen in der Dichtung. Sie vermittelt untheoretisierte Abbilder von Menschheitserfahrungen als individuelle Erfahrungen, so daß der Rezipierende seine eigenen Erfahrungen daran messen kann und ganz persönliche Antworten auf die Frage findet: "Was ist mir da geschehen?"³⁷ Was in der Kunst wirke, sei nicht die Aussage, die Reflexion oder die Form, sondern das "mythische Element", mittels dessen sich der individuelle Leser mit bestimmten Grundmustern menschlicher Verhältnisse vergleichen und sich so mit der Gattung in Beziehung setzen könne.

In einem Vortrag können nur Beispiele ausgewählt und Umriss angedeutet werden. Aber sie sollten vielleicht genügen, um die Vielfalt konzeptioneller Vorstellungen über die Wirkungen und Funktionen der Literatur zu zeigen. Daher würde ich nicht von einem Funktionswandel in unserer Literatur sprechen wollen, sondern von vielfältigen, nicht zuletzt poetologischen Bemühungen, den ganzen Reichtum der Funktionsmöglichkeiten einer sozialistischen Nationalliteratur auszubilden. Wir dürfen nicht sehr überrascht sein, wenn solche Bemühungen widersprüchliche Ergebnisse zeitigen: mit überraschenden Entdeckungen, auch Wiederentdeckungen, aber auch mit polemischen Einseitigkeiten und voreiligen Verabsolutierungen. Solche Widersprüche in der Verständigung der Schriftsteller über die Kunst - und damit meistens auch über die Welt - reflektieren letzten Endes einen objektiven Widerspruch in der Geschichte selbst: entwickelte sozialistische Verhältnisse ermöglichen schon die Antizipation von Kunstfunktionen des reifen Kommunismus. Da aber diese neuen Verhältnisse in den alten Epochenantagonismus eingespannt bleiben, darf auch keine Kunstfunktion aufgegeben werden, die in den Kämpfen dieses Jahrhunderts ausgebildet wurde.

Anmerkungen

1. Vortrag im Kultur- und Informationszentrum der DDR in Budapest (November 1979).
2. Hermann Kant: Unsere Worte wirken in der Klassenauseinandersetzung. In: NDJ 2/1974, S. 29 (Hervorhebung - J. P.)
3. VII. Schriftstellerkongreß der DDR. Protokoll (Arbeitsgruppen). Berlin o. J., S. 130.
4. Werner Mittenzwei: Der Realismus-Streit um Brecht (III). In: Sinn und Form 2/1977, S. 361.

5. Johannes R. Becher: Verteidigung der Poesie. Berlin 1960. S. 150.
6. Johannes R. Becher: Das poetische Prinzip. Berlin 1957, S. 342.
7. Hanns Eisler: Gespräche mit Hans Bunge. Leipzig 1975, S. 247.
8. Ebenda, S. 238.
9. Friedrich Wolf: Aufsätze 1945 - 1953. Berlin 1968, S. 143 f.
10. Anna Seghers: Glauben an Irdisches, Leipzig 1974, S. 199.
11. Anna Seghers: Die Macht der Worte. Leipzig und Weimar 1979, S. 15.
12. Anna Seghers: Über Kunstwerk und Wirklichkeit. Bd. I. Berlin 1970. S. 82.
13. Joachim Nowothy: Soziale Prägung. In: NDL 1975/9, S. 36.
14. Dieter Schlenstedt: Prozeß der Selbstverständigung. Aspekte der Funktionsbestimmung in unserer neueren Literatur. In: Weimarer Beiträge, 12/1976, S. 10.
15. Erwin Strittmatter: Der Wundertäter. Roman. Zweiter Band. Berlin und Weimar 1973, S. 185.
16. Auskünfte. Werkstattgespräche mit DDR-Autoren. Berlin und Weimar 1974, S. 492.
17. Christa Wolf: Lesen und Schreiben. Berlin 1972, S. 220.
18. Claus Träger: Methodologische Probleme der Realismusforschung. In: Weimarer Beiträge 4/1974, S. 13 f.
19. Gerhard Branstner: Kantine. Eine Disputation in fünf Paradoxa. Rostock 1977, S. 39.
20. Ebenda, S. 66.
21. Georg Maurer: Essay 1. Halle 1968, S. 17.
22. Dichtung ist deine Welt. Selbstaussagen und Versuche zum Werk Georg Maurers. Halle 1973, S. 46.
23. Gottfried Fischborn: Interview mit Armin Stolper. In: Weimarer Beiträge 10/1977, S. 55.
24. Vgl. Bertolt Brecht: Schriften zur Literatur und Kunst. Bd. 2, Berlin 1966, S. 383.
25. Georg Maurer: Essay 1. Halle 1968, S. 7.
26. Auskünfte, S. 292.
27. NDL 3/1977, S. 17.
28. Volker Braun: Es genügt nicht die einfache Wahrheit. Notate. Leipzig 1975. S. 45.
29. Manfred Wekwerth: Notate. Zur Arbeit des Berliner Ensembles 1956 - 1966. Berlin 1967. S. 28.
30. Volker Braun, S. 22.
31. Peter Hacks: Oper und Drama. In: Sinn und Form 6/1973, S. 1249.

32. Christa Wolf: Lesen und Schreiben. Berlin 1972, S. 208.
33. Ebenda, S. 189.
34. Ebenda, S. 193.
35. Ebenda, S. 183.
36. Diskussion mit Christa Wolf. In: Sinn und Form 1974, S. 881 f.
37. Franz Fühmann: Erfahrungen und Widersprüche. Rostock 1975, S. 200.

HEIDI RITTER

Tradition und Neuansatz

Bemerkungen zu Peter Hacks' "Amphitryon" (1968)

Der dem griechischen Mythos entstammende Bericht vom Feldherrn Amphitryon, dessen Frau Alkmene in seiner Abwesenheit von Jupiter in Amphitryons Gestalt besucht wird und die deshalb den Gott als ihren Gatten empfängt, gehört seit der ersten der Neuzeit überlieferten Version, der Tragikomödie Amphitruo des Römers Plautus, zu den von der Weltliteratur meistbeachteten Stoffen.

Das ursprüngliche Muster der Figurenkonstellation und die diesem innewohnende poetische Kraft erwies sich als so stabil, daß es über die Jahrhunderte hinweg Dramatikern unterschiedlichster Geisteshaltung immer erneut zu einer bewußten poetischen Auseinandersetzung mit ihrer Wirklichkeit zu dienen vermochte. Nachdem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der Stoff vor allem von bürgerlichen Dramatikern wie Jean Giraudoux und Georg Kaiser aufgegriffen worden war, um einer antimilitärischen Haltung zum Ausdruck zu verhelfen, fand er Mitte der 60er Jahre auch in der DDR-Dramatik Beachtung. 1968 erschien sowohl von Armin Stolper als auch von Peter Hacks eine Komödie mit dem Titel Amphitryon. Besonderes Interesse erwiesen in der Folge die Theaterleute, das Publikum, aber auch die Kritik dem Hacksschen Stück.

Für Hacks' Stoffwahl ist nicht allein die bis heute erhalten gebliebene poetische Kraft ausschlaggebend gewesen, sondern vor allem die Tatsache, daß sich unter den Fassungen dieses Stoffes gültige Beispiele großer klassischer Dramatik befinden: "Es ist bekannt, daß der Amphitryon-Stoff von vier erstklassigen Dramatikern behandelt wurde. Das ist der Grund, warum ich ihn wieder behandle! Wären sie weniger erstklassig, wäre kein Anlaß, ihre Ergebnisse zu übernehmen. Plautus hat den kraftvollsten Amphitryon geschrieben, Molière den geschicktesten, Dryden den frechsten und sinnlichsten, Kleist den tiefsten. Jeder ist in seiner Weise unübertrefflich, aber der Versuch lohnt, ob nicht diese Vorzüge in einem Stück sich vereinigen lassen."¹

Das Selbstbewußtsein, mit dem sich Hacks hier in eine Reihe nur mit großen und größten Dramatikern stellt, verblüfft, aber es wäre falsch, es als pure Selbstüberschätzung und Eitelkeit abzutun, denn es steht dahinter eine weltanschauliche Überzeugung: daß es nämlich zum Wesen der sozialistischen Gesellschaftsordnung gehört, die großen menschlichen Leistungen der Vergangenheit für sich aufzuheben. Schon bevor Hacks seinen Amphitryon schrieb, hatte sich seit dem Beginn der 60er Jahre in seinen Werken und in einer ganzen Reihe theoretischer Äußerungen eine poetische Konzeption abzuzeichnen begonnen, in der das Verhältnis zur Tradition eine entscheidende Rolle spielte. Grundlage seiner Überlegungen war damals der Gedanke, daß die gesellschaftlichen Verhältnisse in der DDR nach 1960 einen Entwicklungsstand erreicht hätten, wo "der Sozialismus aus der bloßen und beschränkten Verneinung der Ausbeutergesellschaft sich steigert zur Aufhebung aller geschichtlichen Leistungen vor ihm".² Für Hacks war die DDR zu einer "postrevolutionären" Gesellschaft geworden, weshalb er "Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie"³ zu entwickeln begann. Der Autor abstrahierte bei seinen Überlegungen allerdings stark von den konkreten Erscheinungen der gesellschaftlichen Entwicklung und bezog in seine Überlegungen nicht mit ein, daß sich die DDR doch auch weiterhin in einem Prozeß sich verschärfender Klassenauseinandersetzungen befand und bis heute befindet, ein Prozeß, der revolutionären Charakter trägt. Hacks ging allein von der Tatsache aus, daß die Errichtung einer von Privateigentum freien Gesellschaft in der DDR als unumkehrbar und gesichert gelten kann. Im Prozeß des Aufhebens und Abstoßens von Tradition begann Hacks jetzt immer stärker das Moment des Aufhebens zu betonen und trat mit Stücken hervor, aus denen das Vorbild großer klassischer Dramatik abzulesen war.

Hacks' im Laufe der 60er Jahre sich entwickelndes poetisches Konzept berief sich dementsprechend auch immer deutlicher auf Positionen klassischer Kunst, vor allem auch auf die der deutschen Klassik. Er sprach sich für eine Kunst aus, die auf die Widerspiegelung der unmittelbaren Gegenwart und die Erscheinungen ihres Alltags verzichtete zugunsten einer weitausgreifenden, auf die Gattungs- und Individualitätsentwicklung gerichteten Problematik. Nicht in einem operativ-tagespolitischen Sinne wolle seine Kunst die gesellschaftliche Entwicklung beeinflussen, sondern, bei deutlicher Hervorkehrung des Spielerischen, mit großen, Wesentliches und Allgemeingültiges ausdrückenden Bildern, am Prozeß einer ganz auf natürliche Lebensbejahung gerichteten menschlichen Emanzipation mitwirken.

Diese Überlegungen kamen Hacks' ausgesprochen intellektuellem Talent entgegen und erwiesen sich in der Folge für sein dramatisches Schaffen als äußerst fruchtbar. Er trat mit zahlreichen Arbeiten, vor allem Komödien, an die Öffentlichkeit, deren poetisch-theatralischer Reiz und deren menschheitlicher Optimismus sie mit zu den besten Bühnendichtungen der DDR-Dramatik zählen lassen. Aber dem Gewinn steht ein deutlich spürbarer Verlust gegenüber, birgt Hacks' Kunstauffassung doch die Gefahr, in die Nähe zu großer Verallgemeinerung und damit letztlich auch Unverbindlichkeit zu geraten.

Hacks griff für seine Dramen der 60er Jahre, die sich bewußt in Beziehung zum klassischen Vorbild setzen, im wesentlichen zu Bildern aus dem antiken bzw. christlichen Mythos, denn dessen Stabilität und Formelhaftigkeit und nicht zuletzt dessen Phantastik erlaubten eine Gestaltung voller "Glanz, Artistik und Phantasie", die jedes Zufällige ausschloß und dafür Grundtatsachen, Erfahrungen und Sehnsüchte menschlichen Seins in einer denkbaren Vollkommenheit zur Anschauung bringen ließ.

Im Amphitryon nun ging Hacks von der Frage aus, "was geschieht, wenn ein Gött sich in die Hantierungen der menschlichen Gesellschaft einmischt?"⁴

Damit wählt er einen Ausgangspunkt wie Plautus und Kleist, so daß es sich auch bei ihm nicht um eine bloße Verführung durch einen hochgestellten Herrn handelt, wie bei Molière und Dryden, sondern auch Hacks will mit seinem Stück auf wesentliche Probleme menschlichen Seins antworten, wobei er jedoch eine grundsätzlich andere Antwort als Kleist auf die gestellte Frage geben will.

Hacks läßt seine Fassung mit der Verwandlung Jupiters in Amphitryon beginnen. Bereits hier in den Zwängen, die der Gott bei der Verwandlung in einen Menschen sich auferlegen muß, wird die das Hackssche Stück organisierende Idee deutlich: antithetische Darstellung zweier grundverschiedener Lebenshaltungen. Liebesfähigkeit, als Synonym für ausgeprägte Menschlichkeit, wird gegen Pflicht und Machtstreben gestellt und dadurch wird ein Konflikt ausgelöst, dem sich sowohl Amphitryon und Alkmene als auch Jupiter stellen müssen.

Jupiter ist das Ideal des liebenden Mannes, darin liegt seine als poetische Metapher zu verstehende Göttlichkeit. Er ist einzig bestrebt, seine Liebessehnsucht zu erfüllen. Diese Liebessehnsucht des Gottes, die für Plautus, Molière und Dryden kein Problem darstellte und die Kleists Jupiter in ihrer Unerfüllbarkeit tragische Züge verlieh, macht Hacks zum eigentlichen positiven Wert seines Stückes, denn in ihr liegt

ein Streben über sich selbst hinaus. Jupiter sagt:

"Ich lieb sie aber, diese Menschinnen.
Die weiße Sorte mit dem fleischigen
Gesäß und den versteckten Rippen, stiller
als wir und froher, müder und mehr wach,
uns wenig ähnlich und doch auch nicht fremd,
Sie macht, daß ich, mich ganz an sie verlierend,
Nicht ich mehr bin und bin, was ich nicht bin,
und also mehr als ich."⁵

Hier spiegelt sich ein Drang nach eigener Vervollkommnung, der durch das immer wieder erwachende Gefühl der Sehnsucht stets neu geboren wird und so zwar nie eine vollkommene Befriedigung erreicht, aber deshalb nicht in Selbstzufriedenheit zu erstarren vermag. Somit trägt Hacks' Gott im Unterschied zu allen früheren Schöpfungen nicht Züge einer statischen, in sich ruhenden, abgeschlossenen Vollkommenheit, sondern in dem steten Bedürfnis, in der Liebe zum andern sich zu steigern, liegt die Vollkommenheit dieses Jupiter. Seine Liebe erfährt Alkmene. Sie spürt, als Jupiter zum ersten Mal erscheint, sofort das Andersartige im Wesen dieses Mannes, der ihr gegenübersteht, obwohl ihm Amphitryons Äußeres eigen ist und er dessen Worte gebraucht. Nach der Liebesnacht mit Jupiter-Amphitryon bittet sie diesen, ihr Amphitryon "als den anderen, der er heute war"⁶ zu erhalten. Als Amphitryon ihr diese Nacht ableugnet und sie der Untreue zeiht, wird sie nicht an sich selbst irre wie bei Kleist, sie bekennt sich zu dem Liebeserlebnis und weist empört Amphitryons Anschuldigungen zurück. Durch diese Szene hat Hacks das zweite Treffen zwischen Jupiter-Amphitryon und Alkmene vorbereitet, das in allen früheren Fassungen ebenfalls den Kern des Stückes bildete. Bei Plautus ist dieses zweite Zusammentreffen ein Spiel des allmächtigen Gottes mit den Menschen, das durch die Zeugung des Herakles jedoch einem höheren Zweck zugeführt wird. Molières Jupiter setzt seine ganze Verführungskunst ein, um Alkmene erneut zu gewinnen und Kleist läßt durch das Werben des Gottes das Problem seines Stückes in seinen ethisch-moralischen Konsequenzen voll aufbrechen.

Hacks dagegen macht aus dieser Szene ein Bekenntnis zu Schönheit und Stärke körperlicher Liebe. Jupiter-Amphitryon hat für sein angebliches Verhalten gegenüber Alkmene keine Entschuldigung als seine Liebe, die soviel Ausstrahlung besitzt, daß es ihm gelingt, Alkmene erneut zur Hingabe an ihn zu bewegen. Diese Hingabe ist diesmal jedoch nicht von Staunen und Verwunderung über den ganz veränderten Amphitryon getragen,

ihr ist klar geworden, daß ein anderer, für sie ein Gott, sich ihr genähert hat, und sie bekennt sich ganz bewußt zu seiner Liebe. Damit hat Hacks der Gestalt Alkmene eine ganz neue Art der Stärke gegeben, denn bei Plautus und Molière merkte sie gar nichts von dem Betrug, bei Kleist wurde sie durch die Aufdeckung in tiefste Verzweiflung gestürzt, bei Hacks nun ist sie bereit, sich dem hinzugeben, von dem sie genau weiß, daß es nicht der Amphitryon ist, mit dem sie zusammenlebt. Sie hat das Liebeserlebnis lebendiger gemacht, bereit, die ihr plötzlich bewußt gewordene menschliche Beschränkung ihres bisherigen Daseins zu durchbrechen. Es ist ein Prozeß menschlicher Emanzipation, den Hacks in Alkmene zeigen will, deshalb hat er auch dem Stück eine in keiner früheren Fassung vorhandene Szene hinzugefügt: der Abschied zwischen Jupiter und Alkmene nach ihrem zweiten Zusammensein. Alkmene, die genau weiß, wer bei ihr gewesen ist, möchte Jupiter halten. Er antwortet ihr jedoch: "Ich bin nicht bleibend" und auf ihre Klage, daß er ihr fehlen wird, erwidert er:

"Als Mangel spürst du unerprobte Stärke.

Die Leier, erst gebaut, tönt selbst im Wind."⁷

Mit Jupiter ist also für Alkmene nicht vollkommene Liebe Wirklichkeit geworden, sondern nur eine Ahnung davon und damit das Bedürfnis und der Drang, dieser Vollkommenheit sich anzunähern, was praktisch bedeutet, aus sich selbst heraus die bisher hingegenommenen Grenzen ihres Menschseins überwinden zu wollen.

Jupiter stört durch sein Erscheinen eine scheinbar intakte Welt und löst durch sein "göttliches" Verhalten unter den Menschen nicht wie bei Kleist eine aus Nichtbegreifen und Erschrecken gepaarte Beunruhigung aus, sondern eine schöpferische, auf Veränderung des Bestehenden gerichtete Unruhe. Amphitryon muß sich dieser "Störung" Jupiters stellen, als er entdeckt, daß sich Alkmene zwischen ihm und Jupiter bewußt für Letzteren entscheidet, da er, wie sie ihm vorwirft, an sich selbst Verrat begangen habe.

Wie schon in allen früheren Fassungen ist Amphitryon auch bei Hacks als Feldherr gezeichnet; doch sein kriegerisches Tun ist noch stärker hervorgehoben und vor allem die Auswirkungen, die dieses auf seine Persönlichkeit hat, sind betont. Amphitryon ist so weitgehend von seinen Aufgaben und Pflichten, die die Gesellschaft ihm abverlangt, gefangengenommen, daß er in ihrer erfolgreichen Erfüllung sein ganzes Dasein begreift. Die menschlichen Beziehungen zu seiner Umwelt, im Stück sichtbar in der Beziehung zu seiner Frau, sind zur Formel erstarrt. Dieser Amphitryon muß nun bemerken, daß ein anderer seine Frau

besessen hat. Die plötzliche Erkenntnis, daß Alkmene, der er sich so sicher war, einen anderen ihm vorgezogen hat, entfacht einerseits eifersüchtige Wut in ihm und gleichzeitig die verschüttete Liebe neu, so daß es ihn drängt, sich mit Alkmene auszusprechen, das Vorgefallene mit ihr zu klären. Doch als ihn in dem Moment die Pflicht in den Hafen zurückruft, gibt es für Amphitryon gar kein Überlegen oder Zögern, daß diese Pflicht von größerer Wichtigkeit ist. Amphitryon erscheint bei Hacks als der "abstrakte Staatsbürger", von dem Marx gesprochen hat, der "seine forces propres" nicht "als g e s e l l s c h a f t l i c h e Kräfte erkannt und organisiert" und deshalb "die gesellschaftliche Kraft" "in der Gestalt der p o l i t i s c h e n Kraft von sich trennt".

Die Amphitryon durch die Gesellschaft vermittelten Erfolgserlebnisse haben so sehr sein Fühlen und Denken geprägt, daß er es nicht begreifen kann, als Jupiter seine an Gesetz, Pflicht und Ordnung orientierte Lebenshaltung in Frage stellt und ihm die Erfahrung "glücklicher Möglichkeiten" entgegenhält, die ihm das "freie Spiel der Liebe"⁸ noch zu lehren vermag. Als Amphitryon daraufhin nur seine Taten aufzählen kann, ist für Alkmene die Entscheidung klar: sie wählt Jupiter-Amphitryon:

"...der, wie du solltest, war:
Den, der aus deinem Leibe, was aus ihm,
Als nach dem angeerbten Muster möglich,

Du hättest machen können, hat gemacht.
Mann, ich verriet dich, denn nicht folgen wollt
Ich dem Verrat, den du an dir begingst."⁹

Amphitryon nimmt den Vorwurf Alkmenes an und weist ihn gleichzeitig zurück, indem er sein Wesen aus seiner Verknüpfung mit dem gesellschaftlichen Prozeß erklärt:

"Der Mann, der nicht die Welt verleugnen darf,
Kann sie doch auch nicht umstoßen, er nimmt,
Wie stark er sei, von ihrer Farbe an,
Indem er Krieg führt, herrscht, auf Kauffahrt geht.
Und jetzt fällt siegend einer da vom Himmel,
Findet, sie paßt, die Himmlische, zu ihm,
Und zieht sie mir - und dies empfind ich, wie,
Was sonst mir zustieß, als höchst ungerecht -
Vor, weil ich mich in die Geschichte einließ.

Es ist von solchem Ernst die Welt beschaffen,
Daß nur ein Gott vermag, ein Mensch zu sein."¹⁰

Plötzlich kommt hier in die Auseinandersetzung ein ganz neuer Gesichtspunkt hinein. Amphitryon steht jetzt nicht mehr nur für einen unter Leistungsdruck und Erfolgswang seiner menschlichen Sensibilität verlustig gegangenen einzelnen Menschen, sondern in einem viel weiteren Sinne für das über Umwege und Widersprüche den Fortschritt bewirkende menschliche Individuum schlechthin, das auf dem Weg durch die Geschichte sich seines menschlich-natürlichen Wesens entfremdet hat.

Wenn diesem Individuum nun die natürliche Menschlichkeit in Gestalt Jupiters - die "humane Utopie" - entgegentritt, so soll "an die Erwartung einer menschlichen Zukunft" erinnert und an das Individuum die Frage nach seiner möglichen Menschwerdung, d.h. nach der Ausprägung all seiner menschlichen Möglichkeiten, gestellt werden.

Doch diese Öffnung des Stückes in eine solche große philosophische Dimension erreicht Hacks nicht ohne Bruch. Amphitryon erscheint ja nicht von Anfang an als das Geschichte bewirkende und durch Geschichte gewordene menschliche Individuum schlechthin, statt dessen ist er in den ersten Dritteln des Stückes ganz einseitig als ein skrupelloser, vor Grausamkeit nicht zurückschreckender Krieger gezeichnet, dessen Mittel zur Durchsetzung seiner Ziele einzig die Gewalt ist. Hacks mußte diese Ausweitung in der Amphitryon-Gestalt vornehmen, denn nur durch die generelle menschheitliche Sicht auf ihn war es möglich, die mit der "humanen Utopie" Jupiter aufgeworfene Frage nach der Menschwerdung als eine berechtigte Frage erscheinen zu lassen. Amphitryon soll am Schluß poetisches Bild des Menschen sein, der nach einer historisch notwendigen Entwicklung die Wiederherstellung seines natürlichen Wesens in Angriff nehmen muß. Nur so stellt sich das Stück dann auch auf unsere sozialistische Wirklichkeit bezogen dar, der es die Frage nach dem neuen Menschen, nach den von ihm ergriffenen Möglichkeiten, Mensch zu sein, vorlegt.

"Nimm deine Mängel nicht als selbstverständlich,
Nimm nicht das Maß, dran du dich mißt, aus dir,
Das ist, was deine Liebe zu Alkmene
Dich, warst du je belehrbar, lehren mußte.
Die Einsicht macht, daß er kein Mensch noch ist,
Den Menschen beinah menschlich."¹¹

An dieser Stelle wird noch einmal ganz deutlich, worauf Hacks' Stück zielt, und es wird auch ablesbar, an wen es sich richtet. Jupiter fordert von Amphitryon, nicht mit dem, was ist, zufrieden zu sein, sondern sich des gegenwärtigen Zustands seiner menschlichen Unvollkommenheit bewußt zu werden, und er weist dabei auf Amphitryons Liebe zu Alkmene hin, die ihn die Sehnsucht, seine eigenen Grenzen zu überschreiten, lehren könne. Doch als ihm Amphitryon darauf sagt: "Noch keine Lösung ward mir keiner Frage" und sich an ihn wendet: "Wie sollen sie und sich zusammenbleiben?"¹² wird Jupiter recht einsilbig. Mit großer Geste setzt er zur Antwort an, um jedoch gleichzeitig Merkur das verabredete Zeichen zu geben, ihn abzurufen, so daß es durch "höhere Gewalt" nicht mehr zur Antwort kommen kann. Hier relativiert Hacks seine Utopie - Jupiter hat nicht mehr als Anregungen, die Lösung ist Aufgabe der Menschen.

In den Anmerkungen zum Stück hatte Hacks geschrieben: "Das heute Veraltete am Plautus liegt darin, daß er an die griechischen Götter glaubte, das heute Veraltete am Kleist liegt darin, daß er nicht an sie glaubt."¹³ Sowohl für Plautus wie für Kleist stand der Gott Jupiter für ein höheres geistiges Prinzip, von dem menschliches Schicksal im Guten oder Bösen abhängt.

Bei Hacks ist dieser Gott Jupiter nicht mehr als poetische Versinnlichung von "Vorausgedachtem", die dazu dient, eine gedachte vollkommene Qualität menschlichen Seins im Spiel vorwegzunehmen, um sie jedoch gleichzeitig in ihrer realen Möglichkeit zu relativieren, so daß den Menschen nur eine Ahnung des Vollkommenen bleibt und die Lösung ihrer Probleme ihnen selbst überlassen ist. Aber der in das Stück gelegte Impuls kann doch nicht kritiklos hingenommen werden, denn bedeutet nicht die am Schluß beginnende Annäherung praktisch Amphitryons Lösung aus sozialen Verpflichtungen? Damit wird nun aber die Utopie Jupiter sehr problematisch, verwirklicht sich doch individuelle Menschlichkeit nur in den Widersprüchen des sozialen Mit- und Gegeneinander. Sie ist eine Eigenschaft, die man immer neu erwerben muß. In "Amphitryon" zeigt sich deutlich ein Problem der Hacksschen Kunstkonzeption, denn die eingeschränkten Widerspiegelungsmöglichkeiten solcher aus der mythischen Vergangenheit entlehnten Stoffe, ihre nur sehr bedingte Fähigkeit, auf heutige soziale Beziehungen anzuspielen, hat zur Folge, daß Hacks auf ein verstärktes Ansprechen der individuellen Vermögen des Menschen sich konzentriert und dabei weitgehend das soziale Beziehungsgefüge mit seiner Bedeutung für die Ausprägung der menschlichen Persönlichkeit vernachlässigen muß. Doch das läßt seine Figuren reduziert erscheinen, nimmt ihnen

wesentliches von möglicher Größe und Wirkungskraft; ihre Beziehung zum Heute läßt sich wohl in sie hineininterpretieren, ergibt sich aber nicht immer schon unbedingt aus den Figuren. Das Mittel, das Hacks dagegen setzt, ist eine Fülle von gegenwärtigen Anspielungen, was zur aktualisierenden Wirkung auch entscheidend beiträgt. Charakteristisch für diese Anspielungen ist ihr pointierter Witz, der in der von Hacks so optimistisch geführten Handlung jenen heiter-leichten Ton noch unterstreicht, der die Eigenart des Hacksschen Amphitryon ausmacht: das Stück löst über Spaß und Vergnügen Nachdenken aus - betroffen wie bei Kleist wird der Leser oder Zuschauer nicht, aber das will Hacks ja auch gerade nicht!

Anmerkungen

1. Peter Hacks: Zu meinem "Amphitryon". In: Theater heute, Heft 3/1968, S. 55.
2. Peter Hacks: Über Langes "Marski". In: Das Poetische. Frankfurt/Main 1972, S. 105.
3. s. den Untertitel zu "Das Poetische". A.a.O.
4. Peter Hacks: Zu meinem "Amphitryon". A.a.O. S. 55.
5. Peter Hacks: Amphitryon. In: Ausgewählte Dramen. Berlin und Weimar 1972, S. 284.
6. Ebenda, S. 312.
7. Ebenda, S. 345.
8. Ebenda, S. 350.
9. Ebenda, S. 352.
10. Ebenda, S. 356.
11. Ebenda, S. 357.
12. Ebenda.
13. "Zu meinem Amphitryon". A.a.O. S. 55.

MAGDOLNA BALKÁNYI

Der ironische Held - das Ende des Dramas?

(Tendenzen im dramatischen Schaffen Friedrich Dürrenmatts
in den siebziger Jahren)

Wo sind die Dramen eines der besten und populärsten bürgerlichen Dramatiker der 50er und 60er Jahre, die von Friedrich Dürrenmatt? Warum werden nur die alten, berühmtgewordenen und keine neuen von ihm in den Theatern gespielt? Schreibt er überhaupt noch für das Theater oder werden die heute geschriebenen Dramen nur nicht inszeniert?

Es soll gleich gesagt sein: Beim Arche-Verlag sind in den siebziger Jahren über 10 neue Werke von ihm erschienen.¹ Es muß aber auch denen, die Dürrenmatt weniger kennen, aufgefallen sein, daß bei dem in erster Linie durch seine Dramen bekannten und wegen dieser anerkannten Autor nicht mehr das Drama dominiert. Unter den neuen Werken sind nur 3 Dramen zu finden. Schon jetzt ist also festzustellen, daß im Schaffen von Dürrenmatt eine Art Gattungswechsel sich vollzogen hat. Genauer untersucht, steht sofort fest, daß die Gattung Drama durch den am Rande der Literatur stehenden Essay abgelöst wurde. Dabei steht die Selbstreflexion, das Nochmaldenken der eigenen Werke an erster Stelle.

Geht es hier nur um eine formale Änderung oder steckt dahinter vielleicht eine Schaffenskrise? Wahrscheinlich weder das eine noch das andere. Es ist vielmehr denkbar, daß hinter diesen sichtbaren Änderungen innere, auch das Inhaltliche betreffende, durch die Veränderung der Grundeinstellung des Autors beeinflusste Modifizierungen stehen. Die Tatsache, daß ein Autor wie Dürrenmatt das ihm entsprechendste Medium, nämlich Drama und Theater verläßt, kann über das Kunstschaffen Dürrenmatts hinausweisen. Der Geschichte des europäischen Dramas nachforschend, kann die Erscheinung noch andere, tiefere Gründe haben. Um uns vor einer zu schnellen Verallgemeinerung zu hüten, wollen wir die Art und Weise der Veränderung bei Dürrenmatt betrachten.

Die Veränderung, die sich bei Dürrenmatt in den siebziger Jahren ausgeprägt hat, hat sich schon viel früher und sehr organisch gezeigt. Schon seit Mitte der sechziger Jahre, seit dem Drama Der Meteor (1965) beginnt eine neue Periode in seinem dramatischen Schaffen. Die Wesenszü-

ge dieser Periode können zusammenfassend folgendermaßen gekennzeichnet werden: In den Dramen fehlen schon jene Intellektuellen, die an den negativen Erscheinungen der Gesellschaft moralisch ändern möchten. Dürrenmatt nennt sie die "tapferen Menschen", die zwar auf ihre Umgebung keinen großen Einfluß mehr haben, die aber ihr eigenes Leben doch noch mit gutem Gewissen zu bestehen vermögen. In den Dramen der fünfziger Jahre nehmen eben diese, Romulus, Akki, Ill, Möbius - um nur die bekanntesten jenes Heldentyps zu nennen - trotz aller Niederlagen stets von neuem und in neuer Gestalt den Kampf auf. Dahinter steht der Glaube des Autors, daß die Welt, in der er lebt, für den Einzelnen noch durchschaubar ist und daß es noch nicht hoffnungslos ist, sich als Einzelner, als moralischer Mensch, um die Angelegenheiten der Welt zu kümmern. Die Konsequenz aus dem Lebensweg dieser "nicht-wirklichen", nur "Bewußtseins-Helden"², daß nämlich nicht mal der noch so verantwortlich denkende Einzelne erfolgreich handeln kann, wenn er die Probleme einer Gemeinschaft ohne diese Gemeinschaft lösen möchte, hätte Dürrenmatt zu dieser Zeit zur Schaffung der "wirklichen" Helden führen können. In einigen der 21 Punkte zu den Physikern wird die Folgerung des Autors formelhaft ausgesprochen: "Was alle angeht, können nur alle lösen." "Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muß scheitern."

Daß nach dieser Erkenntnis in Dürrenmatts Dramen doch nicht die "wirklichen", d.h. die handelnden Helden erscheinen, hängt mit der Weltansicht, mit der Modifizierung seiner künstlerischen Haltung zusammen, aber ferner auch mit dem Zustand des gesellschaftlichen Hintergrundes. Die Entwicklung West-Europas nach dem zweiten Weltkrieg hat den Schweizer bürgerlichen Schriftsteller Dürrenmatt von der Möglichkeit einer radikalen, strukturellen Veränderung seiner Gesellschaft nicht überzeugen können.

Mit seiner Weltanschauung, in der der Einzelne, der moralische Verantwortung trägt, im Mittelpunkt steht, ist Dürrenmatt an eine Grenze gelangt, die er jedoch nicht hat überschreiten können. Statt einer Radikalisierung verstärkten sich die Elemente seines Weltbildes, die innerhalb einer bürgerlichen Denkweise in Richtung des Irrationalismus und Agnostizismus weisen. Dies erscheint im Kunstwerk als das Vorherrschen des Zufälligen statt des Erkennens des Gesetzmäßigen (in Frank V., Die Physiker) als die Negierung der geschichtlichen Entwicklung (in Es steht geschrieben, Titus Andronicus) als die negative Beurteilung der arbeitenden Schichten, indem sie nur als eine manipulierbare Masse auftreten, (in Der Besuch der alten Dame, Die Wiedertäufer) und

schließlich der immer geringer werdende Glaube an den Sieg der rationalen Kräfte (in Romulus der Große, König Johann); und als die Flucht der denkenden Persönlichkeit aus der Gesellschaft (in Ein Engel kommt nach Babylon, Die Physiker). In dem Drama Der Meteor gibt es keine einander gegenübergestellten Welten, die geschilderte Welt des Dramas ist homogen, aber eindeutig negativ. Es fehlt im Drama der sich dieser negativen Welt -wenn auch nur im Bewußtsein-gegenüberstellende Held. Diese Inhaltsmomente beeinflussen natürlich auch die dramatische Struktur, so daß man hier nicht mehr über ein traditionelles Konflikt-drama sprechen kann. Von seiner ausführlichen Analyse müssen wir hier allerdings absehen.

Diesem Drama folgt eine Reihe von Umarbeitungen: 1966 das eigene Wiedertäufer-Drama, 1968 die Umarbeitung von Shakespeares König Johann, 1969 die von Strindbergs Totentanz und 1970 die von Shakespeares Titus Andronicus. Diese Umarbeitungen sind durch die Dramaturgen-Stellung am Basler Theater inspiriert wurden, aber eben die Arbeit an dem "fremden Grundstoff" hebt das Eigenartige, das Spezifische von Dürrenmatts Künstlerischer Haltung hervor. Knapp zusammengefaßt ist z.B. über Dürrenmatts König Johann zu sagen, daß hier -im Gegensatz zur nationalen Problematik des Shakespeare-Dramas- sehr abstrakt die Niederlage der Ratio gegenüber der irrationalen, absurden Macht geschildert wird. Im Drama Titus Andronicus wird dieses Problem noch erweitert und auf Grund von Akzentverschiebungen und Veränderungen bleibt nur die Absurdität der geschichtlichen Prozesse als Aussage Dürrenmatts. In Play Strindberg wird ein absolut negatives Bild in der privaten Sphäre, in der Beziehung zwischen Mann und Frau gegeben.

Vor dem nächsten selbständigen Drama ließ Dürrenmatt zwei Bände erscheinen: den ersten mit dem Titel Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht (1969) und den zweiten mit dem Titel Sätze aus Amerika (1970). In beiden essayistischen Schriften versucht Dürrenmatt, durch die Beschreibung der eigenen Erlebnisse und durch Parabeln zu formulieren, daß die wichtigste Aufgabe aller Gesellschaften wäre, die allgemeinschlichen, d.h. gesellschaftlichen und privaten Interessen in Einklang zu bringen. Mit einer typisch "schweizerischen" Weltanschauung, die an der Grenze zweier Weltsysteme zu stehen meint, kritisiert er die Grundsätze des kapitalistischen und des sozialistischen Systems, von denen er sich weder die einen noch die anderen aneignen kann. Die gesellschaftlichen und privaten Interessen stehen -nach der Erfahrung Dürrenmatts- in unauflösbarem Widerspruch zueinander, deshalb beurteilt er die politisch-ideologischen Bestrebungen beider Systeme skeptisch.

Die Trennung zweier dialektisch zusammengehörender Elemente, nämlich der Weltgeschichte und der geschichtlichen Persönlichkeit wird nicht nur in diesen zwei theoretischen Schriften erörtert. Um dasselbe Problem geht es auch in den darauffolgenden Dramen, und das zieht auch dramaturgische Konsequenzen nach sich.

Das zeigt sich bereits in dem Drama Porträt eines Planeten (1970/71). Deshalb lohnt es sich, die Verbindung der inhaltlichen und formalen Elemente in diesem Drama zu untersuchen. Das Thema des Dramas ist bei Dürrenmatt nicht mehr neu: die Möglichkeit der Vernichtung unserer Erde durch Waffen - diese reale Gefahr - hat ihn schon in früheren Werken beschäftigt. Im Hörspiel Unternehmen der Wega (1954) bearbeitete er das Thema in Form einer Science-Fiktion-Geschichte, im Drama Die Physiker (1962) als heutige Groteske. In Porträt eines Planeten wird das Thema sehr abstrakt formuliert. Der künstlerische Raum im Drama wird nicht mehr durch eine Parabel konstruiert. Im Drama geht es um die Probleme der Erde aus kosmischer Sicht. Der kosmische Hintergrund bildet einen Rahmen, durch den am Anfang und am Ende über die geringen Chancen der Erde als kosmischer Planet berichtet wird. Aus den Worten der hier auftretenden gleichgültigen Gottheiten wird klar, daß die Erde durch die zufällige Sprengung einer Supernova entstanden ist und sie ebenso zu nichts zergehen kann. Wie die Bewohner der Erde zur Bewahrung des eigenen Planeten beitragen, zeigen die Szenen innerhalb des Rahmens. Diese Szenen lassen je ein Ereignis auf unserer Erde aufblitzen: die Arbeit der Missionare in Afrika, den Vietnam-Krieg, den Gegensatz zwischen Weißen und Farbigen in den USA, kosmonautische Experimente usw. Die insgesamt 18 Szenen bilden keine einheitlichen Handlung, sondern schildern insgesamt durch kontrapunktische Technik Widersprüche auf der Erde. Das ganze Stück läßt ahnen, daß es nirgendwo eine Tat gibt, deren Motivation der Autor bejahen könnte. Die einzelnen Taten vermehren nur das allgemeine Chaos auf der Erde. Die Nichtigkeit aller menschlichen Handlungen wird durch ein Szenenpaar verbal nochmal formuliert und betont: Vier alte Frauen und Männer erzählen nacheinander ihren Lebensweg: die ehemalige Arbeiterin, die Dirne, die Krankenschwester, die hundertjährige Jungfrau-Baronin, bzw. der ehemalige Leiter der Arbeiterbewegung, der Gelehrte, der Künstler und der ehemalige Nazi-Offizier. Wie hier die Lebenswege vom Endpunkt her nebeneinandergereiht sind, scheinen alle gleichwertig, d.h. ohne Wert zu sein. Es treten Menschen mit den verschiedensten Grundprinzipien auf, diese Grundprinzipien heben sich aber untereinander auf. So ist im Drama keine dramatische Figur zu finden, die sich im Namen eines

Grundprinzips durchsetzen könnte. Um überhaupt über einen dramatischen Helden sprechen zu können, ist andererseits eine integrierte Persönlichkeit, ein Charakter unentbehrlich. In diesem Drama sind aber keine selbständigen Charaktere zu finden, es treten nur einzelne Schauspieler auf, die bestimmte Situationen darstellen. Auch die sprachliche Ebene spiegelt diese "Charakterlosigkeit" wider, es gibt nämlich im Drama keine individualisierte Figurensprache. Sogar die Sätze der auf entgegengesetzten Polen stehenden Personen wiederholen sich mechanisch. Auch durch diese Sprechweise kommt das Gleichartige bzw. Gleichwertige der dramatischen Figuren zum Ausdruck.

Der Blickwinkel, aus dem der Schriftsteller die Ereignisse betrachten läßt, liegt weit entfernt, außerhalb der Erde. Von diesem fernen Punkt scheinen alle Kämpfenden gleich zu sein und von dort ist nur noch der Kampf als solcher zu registrieren. Der Grund bzw. das Ziel des Kampfes, die Motivation der Kämpfenden ist nicht mehr erkennbar. Es gibt innerhalb des Dramas einmal einen Blickpunktwechsel: in der vorletzten Szene beginnen die Menschen, erschrocken vor der Möglichkeit der Vernichtung der Erde, leidenschaftlich zu beten. Dieses Ereignis läßt der Autor von innen her sehen. Es ist auch für den Leser und Zuschauer zu fühlen, daß dies alles auch den Autor tief angeht. Aber eben hier läßt sich die Widersprüchlichkeit in der Weltsicht des Künstlers erfassen. Durch diese Szene wird klar, daß der Autor um das Schicksal der Erde besorgt ist, zugleich ist aber aus dem ganzen Werk seine Verneinung allen menschlichen Handelns herauszulesen. Das ganze Drama bringt also die Absicht des Autors nicht voll zum Ausdruck. Infolge der Widersprüchlichkeit in der künstlerischen Haltung wird das angestrebte humane Bekenntnis verdrängt. Dürrenmatt wollte sein Drama verstanden wissen als Warnung vor möglichen Konsequenzen aus der gegenwärtigen Entwicklung, doch dabei erteilt er der einzigen Möglichkeit, diese Entwicklung nicht im Negativen enden zu lassen, nämlich zu handeln, eine Absage. Dadurch wird auch der Rezipient in die Richtung negativer Werte gelenkt bzw. wird seine Stellungnahme sehr erschwert. (Wahrscheinlich sind auf dieses Moment auch die nicht erfolgreichen und die gescheiterten Aufführungen zurückzuführen.³) Die Negation menschlichen Handelns hat aber auch die Auflösung der dramatischen Form zur Folge. Es gibt im Drama zwar viele Widersprüche, aber keinen eigentlichen Konflikt, es treten nur Personen auf der Bühne auf, aber keine Charaktere, es gibt keinen dramatischen Helden und keine zusammenhängende dramatische Handlung.

Nicht der Umwandlung der dramatischen Struktur wegen gehört aber dieses Drama zu den nicht gelungenen bei Dürrenmatt, sondern wegen der unklaren und eher nihilistischen Einstellung des Autors zu der Welt, die er im Drama schildert.

Zum ersten Mal wurde die scharfe Kritik dieser künstlerischen Grundposition von Manfred Durzak formuliert, indem Durzak dieses Drama eine den Agnostizismus des Autors austrahlende Revue nennt.⁴

Zusammenfassend ist zu diesem Drama zu sagen, daß die aus dem Werk abzulesende künstlerische Haltung folgerichtig zur Auflösung von Momenten der dramatischen Form führte. So ist Dürrenmatt schon mit diesem Drama an der Grenze der Gattung angelangt.

Ehe das nächste Drama Der Mitmacher erschien, das diese Grenzsituation der Gattung unter einem anderen Aspekt zeigt, ist von Dürrenmatt 1971 eine Prosaschrift mit dem Titel Der Sturz herausgekommen. Darin wird ähnlich wie in dem Drama Frank V. geschildert, wie sich in der Sitzung eines diktatorisch herrschenden Gremiums die Selbstvernichtung einer von Angst regierten Gemeinschaft vollzieht. Es ist auffallend, was für eine dramatische Spannung dieses Prosawerk aufweist und so kann es für die grundsätzliche dramatische Sichtweise Dürrenmatts ein Beitrag sein. All das unterstreicht aber das Allgemeingültige der Problematik "Auflösung der dramatischen Form" bei Dürrenmatt noch mehr.

Das Drama Der Mitmacher wurde 1972 von Dürrenmatt selbst in Mannheim und 1973 von Andrzej Wajda in Zürich inszeniert. Von einem durchschlagenden Erfolg kann man, besonders im zweiten Fall, nicht sprechen. Das Mitmacher-Thema hat aber Dürrenmatt weiterhin so sehr beschäftigt, daß er die Mannheimer Fassung (ca. 70 Seiten) durch dramaturgische Erörterungen und Deutungen auf 300 Seiten ergänzte und 1976 in Buchform herausgeben ließ.

Obwohl sich die Anmerkungen und Erörterungen des Autors auf das Drama beziehen, sollen das Drama und die Ergänzung dazu doch getrennt untersucht werden. Das Drama ist nur ein Ausgangspunkt, für die essayistischen Teile in denen viel von Dürrenmatts Ansichten zu dieser Zeit im allgemeinen gesagt wird.

Sehen wir uns zuerst das Drama an.. Das Thema des Dramas ist das einer früheren Novelle: Wie kommt der existenziell heruntergekommene Biologe in die Situation, daß er im Auftrag eben die Frau durch eine wissenschaftliche Methode vernichten soll, mit der er die letzte Nacht verbracht hat? Dieses konkrete Thema wird im Drama bis zu allgemeinen

Fragestellungen geführt, wie das moralisch negative Mitmachen mit einem System, die Verantwortung der Intellektuellen dabei und bis zu einem philosophischen Problem, nämlich wie die heutige Welt überhaupt zu bestehen ist. Zur Bearbeitung dieses Themas kehrt Dürrenmatt zur traditionellen dramatischen Form zurück, indem es hier Charaktere (wenn auch an der Oberfläche), eine Handlung (wenn auch sehr konstruiert) und einen sehr konkreten künstlerischen Raum gibt.

Dieser Raum wird durch ein sehr konkretes Bühnenbild mit expressiver Atmosphäre hergestellt. Das besondere unterirdische Laboratorium, zugleich das öde Heim des Wissenschaftlers, hat -wie auch die früheren konkreten künstlerischen Räume - z.B. Gullen oder das Heim der Physiker in einer Irrenanstalt - Symbolkraft: es weist eben durch das Unterirdische, durch die Öde auf die heruntergekommene Existenz und Moral der Hauptfigur, auf das Antihumane dieser dramatischen Welt.

Im Drama wird eine einzige homogene korrupte Welt geschildert, in der sich die schrecklichsten Mordtaten alltäglich-natürlich, wie am Fließband ereignen. (Dieses allgemeine Bild entsteht durch die Darstellung einer Unterwelt, die als gesellschaftlicher Hinweis zu verstehen ist.) Die fünf Hauptgestalten im Drama können als Charaktere weder durch ihre gesellschaftliche Position, noch durch ihre Dynamik oder durch ihre psychischen Charakterzüge miteinander verglichen werden. Sie sind keine komplexen Charaktere, sie können nur durch ein abstraktes Prinzip unterschieden werden, nämlich wie sie sich zu der gegebenen Welt verhalten. In ihnen sind Variationen eines allgemeinen, fast philosophischen Verhältnisses vom Einzelnen zur Welt zu sehen. (Unter den Dramen von Dürrenmatt ist dieses, der Struktur nach, dem frühen Drama Es steht geschrieben oder noch mehr der Drama Die Ehe des Herrn Mississippi verwandt, wo die Dramenfiguren nicht so sehr miteinander in Konflikt stehen, sondern es wird vielmehr ihr Verhältnis zu einem zentralen Prinzip betont.⁵)

Die "Kamera", die uns die Gestalten des Dramas sichtbar macht, funktioniert nicht so wie es sonst bei Dramen üblich ist, sondern eher wie bei Filmen. Die fünf wichtigen Gestalten und ihr Schicksal werden im Drama folgendermaßen geschildert: Im ersten Teil des Dramas gibt es drei Monologe, den des Wissenschaftlers Doc, den seiner Geliebten Ann und den seines Sohnes Bill. Jeder Monolog geht in die Rekonstruktion der Vergangenheit über, worauf in jedem Fall eine gegenwärtige Szene folgt, in der das Verhältnis der eben gegebenen Figur zu den anderen erhellt wird. In diesem ersten Teil werden die Beziehungen angegeben, die den zweiten Teil und den Schluß vorbereiten. Im zweiten Teil stehen

Boss, der Chef der Unterwelt und Cop, der Polizeikommissar, im Mittelpunkt. Nach ihren Monologen kommen die Schritte, deren Folge schon wieder auf der Bühne zu sehen ist: die Geliebte und der Sohn werden zum Opfer. Eine zentrale Stellung hat in diesem Teil, aber auch für das ganze Drama Cops "Makame", in der er über die Widersprüche der Gesellschaft singt. Das Drama endet szenisch mit dem Tod von Boss und Cop und mit der moralischer Vernichtung von Doc. Formal scheint so Doc, der Mitmacher, die Hauptfigur zu sein, nicht nur des Titels wegen, sondern weil im Drama er als erster und als letzter auf der Bühne erscheint und sein Schicksal am ausführlichsten geschildert wird. Zum Helden allerdings wird aber eben Cop, der Nicht-Mitmacher. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, sollen wir nun die Grundeinstellung der fünf dramatischen Figuren zur gegebenen Welt einzeln untersuchen. Dadurch hoffen wir auch der künstlerischen Stellungnahme Dürrenmatts näher zu kommen.

Docs Hauptcharakterzug ist, daß er ein Mitmacher geworden ist. Er ist sich der Korruption der Welt, in der er lebt, bewußt, trotzdem protestiert er nicht dagegen, sondern er erkennt die herrschenden Gesetze der gegebenen Welt an. Dieses negative Mitmachen wird vom Aufgeben der moralischen Verantwortung begleitet, die dann die moralische Vernichtung zur Folge hat. Als er im letzten Bild durch die Lohnmörder bespuckt auf allen Vieren zurückbleibt, nachdem er schon seine Geliebte, seinen Sohn und den Polizeikommissar vernichtet hat, steht er ganz ohne menschliche Würde da. (Wie weit ist dieser Intellektuelle-Wissenschaftler von dem sich selbst aufopfernden Möbius entfernt!)

Boss ist das Produkt dieser Welt, er verkörpert eben den Geist dieser Zeit. Er lebt den Alltag der Unterwelt und macht deren schreckliche Ereignisse durch ein selbst konstruiertes, kleinbürgerlich gefärbtes Scheinbewußtsein erträglich. Sein direkter Vorfahr ist innerhalb von Dürrenmatts Dramenwelt Frank V.

Ann, die Geliebte von Boss und Doc zugleich, existiert im Drama ausschließlich als Frau. Sie hat nur die Funktion, zum Opfer zu werden, und dadurch das Unmoralische an Docs Handeln zu betonen. (Ihr gescheiterter Ausbruchversuch aus der sündhaften Unterwelt erinnert an das Frieda-Motiv in Frank V.)

Bill, der Sohn von Doc ist Anarchist. (Im Drama Die Ehe des Herrn Mississippi erschien er noch in der Gestalt des ewigen Revolutionärs, Saint-Claude, er tauchte aber auch als eine wichtige Figur in der Prosa-Komödie Griechen sucht Griechin auf.) Er ist der junge Intellektuelle, der die Unzulänglichkeiten der gegebenen Gesellschaft klar sieht. Er

will sie auf romantische Weise, indem er mit dem Mord des Staatspräsidenten anfangen will, verändern. Das Paradoxe seines Schicksals ist, daß ihn die herrschende Ordnung nicht zum Helden werden läßt, sondern sie benutzt ihn zur Stabilisierung des eigenen Systems. So wird auch der Anarchist zum Opfer der Gesellschaft, gegen die er zu kämpfen begann.

Cop, der Polizeikommissar beurteilt die Gesellschaft ähnlich, wie Bill, aber er kämpft dagegen mit einer anderen Methode. Auch er kämpft als Einzelner, aber er ist nicht mehr naiv, er betrachtet seinen eigenen Kampf mit Skepsis. Seine selbstironischen Worte scheinen Dürrenmatts Sätze zu den Physikern zu wiederholen: "... ich, ein verkrüppelter Trottler, ein verrotteter Polyp, bevor ich zur Hölle segle, der einzige Schuldige bin, aus dem einfachen Grunde, weil ich als einziger in einer Welt, der die Gerechtigkeit gestohlen werden kann, die Gerechtigkeit suchte, als ob sie nicht die Sache aller, sondern eines Einzelnen wäre."⁶

Als er einsieht, daß er an der Gesellschaft grundsätzlich nichts ändern kann, möchte er als Polizeikommissar die Sünden stoppen, um mindestens seine Selbstachtung bewahren zu können. Nachdem auch diese Absicht gescheitert ist, entschließt er sich, aufzugeben und er liefert sich dem sicheren Tod aus. In seiner Gestalt sind nicht nur die Kommissare der früheren Krimis (Der Richter und sein Henker, Das Versprechen und Der Verdacht) wieder erstanden, sondern all die dramatischen Figuren, die als Einzelne durch Moral die Welt ändern wollten (z.B. Romulus. Möbius usw.). Er kommt aber weiter, als alle anderen. Am Ende gibt er nicht einfach auf, sondern er nimmt die absolute Folge, den Tod, auf sich. Wie ist sein Tod zu deuten? Werden dadurch ganz bestimmte positive Werte verstärkt, ist also aus ihm durch die Annahme des Todes ein tragischer Held geworden? Diese Fragen sind eindeutig zu verneinen. Durch seinen Tod überschreitet er (als einzige Figur im Drama) die Grenze der gegebenen Welt und wird so zu einem dramatischen Helden, der aber kein tragischer Held mehr ist. Obwohl seine Wahl, in den Tod zu gehen, eine noch freie Wahl ist, ist aber ihr Ergebnis kein Sieg mehr, wie es beim tragischen Helden der Fall ist. Nur seine Situation ist tragisch, nicht aber sein Schicksal, er kämpft gegen die veralteten, nicht annehmbaren Werte, er opfert sich aber umsonst auf. Durch das Verneinen ungültig gewordener Werte verhilft er zwar der Entstehung zukünftiger Werte. Er kennt aber diese neuen Werte nicht, und muß durch das bloße Verneinen der alten Werte auf ein Zwischengebiet des Nichts gelangen. Sein Schicksal ist typisch eines jenseits

des Tragischen, denn die subjektiven und objektiven Bedingungen tragischer Existenz sind nicht mehr vorhanden. Er geht einen absolut einsamen Weg, hinter dem keine organische Gemeinschaft als sozialer Hintergrund steht. Da er sich so mit keinerlei Werten identifizieren kann, gehen durch seinen Tod keinerlei Werte verloren. Im Gegensatz zu dem tragischen Helden kann sich auch der Rezipient mit ihm nicht identifizieren. Er ist so kein tragischer, sondern um Dürrenmatts diesmal betreffende Benennung zu wählen, ein ironischer Held.

Schon aus den vorangegangenen Erörterungen ist -so meine ich- hervorgegangen, daß der Begriff ironisch hier keine Stil­kategorie ist. Vielmehr wird hier eine Anschauung, ein Verhalten ironisch genannt. Die ironische Haltung ist aber nicht nur Cops Antwort auf die gegebene Welt, sondern auch die des Autors. (Aus dem ganzen Werk ist klar herauszulesen, daß dieser Nicht-Mitmacher-Weg Dürrenmatt am nächsten steht.) Durch diese Ironie wird die gegenwärtige Situation, wie sie Dürrenmatt erlebt und beantwortet, wiedergegeben. Zusammenfassend ist zu sagen: Die Welt, wie sie hier im Drama erscheint, ist eine negative, aber zugleich eine erstarrte Welt. Nicht nur die Identifizierung mit ihr ist für den Autor unmöglich, wie es sich schon in den Dramen der fünfziger und sechziger Jahre herausstellte. Diese Welt ist eine stagnierende, sich nicht ändernde; sie scheint ewig gleich zu sein. Dieser gegenüber ist der Kampf des ironischen Helden so hoffnungslos. Daß das Ironische in diesem Fall nicht mehr eine Variante des Komischen ist, sondern schon jenseits der Sphäre des Tragischen und außerhalb des Komischen liegt, wird durch die vorherrschenden ästhetischen Qualitäten im Drama klar. Die so charakteristischen komischen Qualitäten der früheren Dürrenmatt-Dramen haben noch die Distanz des Autors zu der dargestellten Welt ausgedrückt, aber zugleich den Glauben des Autors, das die von ihm angegriffenen Erscheinungen doch nicht Gültigkeit besitzen sollten. In diesem Drama fehlen die komischen sowie die tragischen Qualitäten; auch dies ist ein Beweis dafür, daß die Formulierung des ironischen Helden schon über die ästhetische Sphäre hinausweist und die mögliche Reaktion Dürrenmatts auf die von ihm erlebte Wirklichkeit in einer abstrakten, fast philosophischen Weise wiedergibt.

Dürrenmatt hat nicht ganz recht, wenn er sagt, Der Mitmacher wäre sein bestes Drama, aber es ist wahr, daß dieses Drama in vieler Hinsicht eine Summierung der bisherigen künstlerischen Laufbahn des Dramatikers ist. Nicht nur die schon bekannten Motive und die in neuen Gestalten auftretenden zentralen Figuren weisen in diese Richtung, sondern auch die künstlerische Anschauung des Autors scheint die

Konsequenz früherer Tendenzen zu repräsentieren. Damit ist dieses Drama -wenn es aus künstlerischer Sicht auch keine Gipfelleistung ist - ein Grenzstein auf der dramatischen Laufbahn Dürrenmatts. Mit diesem Drama gelangte der Autor -wenn auch auf eine andere Weise, als im Drama Porträt eines Planeten - an der Grenze der dramaturgischen Gattung an.

In diesem Drama gibt es eine einzige Tat, das Sichaufopfern des ironischen Helden, aber durch diese Tat kommt der Held auf das Territorium des Nichts. So ist diese Tat als eine spezielle, negative Variante des Tuns zu deuten. Eine so allgemeine Formulierung der Unmöglichkeit der wirklichen Tat bedeutet das Ende des Dramas. Nach diesem Punkt kann - ohne radikale Veränderung in der künstlerischen Weltsicht - nur die Selbstwiederholung oder die Aufgabe der dramatischen Form kommen. Ohne Bewegung, ohne Aktion ist das Drama kein Drama mehr. Auf anderen Gebieten der Kunst oder eventuell in anderen Erscheinungsformen des Bewusstseins können diese Probleme jedoch entsprechend formuliert werden. Schon in diesem Drama fiel die Abstraktheit der Formulierung auf, die in die Richtung Philosophie wies. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, daß nach diesem Drama keine neuen Dramen, sondern Essays und andere Werke, die an der Grenze zur Kunst stehen, von Dürrenmatt geschaffen worden sind. In diesen treffen wir wieder auf die Probleme, die Dürrenmatt weiterhin beschäftigen. Das wird gleich deutlich in den philosophischen und kulturhistorischen Erörterungen, die innerhalb des Mitmacher Komplex-es an das Drama anknüpfen.

In den einführenden Teilen des Nachwortes zum Mitmacher-Drama macht Dürrenmatt einige Anmerkungen, die auf sein persönliches Problem als Schaffender hinweisen. Diese hängen mit der Krise des Dramas bei ihm zusammen, deshalb sollen sie besprochen werden. Die Bemerkung des Autors, "das Werk ist nur eine Partitur, das Wesentliche kann in das Werk sowieso nicht hineingeschrieben werden", hängt wahrscheinlich mit der bei ihm immer lockerer werdenden Komposition, mit der Zunahme des Zufalls in der dramatischen Handlung zusammen.⁷ Dahinter muß eine Veränderung im Weltbild des Künstlers stehen, in dem ganz bestimmte frühere Gesetzmäßigkeiten ihre Gültigkeit verloren und neue Aspekte wie das Zufällige und das Eventuelle eine immer größere Rolle bekommen haben.

Das andere Problem des Künstlers, so formuliert Dürrenmatt, der durch seine Werke den Empfänger ansprechen möchte, sei es, daß er nur aus der Privatsphäre etwas wiedergeben könne und er Angst habe, dadurch nichts Allgemeingültiges zu sagen.

Die Privatisierung, die Loslösung des Einzelnen vom Gemeinsamen, die Unmöglichkeit des Künstlers im Namen bestimmter Gemeinschaften zu sprechen, sowie das Ungültigwerden fester Werte und demzufolge die Zunahme des Eventuellen im Weltbild und natürlich auch im Werk - das sind typische Späterscheinungen in der Kunst. Diese Erscheinungen melden sich im Werk Dürrenmatts in den siebziger Jahren.

Nach der Zusammenfassung der eigenen Erfahrungen als Regisseur beginnt Dürrenmatt nun in seinem Nachwort den Begriff "Mitmacher" und die einzelnen Figuren zu deuten. Es soll im folgenden versucht werden, die wichtigsten Gedanken davon wiederzugeben, bzw. sich damit auseinanderzusetzen. Das Mitmachen ist für ihn ein moralischer Begriff. An Doc gebunden erscheint es als eine negative Erscheinung, eine negative Verhaltensweise des Einzelnen. Doc ist der Intellektuelle, der aus Schwäche in der Gesellschaft mitmacht, obwohl er von deren Unannehmbarkeit überzeugt ist.

Die Gestalt Ann, hat unserer Meinung nach nur eine dramaturgische Funktion, indem sie den moralischen Niedergang des Mitmachers durch ihr Schicksal unterstreicht. Dürrenmatt dagegen will ganz tiefe, allgemeine Bedeutungen in die Figur hineinsehen. Er meint, daß durch das Motiv Liebe auch das Schöpfungs-Moment in das Werk käme, indem Gott die Welt unvollkommen geschaffen habe, weil nur das Unvollkommene geliebt werden könne. Durch die Liebe sei aber auch das Gegenteil von der Liebe, der Haß, die Sehnsucht nach der Vernichtung entstanden und somit wäre auch der Gedanke des Jüngsten Tages im Werk zu finden. Diese Bemerkung des Autors ist zu bestreiten. Es ist wahr, daß das Stück eine Art Endspiel ist: Betont ist das Enden, der Schluß, das Scheitern, aber dieser Charakterzug des Dramas ist keinesfalls an die Gestalt der Ann gebunden, sondern sie hängt viel tiefer mit der allgemeinen Auffassung des Autors zusammen, die nicht nur dieses Drama zu einem Endspiel macht. Soviel ist anzunehmen, daß das Moment des Weiter-Nicht-Möglichen hier betont erscheint, wie wir es schon oben, im Zusammenhang mit der allgemeinen künstlerischen Haltung und deren Wirkung auf die Gattung Drama zu erörtern versuchten.

An der Gestalt des Anarchisten Bill entfaltet Dürrenmatt, der Revolutionäres, Marxistisches und Anarchistisches vermischt, seine Meinung über den Marxismus. Seine subjektive Beziehung zum Marxismus ist widersprüchlich: Der sich von der religiösen (aber auf alle Fälle idealistischen) Denkweise entfernende spätbürgerliche Dürrenmatt, der sich kein neues ideologisches System aneignen konnte und wollte, betrachtet alle Ideologien (unter anderem auch den Marxismus) mit Ver-

dacht. Er hält zwar die Ansichten von Marx für genial und beneidet alle, die ein stabiles positives Weltbild haben, bleibt selbst aber bewußt außerhalb aller ideologischen Systeme, eigentlich in Wertvakuum, zwischen den Wertsystemen. Sein fester Punkt ist paradoxerweise: das An-nichts-Anknüpfen, das ständige Zweifeln. Aber nicht nur subjektiv, sondern auch objektiv steht Dürrenmatt im Gegensatz zum Marxismus, in dessen System der Einzelne als Produkt der biologischen und gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmt werde.

Wenn es auch bedenklich erscheint, daß Dürrenmatt den Einzelnen aus seinen Bestimmungen herauslöst und ihn zu verabsolutieren sucht, müssen wir zugeben, daß er subjektiv ehrlich verfährt. Die von ihm aufgegriffenen gesellschaftlichen Probleme will er vom Einzelnen ausgehend lösen - wovon die Hauptfiguren seiner Dramen zeugen -, aber er berichtet in jedem Fall über das Scheitern dieser Versuche. Es scheint, daß der Künstler Dürrenmatt "richtiger" denkt, als der Denker Dürrenmatt.

Im Zusammenhang mit der Gestalt Boss kommt ein typischer Charakterzug Dürrenmattscher Dramen zum Ausdruck. Aus dem Mund des Gangster-Chefs der Unterwelt hören wir Kritik an den Intellektuellen. Dürrenmatt will diese Bemerkungen selbstkritisch gemeint haben. Bei ihrer Verwirklichung wurde aber ein dramaturgisches Gesetz verletzt, indem sich der primäre Gedanke des Autors an falscher Stelle zu Ungunsten eines dramaturgischen Gesetzes (nämlich das der Autonomie der dramatischen Figur) durchsetzte. Die Abstraktheit, die überwiegend direkte Gedanklichkeit war immer schon ein Merkmal der Dramen von Dürrenmatt und diesmal ist es noch mehr der Fall.

Im Zusammenhang mit Cop, den auch Dürrenmatt für die wichtigste Gestalt hält, spricht er über seinen widersprüchlichen Freiheitsbegriff. Einerseits hält er den Tod von Cop für die Verwirklichung der Freiheit, indem es für ihn nur außerhalb der Bedingtheiten Freiheit gebe. So ist diese Freiheit weder die Gedanken- oder Willensfreiheit noch die Freiheit der freien Wahl, sondern die ironische Freiheit, d.h. das Erreichen des Bereiches, der nicht determiniert ist. Dürrenmatt selbst muß diese Freiheit des Nichts jedoch für so öde und negativ gehalten haben, daß er eine andere Deutung des Todes von Cop gibt, indem er sagt, dieser Selbstmord sei eine menschliche Möglichkeit, noch frei zu sein. Diese Tat wäre also die letzte Offenbarung der Freiheit. Natürlich ist dieser letztere Freiheitsbegriff schon identisch mit der Gedanken- und Willensfreiheit, infolge der freien Wahl.

Dieser Widerspruch beweist, daß der nihilistische Freiheitsbegriff Dürrenmatt selbst nicht befriedigen kann. Daß in seinen Werken

eine solche sogenannte ironische Freiheit erscheint, ist aber zugleich ein Zeugnis dafür, wie endgültig sich in dem Dürrenmattschen Weltbild das Allgemeine und Einzelne, das Bedingte und Zufällige voneinander getrennt haben. An den Einzelnen knüpft sich bei ihm immer der Bereich des Zufälligen, die "leere" Freiheit ohne Bestimmungen, Bindungen und in dieser Sphäre tastet der unsichere Mensch ohne Stütze blind herum.

Im Nachwort zum Nachwort gibt es wieder wichtige Informationen. Es enthält die dem Drama zugrunde liegende Novelle, die zur Entstehungszeit (1958) nicht erschienen ist. Uns interessiert aber noch mehr der Vergleich Dürrenmatts, den er zwischen seiner eigenen Dramaturgie und der klassischen Tragödie und der Brechtschen Methode zieht. Als Erklärung konstruiert Dürrenmatt hier als Modell zu seiner Dramaturgie den Ödipus der Zufälle, wo nicht das Schicksal oder die historischen Gesetzmäßigkeiten entscheiden, sondern die sich langweilende Wahrsagerin von Delphoi. Die Ereignisse sind dieselben wie bei Sophokles, aber niemand begreift es, warum sie sich vollziehen. Dürrenmatt fühlt richtig, daß sein den Zufällen ausgelieferter Held schutzloser ist, als der sich der Herrschaft der Gesetze unterwerfende Oidipus.

Beim Charakterisieren des eigenen Dramas gerät Dürrenmatt unausweichlich in Polemik zum Brechtschen Drama und Theater. Er kann die Grundhaltung des Schaffenden, der im Besitz eines festen Weltbildes schreibt, nicht akzeptieren. Für den Schaffenden hält er das ständige Zweifeln, die ständige Opposition für die einzig mögliche Grundhaltung. Er nimmt also die Position des Außenstehenden bewußt auf sich und will seine subjektiv und objektiv bedingte eigene Lage verallgemeinern.

Warum Dürrenmatt trotz seiner künstlerischen Mißerfolge die Grundposition ohne festen Punkt beibehalten will, hängt nicht nur mit dem Autor und mit dem Schicksal des Dramas zusammen, sondern hat tiefere Gründe. Bevor wir aber diesen allgemeinen Zusammenhängen nachgehen, wollen wir noch die Werke nach dem Mitmacher-Drama kurz überblicken.

Das auf Grund der Erlebnisse einer Israelreise geschriebene und auch 1976 erschienene Buch mit dem Titel Zusammenhänge hat den israelisch-arabischen Konflikt zum Thema. Schon dies zeigt uns, daß Dürrenmatt hier außerhalb der Literatur und sogar der Kunst angelangt ist: das Erlebnis ist kein Ausgangspunkt mehr für ein Kunstwerk, sondern für einen politischen Essay. An das politische Thema geht er jedoch nicht wie ein Politiker heran, sondern wie ein moralisierender Denker-Künstler.

Nach der anschaulichen Beschreibung der Erlebnisse in Israel beginnt er, über den kulturhistorisch-ideengeschichtlichen Hintergrund

des gegenwärtigen politischen Konflikts zu sprechen. Da für ihn -historisch gesehen- die Religionen der beiden Völker eng miteinander verbunden sind, erhofft er auch die Lösung des Konflikts auf dieser Ebene. In der Vision der Fabel mitten in den essayistischen Teilen läßt er "die alten Brüder" wieder einander finden.

Der Moralist und Pazifist Dürrenmatt sucht in dieser Schrift die friedliche Lösungsmöglichkeit der politischen Konflikte. Dadurch formuliert er seine eigene Meinung über den Kampf der zwei Weltsysteme. Er sieht die negativen Züge der eigenen Welt, nämlich die der bürgerlichen. Er hält aber auch den sozialistischen Weg für unannehmbar. Er sieht die Notwendigkeit von Veränderungen im bürgerlichen System, aber er lehnt die revolutionäre Umwälzung ab, und bejaht eine friedliche Evolution der Gesellschaft. Er nimmt die schwierige Aufgabe, die Verteidigung der Freiheit des Einzelnen, diese einstige Errungenschaft der bürgerlichen Gesellschaft, immer resignierter auf sich.

Aus ästhetischer Sicht ist auch das nächste Werk mit dem Titel Gespräch nicht analysierbar. Es vermehrt die Zahl der Schriften von Dürrenmatt, die zusammenfassen, theoretisch erläutern, oder den Hintergrund der Entstehung der Werke angeben. In den lockeren Gesprächen, die Heinz Ludwig Arnold mit Dürrenmatt geführt hat, treten all die Probleme, die Dürrenmatt in diesen Jahren beschäftigten, offen zutage. Während Dürrenmatt über seine Kindheit, Jugend, Studien, über sein Verhältnis zum Theater, über seine Arbeitsmethode spricht, offenbart sich sein Verhältnis zur Welt, zur Kunst, eine Art "ars poetica". Ein wichtiger Teil dieser Bekenntnisse ist Dürrenmatts Erzählen über den Beginn seines Schreibens: Er habe Philosophie studiert, aber dieses Studium habe ihm nicht genügend Stütze zum Sich-Orientieren in der Welt gegeben. Da habe er angefangen, die Welt von innen her, durch künstlerisches Schaffen zu deuten. Er habe zuerst die Malerei als Ausdrucksform gewählt. Erst später kam der Erfolg mit dem Theater, das seine künstlerische Bahn bestimmt habe. Aber bis zum heutigen Tag sei die Dreiheit geblieben: das Zeichnen - die Literatur - die Philosophie. Für Dürrenmatt bieten all diese Mittel immer wieder neue Möglichkeiten zum Klären der ihn beschäftigenden Fragen. Der Wechsel der verschiedenen Formen des Ausdrucks läßt uns die Schaffensmethode von Dürrenmatt besser erkennen und liefert zugleich eine Erklärung für die vielen Umarbeitungen der Dramen.

Seine Weltanschauung, seine künstlerische Position tritt aber am klarsten hervor, wenn er über das Drama und Theater befragt wird. In der für ihn gegebenen Welt hält er von den möglichen Reaktionen die

Grundhaltung eines Don Quichotte für die akzeptabelste. Er schätzt in dieser Grundhaltung das Moment, daß Don Quichotte auch nach dem Bewußtwerden der Unmöglichkeit des Sieges mit dem Kampf nicht aufhört. Dürrenmatt formulierte diese Grundhaltung in verschiedenen Variationen, eigentlich in allen seinen Dramen. In den früheren Dramen wurde noch das Kampfmoment betont, jetzt in den Dramen der siebziger Jahre steht eher das Moment des Unmöglichen im Mittelpunkt. Am konsequentesten formuliert er diese Grundhaltung in dem ironischen Helden. In dem Gespräch umschreibt er noch einmal den Begriff des ironischen Helden, den er auf Kierkegaard zurückführt. Dieser Held möchte nur handeln, um sich selber schätzen zu können. Er hat aber seine Beziehung zur menschlichen Gemeinschaft verloren, er ist absolut einsam und demzufolge kann er auch nicht mehr wirken. Dürrenmatt erkennt sogar den den Einfluß dieses Moments auf das Drama. Er ist sich bewußt geworden, daß es fast unmöglich geworden ist, diesen Zustand noch im Drama zu schildern. Dieser Held kann nämlich auf der Bühne nicht mehr handeln und er ist kaum mehr fähig, zu erzählen, was sich in ihm abspielt. So hat der Dramatiker Dürrenmatt nicht nur im Kunstwerk, sondern auch in der Theorie die Grenzsituation der dramatischen Gattung formuliert.

In den siebziger Jahren kam es im Friedrich Dürrenmatts Schaffen von innen her folgerichtig zum Versiegen der dramatischen Form. Die immer passiver und resignierter werdende Grundhaltung des Autors, hinter der die immer schärferen Umrisse eines subjektiv-idealistischen, agnostizistisch gefärbten Weltbildes zu erkennen sind, kann nicht mehr im Drama, als der ihm entsprechendsten Form, zum Ausdruck kommen. Auch damit ist die Entstehung der immer häufiger werdenden nicht-dramatischen Werke von Dürrenmatt zu erklären.⁸

Bisher haben wir versucht, die Krise des Dramas, als literarische Gattung, nur in einer Schaffensperiode Dürrenmatts zu beleuchten. Diese Erscheinung ist aber in der bürgerlichen Dramenliteratur der siebziger Jahre kein Einzelfall. Eine Krise im bürgerlichen Dramenschaffen dieser Zeit ist leicht zu registrieren. Das Niveau der bedeutendsten Dramen der fünfziger und sechziger Jahre - Sartre (Existenzialismus), Beckett, Ionesco (dassog. absurde Drama), der jüngere Dürrenmatt, Frisch, Peter Weiss (Parabel-Dama) Hochhuth (Dokumentardrama) und Peter Handke (seine Sprechstücke sind auch mehr Antidramen) - wird in den siebziger Jahren nicht mehr erreicht.

Diese Tendenz in der Literatur ist nicht zufällig, sondern muß mit bestimmten gesellschaftlichen Hintergründen zusammenhängen. Wenn die Zusammenhänge zwischen der Kunst und den gesellschaftlich-ideolo-

gischen Prozessen noch so indirekt und kompliziert sind, so ist es vielleicht doch nützlich, auf bestimmte allgemeine ideologische Tendenzen der bürgerlichen Gesellschaft hinzuweisen, die unserer Meinung nach auf Prozesse in der Kunst und so auch auf das Schaffen von Dürrenmatt ihre Wirkung ausüben konnten.

Die ökonomische Prosperität, die gesellschaftliche Mobilität der fünfziger und sechziger Jahre meldete sich im Bewußtsein der Menschen als Sicherheitsgefühl, als offene Haltung der Welt gegenüber. Die siebziger Jahre sind durch andere Erscheinungen zu charakterisieren. Die Weltwirtschaftskrise von 1972, das Globalisieren der Probleme (die Gefahr eines Atomkrieges, die Umweltverschmutzung usw.) und das Bewußtwerden all dieser Probleme, haben in ideologischer Hinsicht eine starke Wirkung ausgeübt.

Die Reaktion der Menschen kann vielleicht folgendermaßen zusammengefaßt werden: Einerseits hat sich der Irrationalismus in verschiedenen Formen verstärkt (z.B. die Theorie und Praxis des Terrorismus, eine Art neuer Existenzialismus, solche Erscheinungen, wie die Urwald-Katastrophe in Guyana usw.). Andererseits ist ein Sich-Zurückziehen der Menschen ins Alltägliche, ein Sich-Zurückziehen in die Privatsphäre zu beobachten, wo man glaubt, das nötige Sicherheitsgefühl noch zu finden.

Diese Tendenzen der Erstarrung wirken alle gegen das Blühen des Dramas, denn das Drama zeigt in erster Linie die Bewegungen in der Gesellschaft über zwischenmenschliche Beziehungen, über das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft und über das Handeln des Einzelnen oder von Gruppen. Anders formuliert, wenn das Drama mit Lukács' Definition "Die Totalität der Bewegungen" ist, wirken jene jetzigen gesellschaftlich-ideologischen Tendenzen gegen das Entstehen dramatischer Werke in dieser Welt.

Zum Schluß möchten wir noch zur summarischen Wertung der Schaffensperiode Dürrenmatts zurückkehren.⁹

Im Gegensatz zu den 50er und 60er Jahren ist die hier behandelte Periode nicht vom Drama, aber auch nicht von der Prosa oder vom Hörspiel bestimmt, sondern von den theoretischen Schriften essayistischen Charakters. Selbst in den wenigen Dramen vollzogen sich grundsätzliche Veränderungen. Sie lassen darauf schließen, daß die Gattung Drama bei Dürrenmatt problematisch geworden ist. Der Gattungswechsel, die Ablösung des Dramas durch andere Genres geschah natürlich nicht isoliert, sondern vor dem Hintergrund der veränderten gesellschaftlich-ideologischen Verhältnisse. Indem Dürrenmatt in der spannungsvollen Zeit

danach trachtet, sich und damit auch dem Publikum die für ihn mögliche und gültige Verhaltensweise immer genauer und abstrakter zu formulieren, kommt er zum ironischen Helden. Die Entstehung dieses neuen dramatischen Heldentypes führte aber nicht zur Erneuerung der dramatischen Form bei Dürrenmatt, sondern viel mehr zur Auflösung der Gattung von innen her. Der ironische Held - die konsequente Weiterführung der früheren dramatischen Helden - geht einen negativen Weg. Während es bei den Helden der früheren Dramen um gewisse, noch realisierbar erscheinende Werte sinnvollen menschlichen Zusammenlebens und um den Kampf dafür ging, führt jetzt sein Weg zur völligen Einsamkeit und zur vollen Passivität. Er durchschaut zwar die Welt, in der er lebt, er möchte sogar zur Veränderung dieser Welt beitragen, er hält aber diesen Versuch für hoffnungslos. Er handelt nur, um sich überhaupt selbst noch schätzen zu können. Dieses Handeln beschränkt sich aber nur darauf, sich aus der Welt auszusondern. Somit ist seine Tat zugleich die letzte Tat, also das Verzichten auf das Handeln - ein sinnloses Sich-Aufopfern. Durch die künstlerische Formulierung dieser Verhaltensweise kam der Dramatiker Dürrenmatt in eine Sackgasse, deren Folge die Auflösung des Dramas als künstlerischer Form und die Gefahr der Wiederholung war und ist. Theoretisch führte das Dürrenmatt in die Nähe des Irrationalismus und Agnostizismus. So ergeben die subjektiven und objektiven Bedingungen zusammen den Grund für diese hier beschriebene Erscheinung.

Wenn wir auf Grund der bald vierzigjährigen künstlerischen Laufbahn Dürrenmatts auch nicht annehmen können, daß die Weltanschauung und die Grundhaltung des Künstlers in der Zukunft sich radikal und grundsätzlich ändern werden, sind seine neuen, immer wieder an das Grundproblem gehenden dramatischen und nicht-dramatischen Werke trotzdem ein Zeugnis dafür, daß es die künstlerische Sensibilität des Schaffenden nicht zuläßt, sich mit schon gefundenen Antworten zufrieden zu geben, sondern ihn zum Suchen weiterer gültigerer Antworten treibt. Deshalb sollten wir mit Neugier und Achtung verfolgen, wie einer der berühmtesten bürgerlichen Künstler unserer Tage mit der Ehrlichkeit des Schaffenden um die Möglichkeit künstlerischer Widerspiegelung der widerspruchsvollen Gegenwart und überhaupt um die Möglichkeit, den dichterischen Beruf auszuüben, ringt.

1. Die folgenden Werke sind in Buchform erschienen:
Monstervortrag über Gerechtigkeit und Recht. Selbst einem helvetischen Zwischenspiel (eine kleine Dramaturgie der Politik). 1969.
Sätze aus Amerika 1970.
Porträt eines Planeten. 1971.
Der Sturz. 1971.
Dramaturgisches und Kritisches (= Theater-Schriften und Reden II) 1972.
Komödien III. (Der Meteor, König Johann, Play Strindberg, Die Wiedertäufer, Titus Andronicus) 1972.
Der Mitmacher. Ein Komplex. Text der Komödie Dramaturgie Erfahrungen Berichte Erzählungen. 1976.
Zusammenhänge. Essay über Israel Eine Konzeption. 1976. Gespräch mit Heinz Ludwig Arnold. 1976.
Die Frist. Eine Komödie 1977.
Lesebuch 1978.
Vorausgesehen: Stoffe I. Die Inschriften eines Söldners. Zur Geschichte meiner Schriftstellerei 1978.
Stoffe II. Mondfinsternis. Zur Geschichte meiner Schriftstellerei 1979.
2. Ulrich Profitlich behandelt in seinem ausführlichen, grundsätzlichen Werk (Komödienbegriff und Komödienstruktur. Eine Einführung. Kohlhammer Verlag 1973.) dieses dramentheoretisch wichtige Problem. Er unterscheidet zwischen den "widerlegten" und den "wirklichen" Helden. Er nennt die Bewußtseinshelden "wirkliche" Helden.
Er sieht zwar, daß diese dramatischen Figuren nicht mehr fähig sind, auf der Bühne wirklich zu handeln, aber er wertet ihr Nicht-mitmachen doch als Tat. Er stellt zwar fest, daß diese Helden nicht mehr im klassischen Sinne dramatisch heldenhaft sind, er "rettet" sie aber für die traditionelle Ästhetik.
3. Über die Aufführungen auf deutschsprachigem Gebiet konnte man in den Kritiken lesen, aber vielleicht kann die eigene Erfahrung des Verfassers hier ein interessanter Beitrag sein: Der in Ungarn sonst gern und mit Erfolg gespielte Dürrenmatt konnte sich mit diesem Drama nicht "durchsetzen". Das Drama wurde zwar ziemlich schnell übersetzt (Die Übersetzung ist mit dem Titel "Pilla-

- natkép egy bolygóóról" in der Zeitschrift Nagyvilág im Januar 1973 erschienen.), das Drama wurde im darauffolgenden Jahr von zwei Amateurgruppen an einem Festival zum Programm gewählt. Nicht an der Absicht lag es, und auch nicht nur an der Aufführung, aber die Wirkung ist ganz ausgeblieben.
4. Die genaue Formulierung lautet so: "So läßt sich den diese von Zivilisationsfeindlichkeit und politischer Resignation getragene und von einzelnen kabarettistischen Gags aufgelockerte Geschichtsrevue keineswegs als Ausweg aus der Krise des Dramatikers Dürrenmatt bezeichnen. Vielmehr ist die Krise perfekt." (In: Manfred Durzak: Dürrenmatt, Frisch, Weiss, Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie. Philipp Reclam jun. Stuttgart 1972, S. 144).
 5. Hans Mayer zählt noch das Drama "Der Meteor" (In: Komödie, Trauerspiel, deutsche Misere) zu dieser Gruppe. Die Struktur dieser Dramen bringt er mit dem Stationendrama des Expressionismus in Zusammenhang.
 6. Cops Monolog im zweiten Teil des Dramas "Der Mitmacher" S. 63-64.
 7. Mit scharfem Auge hat Beda Allemann diesen Zusammenhang schon bei dem ersten Drama Dürrenmatts bemerkt und die Aufmerksamkeit auf diesen gattungstheoretischen Aspekt gelenkt: (In Beda Allemann: Friedrich Dürrenmatt "Es steht geschrieben" In: Das deutsche Drama von Barock bis zur Gegenwart. Interpretationen. Bd. 2. Hrsg. v. Behno von Wiese. Düsseldorf 1962. S. 415-432.
 - 8/a. In den letzten zwei Jahren hätten die zwei, das eigene Schaffen interpretierenden Bücher erscheinen sollen. Siehe Anmerkung 1.
 - 8/b. Zum ersten Mal sind in einem repräsentativen Album die Zeichnungen mit dem Kommentar des Künstlers erschienen: "Bilder und Zeichnungen." Einleitung von Manuel Gasser und Kommentaren von F. Dürrenmatt. Diogenes Verlag, 1978. Der Band ist ein Zeugnis dafür, daß Dürrenmatt die ihn interessierenden Grundprobleme in einer anderen künstlerischen Form zu bewältigen versucht hat.
 - 8/c. Hierher gehören auch die Reden, von denen die eine im Auszug die den Autor zu dieser Zeit am meisten beschäftigenden Fragen behandelt: "Über die Toleranz" Auszug aus F. Dürrenmatts Rede in der Frankfurter Paulskirche zur "Woche der Brüderlichkeit" anlässlich der Verleihung der Buber-Rosen-Zweig Medaille. Die Zeit. Nr. 13. 18. März 1977.
 9. Das Drama "Die Frist" konnte in der Arbeit nicht mehr berücksichtigt werden, da es für mich erst nach dem Abschluß des Manus-

kriptes erreichbar war. Das Drama scheint jedoch der hier aufgezeigten Tendenz nicht zu widersprechen.

ISSN 0418-4580

Kossuth Lajos Tudományegyetem
A kiadásért felelős: Dr. Könyv István
Felelős szerkesztő: Dr. Némédi Lajos
Technikai szerkesztő: Dr. Varga József
Készült a KLTE Könyvtárának sokszorosító műhelyében,
600 példányban
KM Kiadói Főig. eng.sz. 56225
Ny.sz. 211/81.