

SLAWOMIR CIEŚLIKOWSKI

Łódź

RANDBEMERKUNGEN ZU URTEILEN ÜBER DIE THEORIE DES DRAMAS VON P. SZONDI *

Das Schicksal hat die Bühne verlassen, auf der
gespielt wird, um hinter den Kulissen zu lauern,
ausserhalb der gültigen Dramaturgie, im Vor-
dergrund wird alles zum Unfall, die Krank-
heiten, die Krisen.

Dürrenmatt, *Die Panne*

I

Die psychologische Analyse eines Kunstwerks ist nichts Neues. Die Anwendung dieser oder jener psychologischen Konzeption bei „der Prüfung einer psychologischen Konsequenz“ der Handlungsweise der Helden eines literarischen Werks hat eine ziemlich lange Genealogie. Eine bestimmte, vom Verfasser bewusst angewandte psychologische Konzeption bei Darstellung einer Gestalt ist wohl etwas jünger und seltener, noch seltener wäre wohl die Anwendung einer einheitlichen Konzeption bei der Analyse nicht des „psychologischen Bildes der Helden“, sondern des ganzen Werkes.

Von dem naiven Realismus: „wenn schon Held — dann Held in jedem Augenblick“, über die Ansicht: „der im Sozialismus verletzte Finger tut nicht weh“ und über die adlersche Gestaltung des Helden in Parnickis *Alecjusz* gelangen wir zur Analyse der Werke Sartres vom Gesichtspunkt der Psychoanalyse aus, genauer vom Gesichtspunkt der Jungschen Analyse, die in einer Nummer des „Dialogs“ (und auch im „Życie i Myśl“) veröffentlicht wurde, also zu einer symbolischen Auffassung des Werkes, welches in seiner äusseren Form in einer zwischenmenschlichen Welt, in seiner inneren Form dagegen in der Erlebnissphäre eines einzigen Menschen sich abspielt. Natürlich schliesse ich mit den Rezensenten Sartres die Entwicklungslinie des Psychologischen in einem literarischen Werk nicht ab. Man muss hinzufügen, dass z. B. die anderen Werke der bedeutendsten polnischen Prosaiker — Parnickis weitere Beweise für die von

* P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956.

diesem Verfasser angewandten neueren psychologischen Konzeptionen liefern würden, sowohl in der Gestaltung der Psychik der Helden als auch in der Interpretation der „Inkonsequenz“ ihrer Handlungsweise, und übrigens auch in anderen Dingen, die sogar die Struktur des Werkes betreffen, deren Behandlung aber wegen Raummangel unterlassen werden muss. Die neuesten psychologischen Konzeptionen könnte man auch bei Dürrenmatt, in seiner *Panne*¹ finden. Es muss aber festgestellt werden, dass durch die Auswertung immer neueren und vollkommener Konzeption des Menschen oder psychologischer Theorien das Problem noch nicht erschöpft wird, wie auch durch sie die Möglichkeiten nicht erschöpft werden, immer neuere Konzeptionen durch die Kritiker und Forscher der literarischen Werke anzuwenden. Den Verfasser dieser Bemerkungen würde nämlich weder dieses Problem, noch das unter den Titel des Buches gesetzte Dürrenmattsche Motto bewegen, zur Feder zu greifen, wenn auch die weiteren interessanten Zusammenhänge nicht aufgetaucht wären, die sich diesmal unmittelbar auf die Probleme der Philosophie und Psychologie in dem Buche von Lipot Szondi², der Theorie des Dramas in dem Buche von dessen Sohn Dr. Peter Szondi³, der Theorie der Musik und der Theorie des Romans von T. Adorno, der Theorie der bildenden Künste von H. Sedlmayr⁴ und schliesslich der literarischen Praxis von dem bereits erwähnten Dürrenmatt⁵ beziehen. Die Anwendung einer vollständigen und neuen psychologisch-sozialen Konzeption des Menschen auf die Analyse der Entwicklungslinie z. B. einer literarischen Gattung oder auch eines Kunstgebietes scheint mir ein gänzlich neues Phänomen zu sein. Ich erlaube mir die Meinung auszusprechen, dass ein solcher Versuch fast zu gleicher Zeit auf vielen Gebieten und nach dem ungefähr gleichen Prinzip durchgeführt wird, dass dieser Versuch eben auf verschiedenen Gebieten bisher sich eher als fruchtbar erweist und dass er mehr bedeutet als eine psychopathologische Analyse der Stotterer⁶ — denn das war er vor 28 Jahren — als die psycho-soziale, dialektisch durchgeführte Konzeption der Persönlichkeit aus der Zeit vor 16 Jahren. Dieser Konzeption haben sich die obenerwähnten Autoren entweder bedient oder sie haben gemeinsame Züge aufgewiesen; so z. B.

¹ F. Dürrenmatt, *Kraksa (Die Panne)*, Warszawa 1959. PIW.

² L. Szondi, *Ich-Analyse*, Bern 1956, H. Huber Verlag.

³ P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt am Main 1956, Suhrkamp Verlag.

⁴ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, O. Müller Verlag.

⁵ F. Dürrenmatt, *Kraksa (Die Panne)*, Warszawa 1959, PIW.

⁶ Davon ging nämlich L. Szondi in seiner Arbeit *Konstitutionsanalyse von 100 Stotterern*, Wien, „Med. Wochenschrift“, Jhg. 26.

Sedlmayr⁷, der unter anderen über ahumanistische Tendenzen der modernen Kunst schreibt: „Der Mensch will fort von der Kunst, die ihrem Wesen nach Mitte zwischen dem Geist und den Sinnen ist... Die Kunst strebt fort vom Menschen, vom Menschlichen und vom Mass...“, dessen direkte Konsequenz das Absterben des Humanismus ist. Von dieser Konzeption ist auch Peter Szondi ausgegangen, weniger als Mitarbeiter denn als Schüler seines Vaters.

Die Zusammenstellung dieser verschiedenen Gebiete würde zu der Idee der Integration verschiedener Gebiete der Kunst führen, bei der Anwendung des gleichen Nenners, nämlich der Humanität dieser Gebiete, also der Hinwendung der Autoren zum Menschen, zu seinem „Inneren“ und „Mitte“ und gleichzeitig zu seinem Leben in der Gesellschaft.

II

Lipót Szondi — es wird nämlich von seiner Konzeption die Rede sein — ist ein in der Schweiz lebender Ungar. Bekannt ist er im Kreise der Psychologen, Ärzte und Genetiker, der Juristen und Pädagogen — mit einem Worte allen, denen die psychische Hygiene am Herzen liegt. Bücher, die er verfasst hat, beziehen sich auf das Gebiet der Psychologie, von ihm die „Schicksalspsychologie“ genannt. Es könnte bei uns in Polen als interessant erscheinen, dass seine, zum ersten Mal vor 28 Jahren veröffentlichte und sich ständig — man könnte sagen „dialektisch“ — entwickelnde Theorie sich im Laufe dieser Jahre einen nicht unbedeutenden Ruf erwarb, und man schreibt heute — trotz ihrer zahlreichen leidenschaftlichen Gegner, dass man „von der modernen Psychologie überhaupt nicht sprechen kann, ohne die Konzeption des Professors Dr. med. L. Szondi zu berücksichtigen“, oder auch, dass die Wissenschaft vom Menschen ohne Berücksichtigung der Konzeptionen von Szondi lückenhaft wäre — u. s. w. Es entstehen dabei in der ganzen Welt verschiedene Ausschüsse, Abteilungen, Kommissionen oder nationale und internationale Gesellschaften, — alles für die weitere Entwicklung und Popularisierung dieser Theorie.

Was ist denn aber diese Schicksalspsychologie, in deren Kreise sich sogar Kunstprobleme einfanden, und die solche verschiedenartige Werke so offensichtlich zu beeinflussen vermochte?

Erstens ist sie eine komplexe „Konzeption des Menschen“. Der Mensch ist ein Geschöpf, das mit Hilfe des Willens sein „Gefühlsleben“ vernünftig lenkt. Diese Definition weist auf das „Gefühlsleben“ als die prinzipielle Grundlage hin. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, diese Grundlage

⁷ Zitiert nach L. Szondi, *Die Triebpathologie*, Bd. 1, S. 111.

zu analysieren, die psychischen Bedürfnisse in ein konsequentes Ganzes so zu organisieren, dass sie dem Analysierenden ein vollständiges Bild geben, dass sie „wie das Licht, in seiner Einheitlichkeit und Ganzheit, gleichzeitig aber auch das durch Zerlegung entstehende Spektrum... in seine Teile zerlegen“, dass jede Farbe ihren Platz und Bereich hat.

Zweitens — ist es eine Konzeption des menschlichen Lebensganges, der Konsequenzen dieses Ganges und seiner (bestimmten) Abhängigkeit von den ererbten Eigenschaften und Elementen und von den Milieufaktoren, die den sozialen Wert dieser Eigenschaften abändern.

Endlich — von einer anderen Seite beleuchtet — ist es eine dialektische und funktionelle Auffassung verschiedenartiger Gegensätzlichkeiten, die im Innern des Menschen und bei dessen Kontakt mit der Welt auftauchen.

Als Beispiel möge hier *Die Panne* von Dürrenmatt dienen. Ihre Helden sind: der Angeklagte, der Staatsanwalt, der Richter sowie der Verteidiger und endlich der Scharfrichter in beinahe demselben Grade. Das gleiche Mass wird natürlich weniger an den Anteil dieser Personen an der Handlung als an ihre symbolische Funktion angelegt: sogar der Scharfrichter wird dann zum gleichwertigen Partner im Verhältnis zu den anderen.

Nun führt Szondi das Triebleben des Menschen auf acht prinzipielle Bedürfnisse zurück, deren jede einen riesengrossen Kreis von Problemen und Reaktionen, von Handlungen und Entscheidungen umfasst, die auf irgendwelche Weise einander ähnlich sind. Darunter unterscheidet Szondi die sog. Rand-Bedürfnisse, und Rand-Tendenzen, die eine Gefahr bedeuten. Das sind z. B. 1) Aggressivität 2) Erwerbungsbedürfnis, 3) individuelle Zärtlichkeitstendenz, 4) Mangel an Tendenz zum Sich-Abtrennen. Ein Repräsentant eben dieser Bedürfnisse und Tendenzen ist Traps: er war aggressiv beim Erringen seiner Stellung und des Studebakers, worin sich auch sein Erwerbungsbedürfnis offenbarte; er beabsichtigte den Ehebruch als etwas „Alltägliches“, und sein Vereinsamungsgefühl war so stark, dass die Liebe zu seinem jüngsten Söhnchen ihn vor seinem endgültigen Abgang nicht abhalten konnte.

Neben diesen Bedürfnissen weist Szondi auf die folgenden, in jedem Menschen existierenden vier Bedürfnisse hin: innere Zensuren, die alle Taten, alle Motive des Handelns in unserem Bewusstsein beurteilen oder sie aus unserem unbewussten Leben ans Licht bringen. Dies sind also: 1) die ethische Zensur: kollektive Gerechtlichkeit, die Richtigkeit der vom Menschen angenommenen Lebensprinzipien; 2) die moralische Zensur: die Übereinstimmung mit den Prinzipien und dem Wohl der Gesellschaft (Geltungsdrang oder Verheimlichung); 3) die geistige Idealzensur, die Wertung des menschlichen Ideals, welches anerkannt wurde, die Stellungnahme zur Vorstellung „wie der Mensch sein soll“; 4) die realistische

Interessenzensur: die Wertung der Besitznahme „dessen, was der Mensch besitzen will“.

Diese Zensur — in Dürrenmatts Novelle: die Zensoren — vertreten die Alten. Die erste — ethische — in der Person des Staatsanwalts, die zweite — moralische — des Advokats, die dritte — des Richters und die vierte — des Scharfrichters⁸.

Dann tritt das Leben — ein Drama, das Leben — eine Tragödie dabei ins Spiel. „Das Drama ist primär — schreibt Peter Szondi. — Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primären), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst“⁹. Der Dramatiker tritt nicht nur in den Hintergrund, sondern er verschwindet gänzlich. Alles ist Handlung. *Hic et nunc*, ohne epische Einführung vom Verfasser. Das Epische der prosaischen Auffassung der Handlung in der *Panne* tritt vor dem Dramatischen des Zwischentextes zurück; all das geschieht im Innern des Lesers. In ihm wirken die „Rand-Gefahren“, in ihm wirken die Zensuren der „Mitte“. Das Drama spielt sich im Laufe des Lesens ab. Der Zwischentext des Buches wird im Laufe des Lebens zu einer einheitlichen Handlung — in der immer „dergleichen“, immer „gegenwärtigen“ Zeit und Ort; denn: „das Drama kennt den Begriff der Zeit nicht“¹⁰.

III

Der letzte — nach dem Buch P. Szondis zitierte — Satz knüpft an das nächste Problem an: wo und wie werden die Thesen Lipot Szondis, die Psychologie des menschlichen Schicksals betreffend, in dem Buch über die Theorie des modernen Dramas sichtbar.

Man muss am Anfang feststellen, dass dieses Buch dem polnischen Leser nicht ganz unbekannt ist. Einerseits hatte nämlich Jerzy Koenig die Übertragung zweier Kapitel aus diesem Buch im „Dialog“¹¹ veröffentlicht, andererseits erschienen schon früher in anderen Nummern dieser Zeitschrift: Notizen auf Grund der deutschen Rezension (Inhaltsangabe

⁸ Der Raummangel lasse leider nicht zu, eine solche Beimessung der Rollen den vier Helden zu erläutern und zu begründen; daher sehe ich mich genötigt, diejenigen, die sich eventuell dafür interessieren, auf folgende Werke L. Szondis zu verweisen:

- a) *Schicksalsanalyse*, Bern 1948, B. Schwabe (II. Aufl.), S. 204.
- b) *Experimentelle Triebdiagnostik*, Bern 1947, H. Huber, S. 308.
- c) *Triebpathologie*, Bd. I.: *Triebanalyse* 1954, H. Huber, S. 542.
- d) *Triebpathologie*, Bd. II.: *Ich-Analyse* 1956, H. Huber, S. 540.

⁹ Szondi, a. a. O., S. 14.

¹⁰ Szondi, a. a. O., S. 63, Zitat nach Lukács.

¹¹ P. Szondi, aus der Arbeit *Theorie des modernen Dramas*, übersetzt von Jerzy Koenig, „Dialog“, Nr 12, 1958, S. 17.

derselben¹²⁾ und die Besprechung von Irena Sławińska¹³⁾. Diese Besprechung referiert ziemlich getreu die Grundprinzipien des Buches, die in 4 Kapiteln vertreten: „Historische Ästhetik und Gattungspoetik“, „Das Drama“, „Theorie des Stilwandels“ und „Statt eines Schlusswortes“; und berichtet über achtzehn Studien, die um drei Probleme gruppiert sind: Die Krise des Dramas um die Wende des XIX. und XX. Jahrhunderts, vier Rettungsversuche der alten Konzeption und neun Versuche einer neuen Lösung der aufgetauchten Schwierigkeiten. Es wäre unzweckmässig, die dort dargestellten Thesen noch einmal wiederzugeben und sie noch einmal zu bewerten. Nebenbei möchte ich lediglich erwähnen, dass meiner Ansicht nach I. Sławińska das Wesentliche des Kapitels „Das Drama“ nicht erfasst hatte, indem sie schrieb, dass: „ein Studium über das Drama im allgemeinen überraschen muss in Anbetracht dessen, dass P. Szondi sich von überhistorischen Verallgemeinerungen so fern wie möglich hält“. Sławińska vergisst an dieser Stelle einige „überhistorische“ Wahrheiten: um über die Theorie einer literarischen Gattung und ausserdem über ihre Geschichte und ihre historischen Bedingungen in jeder Epoche sprechen zu können, müssen gewisse „überhistorische“ Verallgemeinerungen angenommen werden, die in der Geschichte jene Gattung von den übrigen unterscheiden: das Drama vom lyrischen Gedicht oder eben von Epos. Und jenes Studium Szondis ist der Besprechung dieser allgemeinen, für das Drama grundsätzlich Züge gewidmet.

Der von Sławińska geäusserte Zweifel über „die Divergenz zwischen dem Postulat der historischen und dialektischen Haltung des Forschers und der ziemlich steifen Auffassung des Dramas“, die Szondi für den Prüfstein eines „echten Dramas“ dient; und ihr Ratschlag, dass „die historische Haltung uns vor dem Gebrauch eines solchen Begriffs abhalten solle“¹⁴⁾, dient im Zusammenhang damit einem unausgesprochenen Bedenken, dass wir vielleicht — man kann es nicht wissen — nicht imstande wären, ein episches Werk vom Drama zu unterscheiden, wenn wir sie auch vor Augen hätten.

Szondi dagegen, der im Drama gerade die Dialektik hervorhebt, sucht und bezeichnet stabile Eigenschaften, sucht und bezeichnet historisch bedingte Eigenschaften und findet — im modernen Drama — eben diese Bedingtheit, die Problematik und die von dieser Problematik abhängigen formalen Änderungen.

¹²⁾ „Dialog“, Nr 8, 1957, S. 151.

¹³⁾ I. Sławińska, *Teoria dramatu współczesnego (Theorie des modernen Dramas)*, „Dialog“, Nr 3, 1958, S. 114.

¹⁴⁾ I. Sławińska, a. a. O., S. 118.

Es könnte als etwas Prinzipielles erscheinen, das Peter Szondi die Elemente des modernen Dramas differenziert, indem er auf dem Problem der Persönlichkeit der Helden, namentlich auf ihrem Verhältnis zur Welt und sich selbst basiert. Und wenn auch die Kennzeichen formale Elemente sind, so sind sie es wohl vor allem in dem Masse, in dem sie die oben-aufgezählten Probleme widerspiegeln. Dies bezieht sich in demselben Grade auf das Problem der Krise des Dramas (es seien hier die Namen angeführt: Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck oder Hauptmann), wie auf die Versuche, „die alte inhaltliche Aussage“ zu retten, wie auch auf die Versuche, „die bestehenden Schwierigkeiten durch die Erneuerung der inhaltlichen Aussage und die Anpassung der neuen Formen an diese neuen inhaltlichen Aussagen zu lösen“.

In den analytischen Dramen Ibsens werden als Subjekt und Objekt Vergangenheit und Gegenwart: der Demaskator und der Demaskierte gegenübergestellt: die zwischenmenschlichen Probleme sind durch die innermenschlichen ersetzt worden.

Bei Tschechow tritt das aktive Leben vor dem Leben der Träume und Utopien zurück.

Strindberg verzichtet auf die Schilderung zwischenmenschlicher Beziehungen, und wenn er sie schildert, so zeigt er sie durch das Prisma des „Ich“, und dann wird das Subjekt zum eigenen Objekt.

Den Naturalismus kennzeichnet u. a. die Einführung eines kampffähigen Helden.

Der Existenzialismus führt einen Menschen ein, der an kein Milieu gebunden ist, der vor allen anderen flieht („Die Hölle das sind die anderen“ — bei Sartre). „Der Existenzialismus sucht den Weg zur Klassik zurück, indem er das Herrschaftsband zwischen Milieu und Mensch durchschneidet, die Entfremdung radikalisiert. Das Milieu wird zu Situation; der Mensch, nicht mehr an das Milieu gebunden, steht fortan frei in der fremden und doch eigenen Situation. Frei aber nicht bloss im privaten Sinne: denn seine Freiheit bestätigt er — dem existenzialischen Imperativ des Engagement zufolge — erst indem er sich zur Situation entschliesst, sich in ihr bindet“¹⁵.

Der Expressionismus schildert ebenfalls das Drama des Einzelnen und überlässt ihm die zwischenmenschlichen Verhältnisse in einer fremden Welt, die er nicht versteht.

Sogar bei Pirandello suchen sechs Gestalten den Verfasser, um ein Recht auf die Fülle des Lebens zu finden, die ihnen die Theaterdirektion nicht geben will, indem sie das Recht des Theaters auf Auslese, das Recht auf Kürzungen für das grundlegende Recht hält.

¹⁵ P. Szondi, a. a. O., S. 35.

Auch Wilders Problem der Zeit wurde denselben Kennzeichen unterzogen. Und sogar ein solch formales Element wie z. B. der innere Monolog, beispielsweise bei O'Neill, ist doch eine Darstellung der Elemente des psychischen Lebens des Helden, die auf eine andere Weise nicht leicht darzustellen sind.

Es scheint, dass hier vor allem die Annahme der komplexen Kunsttheorie stattfindet, und zwar durch die Unterordnung ihrer Gebiete unter einen einzigen Gesichtspunkt, unter den anthropozentrischen Grundsatz hinsichtlich des Dramas: das Drama ist immer ein Kunstwerk über dem Menschen, wenn es auch ein „Drama der leblosen Dinge ist“, wie bei Marinetti.

Die Unterscheidung der Dichtungstypen nach dem Verhältnis zum Form-Inhalt-Problem, die Analyse des Schicksals der dramatischen Dichtung anhand der Dialektik des Durchdringens neuer Formen in die dadurch absterbenden alten inhaltlichen Aussagen, und der Bildung wiederum neuer Formen durch die früher entstandenen neuen inhaltlichen Aussagen, gibt als Resultat eine humanistische oder ahumanistische, synthetische oder analytische Kunst. Diese erstere — in dem Fall, wenn die formale, die inhaltliche Entwicklung bedingende, Synthese stattfindet, die zweite — wenn auf den ersten Plan formale Versuche vordringen, die den Inhalt: den Menschen meiden oder vor ihm einfach fliehen.

Zum Mittelpunkt wird also der Mensch, unabhängig vom Ausgangspunkt: sei es Objekt, sei es Milieu, Gedanke oder auch Werk; der Mensch, wie er ist und wo er ist.

„Wie ist der Mensch“ — das ist der zweite Grundsatz. So wie der Mensch, das ewige Thema des Dramas, so ist auch das Drama bestimmten Gesetzen und bestimmter Entwicklung unterworfen: die psychischen Eigenschaften, die das Drama einer Epoche bedingen, hängen von der Auffassungsweise des Menschen in dieser Epoche und von den Eigenschaften ab, die in dieser Epoche für vorherrschend anerkannt werden.

Die Analyse dieser Art verläuft bei P. Szondi entweder auf dem Wege der Analyse prinzipieller psychischer Bedürfnisse des Menschen oder auf dem Wege der Analyse der Schicksale dieser Bedürfnisse im Laufe der Handlung des Werkes, oder auch — was nur noch eine Abart dieser Analyse ist — durch die Untersuchung künstlerischer Formen, in denen sich diese Bedürfnisse äussern. Was für Eigenschaften es sind, welches ihr Schicksal, ihre Entwicklung und ihre Symptome sind, darüber spricht eben die Schicksalspsychologie L. Szondis. Und in seinem Werke sollte man die eingehende Antwort darauf suchen.

Przełożył Mieczysław Urbanowicz