

Dlatego sztuka współczesna daleka jest od tej, którą Valéry nazywa „Grand Art”, a która jest niczym innym jak „l'art de construire des oeuvres à loi complexe”. Sztuka współczesna coraz bardziej oddala się od tego ideału — a dokonana przez Valéry'ego analiza zjawisk w innych dziedzinach życia społecznego prowadzi do konkluzji, że jest to rezultat pewnego ogólnego kryzysu, jaki przechodzi świat współczesny.

Miejsce, jakie w swej pracy poświęca Roulin poglądom Valéry'ego na istotę przemian w obrębie sztuki, może wydać się zbyt skromne w porównaniu z ich znaczeniem w rozwoju poetyki historycznej. Jest to zrozumiałe, jeśli zważyć, że zamiarem autora było przedstawienie stanowiska Valéry'ego również wobec przemian w tak odległych od sztuki dziedzinach życia społecznego, jak np. nauka, ekonomia, polityka, wojskowość. Znaczenie koncepcji Valéry'ego w kontekście innych poetyk powstałych w XX w. nie jest jednak dość mocno podkreślone — przede wszystkim wskutek tego, że z kontekstem tym nie została ona w dostatecznym stopniu skonfrontowana. Dlatego autor musiał ograniczyć się do krytyki immanentnej, zresztą bardzo nieśmiałej. Prawdziwe znaczenie koncepcji Valéry'ego dla rozwoju teorii i praktyki artystycznej stanie się widoczne dopiero wówczas, gdy ukaże się ją na wyrażenie zarysowanym tle innych poetyk historycznych, zwłaszcza normatywnych.

Janusz Barczyński, Wrocław

Darko Suvin, DVA VIDA DRAMATURGIJE (Biblioteka „Razlog”, 5), Zagreb 1964, 180 Stron.

Das Buch über Probleme des Dramas, das der junge jugoslawische Theater- und Literaturkritiker Darko Suvin vorlegt, dürfte auch ausserhalb des serbokroatischen Sprachbereichs Interesse erwecken. Einige von den darin gesammelten Essays — um dieses Urteil gleich vorwegzunehmen — verdienten gewiss, auch dem literarischen Publikum des Auslands zugänglich gemacht zu werden. Zunächst ist es jedoch Aufgabe des Rezensenten, dazu allenfalls den Boden zu bereiten, daher sollen folgende Zeilen nicht nur als kritische Darstellung, sondern vor allem als informierender

Bericht gelten, wobei — dem sprachlichen Sachverhalt entsprechend — dem referierenden Teil naturgemäss erhöhtes Gewicht zufällt, über das übliche Mass hinaus. Für die Darstellungsweise ist ferner der Umstand bestimmend, dass Suvin seine Beobachtungen und Thesen in höchst konzentrierter Form darbietet, zuweilen mit aphoristischer Knappheit, oft in formelhafter Zuspitzung; stets jedoch wirken seine Ausführungen provozierend — im besten Sinn des Wortes. Erblickt man Sinn und Aufgabe literaturkritischer Tätigkeit weniger darin, „endgültige” Urteile zu fällen (diese sind in dreissig, spätestens in fünfzig Jahren ohnehin wieder überholt), sondern vielmehr im Ausstreuen fruchtbarer Anregungen, kurz: in der sinnvollen Provokation, die das Gespräch in Rede und Gegenrede in Gang hält, dann wird man den Versuchen des Verfassers einen bedeutenden Grad von Anregungsfähigkeit zubilligen müssen.

Das tragende Gedankengerüst enthalten die Rahmenarbeiten des Bandes; der Verfasser selbst bezeichnet im Vorwort die ersten beiden sowie den letzten Essay als gewichtigste Beiträge. Daher wird auch unsere Aufmerksamkeit vornehmlich ihnen zu gelten haben. Der Gegensatz, der sich darin thematisch niederschlägt, tritt im übrigen in der gesamten Gliederung des Buches zutage. Es weist nämlich eine deutlich markierte Zweiteilung auf: der erste Teil trägt die Überschrift *Robinson oder Vom individualistischen Drama*, der zweite dagegen steht unter dem Motto *Kolumbus oder Eine Lanze für das Volkstheater*. Aus dieser Konfrontierung von Positionen erklärt sich auch der Gesamttitel — *Zwei Aspekte der Dramaturgie*. Der Begriff der Dramaturgie wird hierbei im weitesten Wortsinn verstanden, als Bezeichnung für das der Dramatik innewohnende, von Epoche zu Epoche sich wandelnde Kunstwollen, zugleich aber auch für die spezifischen Elemente theatralischer Praxis. Aus der Erkenntnis des Verfassers, dass beides eminent gesellschaftlich determiniert ist, erwächst jene Einheitlichkeit der Sicht, welche die vorliegenden Versuche auszeichnet. Will man nun dieses einheitliche Gepräge sachlich und methodisch definieren, so bietet sich als Zuordnungsgebiet die Sozialgeschichte der Litera-

tur und des Theaters an; in diesem Fall jedoch nicht in ihrer empirischen oder positivistischen Spielart, sondern viel eher in einer z. T. spekulativ ausgerichteten, zu grosszügigen Synthesen neigenden Erscheinungsweise. Die Ahnherrschaft Lukács' und Walter Benjamins wird darin sichtbar, um nur einige Namen erwähnen, die Suvins Betrachtungsart, Methode und auch seine Sprache zweifellos in bedeutendem Masse geprägt haben. Dabei hat sich diese Rezeption keineswegs kritiklos niedergeschlagen; die gewichtigen Bedenken, die der Verfasser gegen eine ausschliesslich spekulative Formsoziologie (namentlich im Hinblick auf die Frühschriften von Lukács) vorbringt, zeigen die Beweglichkeit und Umsicht seiner Bemühungen.

Der erste Essay beschäftigt sich mit dem Thema *Bürgerlicher Individualismus und das Weltbild der Renaissance* und hat einleitenden Charakter. Anhand einer kritischen Darstellung der Burckhardtschen Untersuchungen arbeitet Suvin die wesentlichen Aspekte eines Zeitalters in Ökonomie, Philosophie und Kunstauffassung heraus, jener Epoche, welche die Grundlagen der bürgerlichen Kultur schuf. In der Kunst und Literatur sind es vor allem zwei Merkmale bürgerlicher Welterfahrung, die auf Jahrhunderte hinaus, bis in unsere Gegenwart, konstituierend gewirkt haben: der Illusionismus (als Versuch „unmittelbarer“ künstlerischer Wiedergabe der Aussenwelt, so subjektiv diese Erfassung zeitweilig auch geraten mochte) sowie das dazu korrelative Menschenbild: der Individualismus, d. h. die Setzung des Individuums in den Mittelpunkt der ästhetischen Vision. Aus diesen beiden Begriffen lassen sich, nach Ansicht des Verfassers, die eigentlich relevanten Entwicklungszüge des künstlerischen Schaffens in der bürgerlichen Tradition ableiten. Seine Gedanken gelten in diesem Zusammenhang vor allem der Entfaltung und den Krisenpunkten des Menschenbildes in der ästhetischen Produktion — von der Frührenaissance bis zur Gegenwart. Die durch die wirtschaftliche Praxis bedingten zwischenmenschlichen Verhältnisse zeitigten eine künstlerisch fixierbare Vorstellung vom Menschen, die unter bestimmten gesellschaftlichen Konstellationen exemplarische oder symbolhafte

Bedeutung gewinnt. Aufgabe des Kultur- und Literaturhistorikers sei es, die Gesetzmässigkeit dieser Erscheinungen zu erkennen und in ihrem Gehalt (was zugleich heisst: in ihrer Form) zu deuten. So offenbart sich etwa im „harmonischen“ Menschenbild der frühesten Epoche des bürgerlichen Aufstiegs der Abglanz eines historischen Augenblicks, in dem der universale, noch nicht relativierte soziale Anspruch einer aufstrebenden Klasse Geltung gewann. Die richtungsweisende Identität der Interessen des Bürgertums und der Volksmassen liess einen solchen geschichtlichen Augenblick im gesamten geistigen Überbau fruchtbar werden. Die folgende Phase — Suvin nennt sie eine „Gegenrenaissance“ — leitet dagegen jene Entwicklung ein, die trotz verschiedener Zwischenströmungen den Individualismus in seiner spätzeitlichen Gestalt hervorgebracht hat: die Isolierung des Menschen unter historisch genau fassbaren Bedingungen, seine Entfremdung, sein Dasein als „Inselmensch“ in der bürgerlichen Gesellschaft — wobei sich dieser Zustand zugleich in der Totalität der Gesellschaft spiegelt, als Zersplitterung und Zerfall der falschen Gemeinschaft. Die Metapher von der insularen Existenz hat übrigens nach Suvins Auffassung ihre literarische und historische Entsprechung in einer exemplarischen, gleichsam leitmotivischen Figur: in der „Lebensform“ des Robinson erfahre die angedeutete Problematik ihre sinnbildhafte Verdichtung. Diese These regt indes zum Widerspruch an. Billigt man der Gestalt symbolhafter Repräsentanz zu, so wäre in ihr auch das Element bürgerlicher Aufklärung zu berücksichtigen; dieses Element äussert sich doch zweifellos in dem Versuch, Lebensbedingungen zu entwerfen, unter denen sich das Individuum ohne feudale oder sonstige Bevormundung zu entfalten vermag. Nicht umsonst lässt die Robinson-Vorstellung (denn es handelt sich ja um ein weitverbreitetes Wunschemotiv bürgerlichen Denkens) utopisch Naturbeherrschung ahnen, die ohne Ausbeutung möglich sei. Überzeugend ist dagegen die Entwicklungslinie, die der Verfasser, im Hinblick auf das dramatische Schaffen seit dem 18. Jahrhundert, in ihren wichtigsten Wendepunkten andeutet: „Im Laufe der Geschichte erscheint dem Individuum die Bin-

dung an seine Mitindividuen immer unerträglicher. Der Individualismus, hervorgegangen aus gesellschaftlich abstrahierten, jedoch vollblütigen Individuen (Shakespeare), findet einen Weg in der pragmatischen sozialen Ethik, die sich aus den gemeinsamen Streben der Individuen einer jungen oppositionellen Klasse (Diderot, Lessing) ergibt, er verfestigt sich in der Revolte des Einzelnen (der junge Schiller, Hugo) und erreicht darauf ein Stadium, das von der Gestalt des vollständig egoistischen moralischen Robinsons (im realistischen Drama) beherrscht wird. Schliesslich erscheinen die öden Inseln individueller Existenzen auch praktisch völlig isoliert (Beckett), es sei denn, sie berühren sich in ausschliesslich psychotischen Konflikten (vom Naturalismus über die Psychoanalytiker bis zu den Psychopathologen, etwa Hauptmann — O'Neill — T. Williams) (S. 22).

Suvin verfolgt diese und verwandte Gedanken weiter im Essay *Über die individualistische Vision im Drama*. Ausgehend von den bereits erwähnten Ansichten, untersucht er nun die Elemente und Funktionen des individualistischen Aspekts im Drama, in Epochen, in denen der bürgerliche Individualismus zur „stilbildenden Dominante“ geworden sei. Dem Einzelnen tritt im spätbürgerlichen Drama nicht nur sein formaler Gegenspieler entgegen: entscheidender noch ist die Wirkung des Raumes auf das isolierte Individuum, d. h. die Wirkung des dramatischen „Hintergrundes“, in dem sich die sozialen Beziehungen des Milieus und der Epoche zeichenhaft zusammenballen. Hier offenbart sich der Unterschied etwa zur antiken Tragödie oder auch noch zum Drama der Shakespeare-Zeit. Seit dem 18. Jahrhundert, meint Suvin, sei der Raum als wesentliche Determinante aus der Dramatik nicht mehr wegzudenken; daher auch die Gebundenheit repräsentativer Dramengestalten an das sie bedingende Milieu, eine Erscheinung, die keine Transponierbarkeit mehr zulässt und die — wie noch hinzuzufügen wäre — ebenfalls ein Symptom der Verdinglichung ist. Es gebe, heisst es weiter, keine unüberbrückbare Kluft beispielsweise zwischen Klytämnestra und einer heutigen Arbeiterfrau; zwischen Ibsens Nora und einer Arbeiterfrau aus Oslo unserer Tage

seien dagegen alle künstlerisch sinnvollen Verbindungslinien längst hinfällig geworden. Ähnliches lasse sich aus der Zeit als Faktor im Drama ablesen. Während die — im mittelalterlichen Schauspiel noch stillstehende, statische — Zeit vom aufsteigenden Bürgertum im Zeichen der Bewegung des Vorwärtsstrebens gleichsam als Bundesgenosse betrachtet wurde tritt in der von Untergang geprägten Spätzeit der Gesellschaftsklasse die Zeit als unabänderliches Fatum auf, als Summe toter Punkte, die keine Entwicklung mehr zulassen. Bei Beckett etwa bekundet sich das Endstadium in einem völlig sinnlosen und sinnentleerten Kreislauf der Zeit. „Die Zeit des bürgerlichen Anti-Dramas, des Schauplatzes der endgültigen laizistischen Entfremdung, verhält sich zu der Zeit der Religion und des damaligen Dramas wie der Fluch zum Gebet“ (S. 34). Hier wäre allerdings, nach Auffassung des Rezensenten, eine genauere Differenzierung angebracht gewesen: Die Zeit als „Mitspieler“ im romantischen Lesedrama beruht gewiss auf anderen stilistischen und ideologischen Voraussetzungen als beispielsweise die peinlich eingehaltene „Uhrzeit“ im naturalistischen Bühnenstück. Eine Analyse der vielschichtigen strukturellen und soziologischen Beweggründe, die dabei eine Rolle spielen, würde aufschlussreiche Einsichten zutage bringen.

Die weiteren, stets anregenden Gedankengänge des Verfassers können im Rahmen dieser Besprechung freilich nur noch gestreift werden. Wichtig, obzwar im einzelnen recht strittig, sind die Ausführungen über den Rückgang des Dramas (als Gattung und theatrale Darbietung verstanden) im bürgerlichen Zeitalter. Neben dem grossen Roman und der Lyrik des 19. Jahrhunderts könne sich die dramatische Produktion, von Ausnahmen in der deutschen und skandinavischen Literatur abgesehen, nicht sehen lassen; der Individualismus, schreibt der Verfasser, stehe allem Anschein nach im Widerspruch zu den Prinzipien der dramatischen Gattung (S. 40). Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass die Gründe für die relative Krise des Dramas wohl weniger auf gattungspoetologischen als vielmehr auf soziologischem Gebiet zu suchen sind. Das Theater des 19. Jahrhunderts bot den literari-

schen Tendenzen der Zeit (dem Lebensgefühl, der „Vision“ und auch den sich Bahn brechenden neuen ästhetischen Normen) keine entsprechenden Entfaltungsmöglichkeiten — von den Umschichtungen und Verlagerungen in den Reihen der literarischen Konsumenten ganz zu schweigen. Andererseits ist das bürgerliche Drama — gerade in seinen Höhepunkten — durch die Akzentsetzung auf das Individuum überhaupt erst möglich geworden. Wie dem auch sei, es lohnte sich, die von Suvin vorgebrachten Thesen eingehend zu diskutieren — wobei es sich wahrscheinlich herausstellen würde, dass so mancher strittige Punkt lediglich terminologischer Klärung bedarf.

Die folgenden Arbeiten — unter anderem eine instruktive Aufsatzreihe über dramaturgische Theorien bei Diderot, A. W. Schlegel, Hebbel, Freytag, Zola u. a. — dürfen hier übergangen werden, zumal es sich z. T. um anspruchslose Theaterkritiken und informierende Gelegenheitsbeiträge handelt. Hervorzuheben wäre allenfalls das energische und vorzüglich argumentierte Eintreten des Autors für Brecht, O'Casey sowie für die frühen Bühnenwerke von Krleža; einem von Krležas Stücken (*Kristofor Kolumbo*) verdankt der zweite Teil des Buches seine Überschrift.

Die Gegenposition zum individualistischen Drama entwirft der abschliessende Versuch: *Über das dialektische Theater des wissenschaftlichen Zeitalters*. Überblickt man die Gliederung und die Thesen (in 24 Punkten), so ist man sich bald darüber im klaren, dass hier eine Art „Organon“ nach Brechtschem Muster (und in Brechtschem Geist) vorliegt — die knapp gefasste Poetik eines zeitgenössischen „kritischen“ und „dialektischen“ Theaters. Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, so folgert der Ver-

fasser des Programms, müsse mit der Wissenschaft kongruente Erkenntnisse auf spezifische Weise auslösen: das Vergnügen besonderer Art, welches das organisierte szenische „Phantasieren“ bereite, bestehe in einer kritischen Aktivität. Erkenntnisfeld seien neue zwischenmenschliche, also gesellschaftliche Beziehungen sowie die Möglichkeiten der Naturbeherrschung in unserer Zeit. Die Struktur dieses Neuen Theaterspiels sei durch die Reihung von Episoden bestimmt, wobei die Episode analog dem wissenschaftlichen Experiment funktioniere. Als kollektive Manifestation könne das Theater nicht auf seine „Botschaft“ oder „Kundgabe“ verzichten. „Die poetische Vision wird, sofern sie poetisch ist, fortschrittlich sein, wie auch, umgekehrt, eine Vision in dem Masse fortschrittlich ist, in dem sie wissenschaftlich und poetisch ist. Wenn wir jedoch zugeben, dass ein Werk künstlerisch gelungen sei, ihm aber die Fortschrittlichkeit absprechen, dann heisst das, dass unsere Kriterien der Fortschrittlichkeit (oder der Kunst) höchst fragwürdig geworden sind“ (S. 174). Indem das neue Theater Partei für den Menschen, für dessen vernünftige Selbsterkenntnis ergreift, ist es eine Form der Überwindung seiner Entfremdung, der Wegbereitung zum Kommunismus — so lautet eine der Schlussfolgerungen Suvins.

Die an sich schon gleichsam im Extrakt dargebotenen Thesen konnten hier nur stichwortartig festgehalten werden; die Lektüre des gesamten Textes vermögen diese Notizen selbstverständlich nicht zu ersetzen. Dass dies zugleich für das ganze, sehr lesenswerte Buch gilt, braucht wohl kaum betont zu werden.

Viktor Žmegač, Zagreb