

Notizen über *Fräulein Doktor*

Darf man die Dinge bloß symptomatisch betrachten? /Béla Balázs würde jetzt vielleicht sagen: nein, weil die Wurzeln nicht aus dem Boden gezogen werden dürfen, weil man ihnen die Abhängigkeit vom Augenblick nicht nehmen darf; nein, weil selbst wenn die Dinge in unseren Augen zu Symbolen werden, müssen sie doch Dinge bleiben; nein, weil alles, woran wir nur das Symptomatische sehen, zur leeren Allegorie wird./

So spricht der Künstler und er muß auch so sprechen, seine Antwort ist aber für uns jetzt nicht wichtig. Hier sind wir bescheidener und versuchen nicht einmal das Ganze zusammenzufassen; daß die Dinge zugleich „sein“ und etwas „bedeuten“ sollen; daß wir zugleich „beschreiben“ wollen, was gewesen ist und „wie“ es gewesen ist, und zur selben Zeit sollen die Dinge doch den Kreis der einmaligen, sich auf diese Weise nicht wiederholenden Erscheinungen verlassen und die bloßen platonischen Ideen ihrer Selbst sein.

Das nicht Symptomatische. Hier sollte die Aufzählung der Fehler stehen, der Dinge, die in diesem Stück nicht gelungen sind. Denn was wir sagen möchten, wäre nur dann – halbwegs - vollständig, wenn wir zu dem, was wir für Entscheidend halten /wo die Fragen gestellt werden und in welche Richtung die Antworten deuten/ auch hinzufügen könnten: ob dieser oder jener Teil gelungen ist.

Vielleicht kann ein jeder Mensch doch mittels seiner Abweichungen am reinsten bestimmt werden, wenigstens jene Menschen, über die es sich lohnt nachzudenken. Mittels der Dinge, die ihm problematisch sind, wie lange er graben muß, um festen Boden unter seinen Füßen zu fühlen, auf dem er schon bauen kann. Ein jeder Mensch wird von seinen maximalen Leistungen bestimmt; von den Augenblicken, in denen seine erzählerische Kraft ausreicht um eine klare Sicht über seine Sehnsüchte zu bekommen, als diese Sehnsüchte in klarem Einklang mit dem Erreichten sind, selbst wenn sie weit darüber hinausragen. Und, ich fühle es so, der Mensch wird von dieser Maximum-Bestimmung – nach oben wie nach unten - vollständig bestimmt.

Und es gibt keine mehr langweilige, mehr unfruchtbare und leichtere Sache als über die Minima zu sprechen. Es gibt Arten des Minima, wo alle Menschen gleich sind, und die Lakaienphilosophie möchte von hier aus eine Weltgeschichte schreiben. Es gibt Minima, wo ein Hauptmann gleichrangig mit einem... Nein, ich schreibe doch keinen Namen hierher. Und es gibt welche, für die es lebenswichtig ist diese Gemeinsamkeiten zu betonen.

I

Es gibt zwei Wege der dramatischen Symbolik. Ich fasse es kurz und erwähne hier nur die beiden am meisten charakteristischen Namen: der eine ist Shakespeare und der andere Alfieri. Was zeigen diese Namen? Sie zeigen die beiden Seiten der Paradoxie der dramatischen Menschen- und Schicksalsdarstellung, beziehungsweise die beiden Wege der Lösungsversuche, zwei gegenseitige, einander suchende und doch einander ausschließende Möglichkeiten. Das Drama ist ein konkretes Symbol, und beide Worte dürfen betont werden; das Drama ist ein Stück Leben und ist doch gleichbedeutend mit dem ganzen Leben; auch diesmal kann sowohl der erste wie auch der zweite Teil des Satzes betont werden: sein Dialog ist von transparenter Unmittelbarkeit - und auch diesmal ist es egal, welches Wort das begleitende Attribut und welches das „Wesen“ ist. Und man müßte die Analyse der ganzen dramatischen Form geben, selbst wenn man bloß die unendliche Reihe dieser großen Zwiespältigkeiten aufzählen wollte, und überall würden auf der einen Seite die Lösungsversuche des Dramas der Elisabethanischen Zeit stehen und auf der anderen das klassische und klassisierende Drama. Der entschiedene Unterschied der Methode ist vielleicht: das Eine analysiert nicht und das

Andere tut es. Das Eine zeigt also die Gefühle nur konkret, nur in ihren Äußerungen, die Menschen als ganz vollständige, umgangbare, als solche, die sowohl von ihrem Schicksal, von im Drama sich ereignenden Dingen wie auch von anderen Menschen und Dingen unabhängig existieren. Das andere gewährt eigentlich keine Gefühle, bloß deren Ursachen und Folgen, und selbst die unmittelbar, mit eruptiver Stärke ausbrechende Leidenschaft teilt uns immer mit, was sie ist, woher sie kommt und wonach sie strebt. Und die Menschen sind hier gleichsam Figuren von einem großen Fresko oder Relief: Gesamtheiten und Knotenpunkte von Bezugnahmen; zusammenhaltende Pfeiler vom Schema einer großen Komposition. Hier denke ich nicht an den oberflächlichen Unterschied zwischen direkter und indirekter Charakterisierung /was eigentlich nur ein Unterschied innerhalb der Arten des Gelingens und Nicht-Gelingens ist/; hier handelt es sich um zwei grundsätzliche Methoden, die sich so sehr voneinander unterscheiden, wie - das ist natürlich bloß eine Analogie - wie die lineare Komposition vom koloristischen.

Ein jedes Drama erfordert Bewußtheit in einem gewissen Maße, und es erträgt sie nur bis zu einem gewissen Maße. Und die Bestimmung des Grades der Bewußtheit, bis welches sich die Welt des Dramas ausdehnen wird, bestimmt seinen ganzen Stil. Das Drama ist ein mystischer Zweikampf des Menschen mit seinem Schicksal und die Frage ist nur, ob dieses Treffen aus den Menschen Worte hervorruft oder sie messen sich nur stumm die Gewehre; ob der Dialog wahrhaft das Problem widerspiegelt; ob das Ungewisse Glänzen einer Geste oder ein geschwind treffender Satz, der alles zusammenfaßt, alles in sich vereint und blitzschnell trifft, Symbol eines Schicksalsmomentes ist. Bei Shakespeare gibt es nur Gesten; deshalb müssen sich seine Deuter so sehr anstrengen; denn selbst die vollkommene Formel ist eine Fälschung, wenn die Materie jeder Formulierung widerstrebt. Die Tragödien von Hebbel sind unglaublich „tiefer“ als *Hamlet*, trotzdem kann definiert werden, was die ersteren enthalten; *Hamlet* widerstrebt jeder Definition, denn... denn "the rest is silence", denn das Schicksal ist hier nicht im Gerüst der Worte erschienen, es entweicht aus allen Worten und ist nur in der Gesamtheit aller Worte und aller Situationen und aller Gesten vorhanden. Shakespeares Symbole sind solcherart keine Symbole in dem Sinne, als ob sie dies oder das „bedeuten“ würden; sie bedeuten alles und nichts bestimmtes; sind musikalisch und nicht intellektuell. Sind Symbole, denn sie ergreifen einen Menschen und sein Schicksal in solcher Tiefe, daß darin alle Menschen und alle Schicksale als fernes Glockengeläut mitklingen; sind Symbole, weil dort so sehr nur die letzten Extreme aller Gefühle vorhanden sind, so sehr die bis zum letzten Punkt gesteigerten Gipfel vom Menschlichen, daß sie keine bloß menschlichen Gefühle mehr sind; gerade weil sie mit solch unendlicher Stärke menschlich sind.

Der zweite ist der Weg der Bewußtheit. Wo das Schicksal seine Worte mit harten Händen, mit scharfen Buchstaben an die Hauswände schreibt und die alles aussprechenden, kräftigen Gedanken sich wie scharfe Klingen kreuzen. Schon zu Shakespeares Lebzeiten setzte der Kampf gegen ihn ein /mit Ben Jonson und Beaumont-Fletcher/ und errang in den Dramen von Corneille und Racine den Sieg. Und seitdem sind wir ständig bemüht uns von den letzteren zu befreien und möchten immer wieder Shakespeares Schatten heraufbeschwören; bisher ist aber ein jeder Versuch nur Versuch geblieben. Das Leben ist abstrakt und die Menschen sind bewußt geworden — und gerade deshalb sehnen wir uns so sehr danach, mit unseren Dramen nicht diese Züge sondern die andere Seite zu stärken, die seltenere, schwer zugängliche. Das klassische deutsche Drama konnte sich nur von der grotesken Schärfe des französischen Dramas befreien; sogar Hebbel hat es gefühlt, wie nahe er an diese geraten ist; Ibsen hat sie keinen Augenblick lang verlassen und in Frankreich konnte ihre Herrschaft nie gestürzt werden /die Shakespeare-Nachahmerei der Romantik stellt nur dekorative Antithesen an die Stelle der einfarbigen Thesen der Klassiker; das Wesen der Form bleibt dasselbe/. Und von diesem Gesichtspunkt aus ist das Schweigen von Maeterlinck auch kein neuer Weg. Denn sein Schweigen ist nur das Verschweigen von Formulierungen, diese sausen aber ständig hinter der Stille und werfen auf die einfachen Worte tiefe Schatten. Auch in diesen Stücken ist aber das Schicksal entschieden und die Menschen und Dinge existieren eigentlich nicht, sie „bedeuten“ nur etwas - man sagt uns bloß nicht, was sie bedeuten. Es könnte aber gesagt werden und es ist allen Helden des Dramas in jedem Augenblick auf der Zunge, nur sagt es keiner und niemals. /Ich glaube, Kassner bemerkte das zuerst bei diesen Menschen als er sagte: ihr Schweigen sei vielen Worten der Browning'schen Figuren ähnlich: „Das Schweigen der Einen und die Worte der Anderen sind nur Effect, d.h. man sieht zu sehr, daß sie auch der Philosophie der beiden

Dichter gehören.“/

Nach den tragischen Versuchen von Reinhold Lenz und Otto Ludwig betrat als erster Hauptmann - und unabhängig von ihm einige ganz junge Dichter - diesen Weg. Zu ihnen gehört auch Béla Balázs und es ist ganz selbstverständlich, daß seine Kritiker ihn im Zusammenhang mit Ibsen und Maeterlinck betrachten, denen seine ganze Methode - besonders trifft das auf Ibsen zu - gänzlich widerspricht. Wie wird etwas bei Ibsen und wie bei ihm symbolisch? Bei Ibsen saugt das Symbolische alles eigentümliche Leben in sich auf. Der Turm von Solness ist kein wirklicher, einfacher, aus Stein gebauter Turm mehr, als es sich darum handelt, ob der große Baumeister auf der Spitze zu stehen vermag; die weißen Rosse sind in Rosmersholm nicht mehr die Aberglauben der alten Diener im alten Schloß, als sie an Rosmer und Rebekka vorbeisausen und Lövborgs Buch, Rubeks Statue, der Schlitten von Borkmanns Sohn, der in der Nacht mit Silberglöckchen vorbeirast sind nunmehr Schatten ihrer Selbst, zu Symbolen geworden haben sie bloß eine „Bedeutung“, existieren aber eigentlich nicht mehr. Denn was sie bedeuten, ist von ihnen unabhängig aber stärker als sie, denn der Schatten, den die Bedeutung ausdrückenden Worte auf sie werfen, läßt die Dinge selbst vor unseren Augen verschwinden. Bei Béla Balázs gibt es auch Symbole. Der Wanderer ist auch ein Symbol – aber was soll er bedeuten? Ich weiß es nicht. Besser gesagt weiß ich, ein Wanderer ist er, der einen Weg in der Tatra entlanggeht, mit dem Schicksal im Herzen, als das Herz von einem Anderen ebenfalls zum Schlachtfeld der Schicksale geworden ist. Ein Wanderer, und ihn trifft - ein Mädchen. Das ist alles. Der Wanderer hat sein eigenes Schicksal und auch das Mädchen, und sie treffen sich als keiner mehr imstande ist zu verheimlichen was zu sagen ist. Ein Symbol? Ja. Aber Symbol wofür? Dafür, daß es Augenblicke gibt, in denen alles symbolisch ist. Für das Gefühl, daß das Symbolische bloß eine Sicht ist, daß die symbolisch machenden Lichtstrahlen die Dinge von innen beleuchten. Aber hier fallen bloß Lichtstrahlen auf die Dinge und sie stehen mit ihrem eigenen Licht in ihrer unveränderbaren dreidimensionalen Körperlichkeit fest. Sie fangen zu glänzen an, bleiben aber trotzdem Dinge.

Denn in diesem Drama ist alles real und alles erhöht sich doch zum Symbolischen, aber trotzdem wird nichts und niemals vollständig und restlos ein Symbol. /Daß dies in Hauptmanns wunderbarer „Pippa“ vollkommen gelungen ist, hat die Sienschen zur Verzweiflung gebracht./ Übermenschliche Kräfte mischen sich in das Schicksal von vielen Menschen ein und tragen sie mit unwiderstehlicher Kraft fort. Sie leben inmitten von tausend winzigen, trivialen, uninteressanten, bedeutungslosen Sachen, und plötzlich bemerken sie, zwar mit Worten nicht ausdrückbar, was sie vorwärtreibt, und dann scheinen alle Dinge bloß als Begleitung des Gottes zu dienen, als ob man das Sausen seiner Flügel im Sausen aller Büsche hörte, als ob ihr Schatten alles Dunkle verberge. Es sind bloß Augenblicke, und mit ihrem Vergehen bleiben die Bäume Bäume und die gewöhnlichen Menschen Menschen, und die Erinnerung ihres Schicksalhaften zittert in ihnen nur in der Form eines unausdrückbaren Schauderns weiter.

Die Dialoge von Béla Balázs suchen diese Transparenz. Bei Hebbel, auch bei Ibsen /und bei allen die ihnen folgen/ gibt es Sätze, die alles enthalten. Über den Berühmtesten, über Herodes möchte ich nicht sprechen, denken wir aber nur an die großen Szenen von Solness und Hilda. Was konnten diese mit brennender Intensität geführten Zweikämpfe sein, wenn nicht die unglaublicher, sozusagen mit mathematischer Präzision verfassten Formulierungen von Phrasen, die sich in zwei miteinander und mit sich selbst kämpfenden Seelen in jedem Augenblick ändern. Und seine lyrische Kraft und dramatische Intensität stammt vielleicht aus dem paradoxalen Aufeinanderwirken der zu formenden glühenden Materie und der Kälte der formenden Worte. Der Dialog von Béla Balázs stilisiert anders; seine Lyrik ist breiter angelegt, strömender, einfacher und weniger intellektuell. Was dort, in Formeln gehämmert, sich schnurgerade bewegt, umschwirrt hier auf eine undenkbare Art die Worte; es wird aber doch nicht ganz verschwiegen, wird ausgedrückt, doch mit gewollter Einseitigkeit, mit gewollter Unvollkommenheit, gewollt „naturalistisch“, immer innerhalb der sprachlichen Möglichkeiten des betreffenden Menschen und der gegebenen Situation bleibend. Trotzdem ist diese aus der Zusammengedrängtheit folgende Intensität so stark, daß die Worte durchsichtig, transparent werden; wir vermuten hinter ihnen die Bewegung dunkler Schatten, können aber nie klar sehen, was dahinter ist. Die Formel wäre vielleicht doch: das Stilisieren des einen Dramas macht den Dialog durchsichtig, macht ihn zum Fenster, durch dem man alles betrachten kann; das andere macht ihn bloß

durchscheinend.

II

Die Menschen. In der Mitte der am meisten tragische, und die Wellen des Schicksals sind desto Friedlicher, je mehr wir uns vom Mittelpunkt entfernen. Margit Szélpál, und rechts und links von ihr Andre Szógyény und Beleznai. In den Personen dieser Männer kommt ihr Schicksal und das Schicksal dieser Männer wird zu ihrer Erscheinung. Und die beiden Männer sind weniger tragisch als sie, denn sie sind mit ihr verglichen /menschlich/ weniger, das Leben der Beiden ist eher auf eine Eigenschaft gebaut und keiner der Beiden sucht das ganze Leben so sehr wie sie. Und neben Andre stehen die „Intellektuellen“; der russische Astronom, der mit unterdrückter Leidenschaft einst was Großes schaffen wird, und die Anderen, die ohne tragische Erschütterungen etwas erreichen oder nichts erreichen werden. Und die Wellen ringeln sich immer schwächer, bis sie zuletzt zu Fräulein Ludmilla führen, die ausschließlich die „geistigen“ Genüsse anerkennt und sich unendlich wohl fühlt, denn sie interessiert sich für die Wissenschaften, vor allem für die Naturwissenschaften, und so hat sie für alle Dinge ein Wort und einen entsprechenden Gesichtspunkt, die sie beruhigen und die Wirklichkeit unsichtbar machen können. Und neben Beleznai steht auch der Wanderer, der womöglich erst später ein Zuhause finden wird, der alte Arzt, der dieses Zappeln mit resigniertem Lächeln betrachtet, die Jugendlichen, die ohne Sorgen lieben und inmitten der Sorgen des Kegelspieles, des Kinderzimmers und der Sitzungen des Frauenbundes froh sind.

Zwei Welten treffen sich in diesem Menschenkomplex; in der Mitte steht Margit Szélpál und neben ihr, dämonisch kräftig gewachsen, je ein mächtiger Vertreter der beiden Welten. Die zwei Welten. „Wer an brennender Durst leidet“, sagt der alte Arzt, „sucht nicht ihre Ursache sondern das Wasser.“ Zwei Welten. Nicht im Sinne des Gegensatzes der intellektuellen und nicht-intellektuellen Welt - oder wenigstens nicht im gewöhnlichen Sinn des Wortes. Es gibt welche, deren erstes und wichtigstes, alles entscheidendes Erlebnis das „wir“ ist, und es gibt welche, denen die Frage „warum“ das wichtigste ist. Es gibt welche, denen die Dinge Probleme sind und es gibt welche, deren Probleme die Dinge sind. Es gibt solche, die in Leben nach Antworten suchen und es gibt auch solche, die nur vom Leben selbst eine Antwort auf die Prägen bekommen können. Es gibt welche, deren Lebensform das Verstehen ist - und es gibt welche deren Lebensform das Erdulden ist. Manche können die Dinge nur aus einer durchblickbaren Entfernung erdulden und es gibt manche, die nur in der Nähe, nur aus der Nähe leben. Es gibt solche, die eine Erfüllung und es gibt solche, die eine Sehnsucht vernichten würde. Andre und Beleznai. Zwei Menschen. Zwei lebendige Menschen, deren Leben nicht erschöpft werden konnte, selbst wenn man noch viele Seiten lang Antithesen anhäufen könnte. Zwei lebendige Menschen, die aber von einer sie überragenden Kraft verfolgt werden, um alle Möglichkeiten ihrer Selbst völlig zu erschöpfen und eben deshalb, infolge der Unendlichkeit der Lebens Intensität werden alle merkwürdigen und bizarren Erlebnisse von ihrem Leben symbolisch. Das Menschenopfer von Andre ist deshalb so erschütternd tragisch, weil er nicht fähig ist zu bemerken, daß er einen Menschen aufopfert, weil sein tiefer und alle Ursachen durchblickender Vernunft ohnmächtig und blind tastet, wo „nicht die Ursache sondern das Wasser“ gesucht wird. Beleznais funkelnde Kraft ist deshalb gegenüber Margits ihm zuneigender Schwäche ohnmächtig, weil in ihrer Seele noch die „warum“-Fragen brennen und sie ist nur dann tatsächlich groß und kräftig, wenn sie noch zu sagen vermag: es hat keinen Sinn die Frage „warum“ zu stellen.

Im Punkt des Zusammenstoßes steht Margit. Eine Frau, die Fragen stellt, diese aber als Frau beantworten muß. In der Welt der Frage „warum“ gibt es aber keine Frauenschicksale /nur das ferne Weinen von verworfenen Frauen/ und in den Frauenschicksalen gibt es kein „warum“. Das ist kein „Problem“ des Gegensatzes: „Leben“ oder „Weiblichkeit“. Die beiden Wissenschaftler führen ihr Leben nicht in der Form von Fragen und in vielen ereignisvollen Leben ist die Buntheit der Geschehnisse nur ein Vorhang, hinter dem ohne Unterlaß für die stummen Fragen gekämpft wird. Die „Wissenschaft“ und das „Leben“ /nur aus Notwendigkeit gebrauche ich diese Worte für undefinierbare Lebensgefühle/ können sich bloß als Lebensformen tragisch gestalten. Nur wenn ihre Intensität so groß ist, daß sie alles aus ihrer Umgebung aufsaugen, wenn sie alle Erscheinungen des Menschenlebens

durchdringen, wenn sie die Seele so sehr umhüllen, daß sie nur noch durch diese Schemen etwas erleben, zu den Dingen näher gelangen können. Margit möchte beide Lebensformen verwirklichen und man kann nicht beide erreichen wollen ohne mit Sicherheit zu verderben. Hier ist die tiefste Tragödie der Frau angedeutet, daß sie noch keine Ganzheit ist, daß in ihr die Verschiedenheiten des Männerlebens sich voneinander noch nicht getrennt haben - die in den Männern schon getrennt sind, und so kann sie nur mit den Männern gemeinsam ein Leben führen. Ihr Leben ist noch allseitig, einheitlich, ungetrennt und allumfassend; aber ohne zu akkordieren kann man sich nicht bestreben. Vieles zusammenzufassen und wer in allen Dingen die höchste Intensität erreichen will, kann deren Extensität nicht ebenfalls erreichen wollen, denn das Eine kann nur durch Aufopferung des Anderen erreicht werden. Denn bis zu den Endpunkten kann man nur durch Einseitigkeit gelangen und die Allseitigkeit ist die höchste Größe und die tiefste, wirklichste Tragödie der Frau. „Warum sind die Männer entweder wie Endre oder wie Seleznai beschaffen?“ - stellte nach der Premiere eine Frau die Frage, aber die Männer können - zur selben Zeit - entweder wie Endre oder wie Beleznai beschaffen sein, so kann die wirkliche Frau bei keinem von ihnen und niemals standhalten. /Ich höre jetzt die heftigsten Widersprüche aller männlichen und weiblichen Ludmillas klar./

Die Wissenschaft ist hier nur ein „Symbol“. Sie ist nur da, weil sie am Sinnlichsten, am Handgreiflichsten das Leben deren auszudrücken vermag, die inmitten der Frage „warum“ leben. Die Tragödie von Margit wird von zwei „Buchtragödien“ umrahmt. Beidemale nimmt sie ein Buch aus der Hand eines Mannes und diese Bewegungen sind Gesten und stumme Kommentare, die einstürzende Träume, das Sich-Entfernen der Seelen begleiten. Zuerst nimmt sie das „gemeinsame“ Buch aus Endres Hand, um ihm zurückzugeben was nur ihm gehört, um endgültig seiner Wege zu schicken, mit wem sie den Weg so nicht zu gehen vermag, wie sie es in ihren Träumen gedacht hat. Dessen die Gemeinsamkeit dokumentierende Liebe solcherart ihre Seele beleidigt, ihre Sehnsüchte erniedrigt, ihr Wesen verabscheut. Das Buch haben sie beide nicht Margits Träumen und Hoffnungen entsprechend geschrieben und die Betonung des gemeinsamen Schreibens drückt eher aus, daß sie niemals ein Buch gemeinsam schreiben werden. Auch Beleznai suchte im Buch eine Gemeinsamkeit als er lesen wollte, um sich zu Margit zu erhöhen (obwohl er sich auf diese Weise niemals zu ihr erhöhen kann und auf seinen eigenen Wegen ist es nicht nötig sich zu erhöhen, um zu Margit zu gelangen). Dieses Suchen einer Gemeinsamkeit ist auch ein Zeichen der Unmöglichkeit einer Gemeinsamkeit. Umsonst nimmt ihm Margit das Buch; Beleznais stolzer Glaube, daß es keinen Sinn hat nach den Ursachen zu fragen und die ängstliche, zitternde Erwartung von Margit, die Wahrheit, ihre Wahrheit aus diesen mutigen Prahlereien zu hören, sind weit weg.

Und dazu sind als stille Begleitung die Melodien vom Zuhause und vom Wandern da. Und wieder steht Margit im Mittelpunkt, dort, wo sich die Wege kreuzen, und neben ihr wird jener, der dich nur nach einem Heim sehnt und der immer unterwegs ist, tragisch. Und zu den Peripherien hin ringeln sich die Wellen immer schwächer und auf der einen Seite stehen lotterige Landstreicher, auf der anderen einfache Philister.

Aber - glücklicherweise - wird das Stück nur von uns rationalisiert, indem wir die Schicksale der darin lebenden Menschen solcherart gruppieren. Béla Balázs arbeitet mit leichter Hand. Er zeigt nur durch die Anordnung der Personen die Beschaffenheit ihres Schicksals und von dieser Anordnung wird ihre Lebendigkeit überhaupt nicht eingeschränkt. Und in ihren gegenseitigen Beziehungen sind die Augenblicke der großen Begegnungen stumm und voll von unartikulierten Jubeln. Und die Fremdheiten und Nicht-Verständnisse sind so tief, daß sie von diesen Begegnungen nie ausgedrückt werden. Die am meisten komplizierten Gefühle werden hier nicht analysiert, sie werden nur in kräftig glänzenden bunten Bildern uns vorgelegt Béla Balázs sieht die menschlichen Beziehungen in ihrer höchsten Kompliziertheit und er sucht für sie die einfachsten, am meisten bäuerlichen und handgreiflichen - ich möchte sagen-, die größten Ausdrücke. Er sucht die tief sinnliche, stark bildhafte Konfrontation zweier Menschen, worin sich alle Folgen der vielen und verwickelten, schwer analysierbaren seelischen Motiven in der Form von strömenden Gefühlen äußern, wie wir alle Ursachen vorzustellen pflegen. Aber er analysiert die Ursachen nicht; als ob er fühlen würde, daß keine Analyse ihr unendliches Reichum erschöpfen kann, daß ihre erschreckende Kraft gerade in ihrem

nicht-analyzierbaren Wesen liegt, sie zerlegt nicht, was man sowieso nicht zerlegen kann. Und es ist überhaupt nicht die Rede davon, ob Endre Margit oder sie ihn „liebt“, ob Beleznai Margit „versteht“ oder ob Margit das Leben neben ihm „befriedigend“ findet. Und von den noch feineren, noch schwerer definierbaren Dingen ist noch weniger die Rede.

Dieser Anfang ist Kauptmanns Weg /und in einem sehr allgemeinen Sinn die Wiederaufnahme von Shakespeares Methode/. Und könnte wohl für uns keine genügend große Freude sein, daß einer von uns diesen Weg betrat, auch wenn er nur soweit gekommen ist, die ersten Biegungen seines Weges erblicken zu können? Und hier ist über mehr, über viel, viel mehr die Rede.

/Aus dem Ungarischen von Júlia Bendl/