

Zeitbericht: Deutsche Literatur heute

Ist es verwunderlich, wenn wir heute, nach der Vernichtung eines großen Teiles unserer vor 1933 so lebendigen deutschen Literatur durch den Nationalsozialismus und nach dem Untergang der gleichgeschalteten, auf Blut, Boden und Volkstum eingeeengten Literatur der Dritten Reiches auch auf diesem Teilgebiet unseres geistigen Lebens inmitten eines weiten Trümmerfeldes stehen? Wird hier aus der unzerstörbaren Kraft des Schöpferischen neues Leben erblühen? Und wo werden wir wieder anknüpfen können? Werden in Zukunft von den ausländischen Literaturen her sich starke Einflüsse bei uns geltend machen? Ist ein neuer Literaturstil im Kommen? Zu diesen und ähnlichen Fragen unserer literarischen Situation wird im Schrifttum unserer Zeit immer wieder Stellung genommen. Daraus ergibt sich allmählich ein Bild von der Lage der Literatur in unserer Zeit. Wir wollen im Folgenden versuchen, die wesentlichen Züge dieses Bildes herauszustellen und einen Querschnitt durch die vielgestaltige literarische Problematik unserer Zeit zu geben.

Stilperioden hatten in früheren Zeiten bisweilen die Lebensdauer von Jahrhunderten. Später wenigstens von einem halben Jahrhundert. Heute bringen sie es kaum noch auf Jahrzehnte. Jeden Augenblick kann eine neue Epoche in der Kunst anbrechen. Und morgen schon kann sie von einer noch neueren abgelöst werden. Stile kommen, Stile gehen, Stile laufen nebeneinander, überschneiden sich, bekämpfen sich auf das heftigste und versuchen einander umzubringen. Aber selbst lodernde Scheiterhaufen, auf denen man Bücher verbrennt — symbolisch natürlich, denn eigentlich möchte man die Autoren verbrennen —, sind nicht einmal imstande, eine wirkliche Epoche der Literatur heraufzubeschwören.

Walter Kahnert, der Verleger des bekannten Verlages F. A. Herbig, Berlin, hat eine schmale Schrift herausgegeben: „Objektivismus. Gedanken über einen neuen Literaturstil“ (im eigenen Verlag, 1946, 47 S.). Würde Kahnert nun in unserem Schrifttum, soweit es überhaupt schon vorhanden ist, einen gewissen Zug zur nüchternen, objektiven Darstellung der Wirklichkeit feststellen, dann könnte man ihm beistimmen. Die Auffassung aber, man könne im voraus die Entwicklung der deutschen Literatur durch Aufstellung irgendwelcher Rezepte bestimmen und in die Bahn eines proklamierten Objektivismus lenken, muß als abwegig angesehen werden. Denn es geschähe dann in einer Weise fast dasselbe wie zur Zeit der Gleichschaltungen: indem man Regeln aufstellte, wie man schreiben müsse, ächtete man gleichzeitig alle, die sich nach diesen Regeln nicht richteten. Solche „Richtlinien“ aber sind das Ende der wirklichen Dichtung, wie uns die jüngste Vergangenheit gezeigt hat. Die Dichter und Schriftsteller werden für solche neuen Richtlinien danken, denen zufolge von heute ab ihre Aufgabe „keine andere“ sein darf, „als zunächst ganz objektiv möglichst viele Tatsachen zusammenzutragen und vor dem Leser auszubreiten“ (9). Man kann eben nicht verlangen, es möchten nun plötzlich alle deutschen Schriftsteller anfangen, im amerikanischen Stil von Ernest Hemingway, Thomas Wolfe oder William Faulkner zu schreiben.

Kahnert fordert eine „deutsche Stilreform“ (10), weil er die Schreibweise der deutschen Autoren für „zu überladen“ hält. Sie sollten mehr auslassen! Ihr Stil muß „ökonomisch“ sein, nach folgenden Richtlinien: „Unterlasse es, die Handlungen deiner Romangestalten zu erklären. Verrate nichts von ihren Gedankengängen... Das Urteil überlaß dem Leser“ (24/25).

Und schon sehen wir den neuen Kündler des Objektivismus an der Arbeit. Er zeigt uns an einem praktischen Beispiel, wie man aus einer beliebigen Erzählung durch „Überarbeitung“ ein Werk des Objektivismus macht. Drei und eine halbe Seite werden einfach auf zwei Seiten gekürzt. Alles, was die Personen denken, wird weggelassen. Lange Sätze werden zerhackt.

Vom Stilwandel, den Kahnert für erforderlich hält, verkündet er voraus, daß er „sowohl in der Substanz als auch in der Form revolutionär sein wird“ (25). Ein neues Lebensgefühl und eine neue Weltanschauung soll dieser Objektivismus darstellen.

Und wie sieht das Programm dieser neuen „Weltanschauung“ aus? „In aller Objektivität soll das Leben erfaßt und in Wahrheit dargestellt werden. Das Böse soll unabsichtlich neben dem Guten stehen, nicht als Folie des Guten, so wie es zur besseren moralischen Wirkung bisher Brauch war“ (26). Vor der Moral hat die neue Weltanschauung auf jeden Fall Angst. Sie hat vielmehr den Kampf gegen die Moral, gegen alles Idealistische und Romantische auf ihre Fahne geschrieben und fordert „brutal wirkende Offenheit, ohne Rücksicht auf die Empfindungen und Hoffnungen des Lesers“ (26). Hierfür gibt es — nach Kahnert — in der früheren Literatur kein Beispiel, nicht einmal im Naturalismus. Damit will er offenbar andeuten, daß alles bisher Dagewesene in den Schatten gestellt werden soll durch die geforderte neue und rücksichtslose Offenheit in der Darstellung von Dingen, die „einer früheren Generation nicht gesellschaftsfähig erschienen und daher vertuscht wurden“ (27).

Elemente des neuen Objektivismus sollen sein: Objektivität, Unbegrenztheit, Wirklichkeit, Wahrheit — „Begriffe, von denen eine so starke suggestive Wirkung ausgeht, daß man mit großen Erwartungen der neuen Literatur entgegensehen darf, die diese Begriffe zum ‚Programm‘ erheben würde“ (30). Wir können dem Verfasser nur recht geben, wenn er am Schluß seiner Schrift sagt: „Anderseits bleibt abzuwarten, wie sich der Deutsche dazu stellen wird“. Uns scheint aber, daß der Deutsche, soweit er noch natürlich empfindet, sich nicht nur „zunächst ein wenig hilflos in der Wildnis der zaunlosen Seelenlandschaft dieser Bücher vorkommen wird, wo Gut und Böse, Häßlich und Schön ungezähmt und unverhüllt auf ihn einstürmen“, sondern daß er sich, wenn er auch nur einmal in seinem Leben wirkliche Dichtung erlebt hat, von diesem „Objektivismus“ abwenden und nach einem noch rein und klar sprudelnden Quell echter Dichtung suchen wird.

Kahnert läßt seine Schrift als Heft 1 einer Reihe erscheinen, die er „Neue Erkenntnisse und Bekenntnisse“ nennt. Im zweiten Heft dieser Reihe setzt Dr. Werner Stein das begonnene Thema fort mit der Schrift: „Über das Ökonomische in der Kunst. Gedanken zur Kunstkritik.“ (F. A. Herbig, Berlin 1946, 32 S.) Wurde uns von Kahnert ein neuer Literaturstil angepriesen, so von Stein ein neues Rezept der Kunstkritik. Alle Kunstwerke lassen sich jetzt — wie Stein klarmacht — verblüffend einfach auflösen und beurteilen mit einer mathematischen Formel: dem Ökonomieprinzip. Der künstlerische Wirkungsgrad eines Werkes wird danach umso größer und sein Wert um so bedeutender, je sparsamer der Künstler in der Verwendung der Mittel war. Das Verhältnis zwischen „Eindruck“ und „Aufwand“ an Darstellungsmitteln ergibt den Wert eines Kunstwerkes.

Aus dem ökonomischen Prinzip ergeben sich dann die Folgerungen: Wende ein Mindestmaß von Mitteln an, kein Beiwerk! Und das Ergebnis: „Nur dann befriedigt uns ein Kunstwerk vollkommen“ (10). Eine solche Übertragung von Ernst Machs Begriff des Ökonomischen aus dem Gebiet der Wirtschaftstechnik in das Gebiet der Ästhetik scheint uns aber nicht einfachhin möglich zu sein. Ein Kunstwerk läßt sich niemals mit einer mathematischen Formel rational auflösen. Die Einfachheit der Kunst ist letzten Endes kein Ergebnis einer bewußten Technik, sondern des inneren, künstlerischen Schöpfungsaktes, einer überwältigenden inneren Schau und Klarheit. Und ist eigentlich „Stil“ einfachhin mit Einheit und Geschlossenheit gleichzusetzen? Das Gegenteil einer Beschränkung in den künstlerischen Mitteln muß ja noch nicht Uferlosigkeit, Unordnung und Chaos sein. Und ist eigentlich die Fülle und der überwältigende Reichtum einer Kunst schon immer auch von geringerer Wirkung als Einfachheit? Aus wirklich großer Kunst empfangen wir oft die Offenbarung einer wunderbaren Einfachheit, aber aus Einfachheit folgt umgekehrt noch nicht, daß etwas damit schon große Kunst ist.

Es darf auch nicht übersehen werden, daß der Wirkungsgrad eines Kunstwerkes sich nicht nur auf das Verhältnis von Eindruck und aufgewandten Mitteln zurückführen läßt. Die Wirkung eines Kunstwerkes hängt von unendlich vielen Umständen ab, nicht zuletzt gerade auch von objektiv vielleicht garnicht gegebenen Voraussetzungen im Kunsterlebenden selbst. So etwa von der Veranlagung, dem Bildungsweg, der jeweiligen seelischen Stimmung. Diese und viele andere Dinge aber fließen in das Kunsterleben und die Kunstkritik ein. Steins Versuch, die Kunstkritik mit Hilfe des „Ökonomieprinzips“ objektiv zu erklären, scheint

uns darum ebensowenig befriedigend wie Kahnerts Versuch einer Literaturrevolution aus dem ökonomischen Prinzip seines „Objektivismus“. Das ökonomische Prinzip ist in seiner Anwendung auf künstlerischem Gebiet kein Allheilmittel.

Wenden wir nämlich das Ökonomieprinzip auf die Dichtung an, so ergibt sich daraus, daß der Wirkungsgrad und Wert einer Dichtung um so größer ist, je sparsamer die vom Dichter aufgewandten Mittel sind. Und damit kommen wir wieder zu Kahnerts Forderung des Telegranumstiles. Aber weder die Wahl bestimmter Themen und Inhalte noch die bewußte Anwendung bestimmter Stilmittel machen einen Dichter aus. Das Dichterische strömt allein aus der schöpferischen Kraft und Begabung des Menschen. Darum ist und bleibt Dichtertum, wie alles wahre Künstlertum überhaupt, stets Berufung und Gnade. Darum können auch Literaturstile und Literaturrevolutionen nicht gemacht werden; sie müssen wie von selbst aus der schöpferischen Kraft der Dichter erwachsen, in deren Stil und Werken sich eine Zeit erkennt.

Unsere Frage mündet darum in eine andere ein, die unmittelbar damit zusammenhängt, in die Frage nach dem Verhältnis von Dichter und Zeit. Denn im Dichter selbst klärt sich das von Kahnert aufgeworfene Problem des Verhältnisses von Dichtung und Wirklichkeit. An einigen Stimmen von Dichtern selbst, die in unserer Zeit zu dieser Frage Stellung genommen haben, soll ersichtlich werden, inwieweit die Forderungen des „Objektivismus“ überhaupt mit wirklicher Dichtung vereinbar sind und ob eine solche objektive Dichtung in Zukunft eine allgemein beherrschende Stellung einnehmen kann.

Walther Hilpert fragt in seinem Aufsatz „Das Bildnis des Dichters“ (Die Zeit: 18. 7. 16) nach dem Bilde, das wir uns heute vom Dichter machen, und kommt zu der Feststellung, daß wir heute überhaupt kein Bild des Dichters haben, wenigstens keines von allgemeiner Gültigkeit, wie es etwa die Klassik oder Romantik hatte, wie man es in Klopstock, in Hölderlin, in Kleist oder Goethe, in Rilke oder George sah. Kann in unserer Zeit der Dichter noch etwas davon an sich haben? Oder wollen wir wie Johannes R. Becher (Tägl. Rundschau: 24. 4. 46) das Amt des Dichters in unserer Zeit darin sehen, daß er aufruft, mitreißt, eingreift? Zeichnet Ernst Wiechert das Bild des heutigen Dichters, wenn er ihn in seiner Rede „Der Dichter und die Zeit“ mit einem Fischer vergleicht, der auf dem dunklen Grund seine Netze auslegt und die Fische für die Speisung des Volkes fängt? „So rauscht es wohl an ihm vorbei, die Feste der Menschen wie ihre Niederlagen, ihre Beugungen wie ihre Revolutionen. Und mitunter hebt er den Blick und sieht sich das alles an, einen fernen und stillen Blick... Unter allen lauten Worten und Liedern des Tages sucht er nach dem Stillen, nach dem Unvergänglichen, nach der Speise für die Hungernden... Der Dichter jenseits der Zeit ist der, auf den die Hungernden warten.“ Nach Wiechert also wollen die Dichter, „daß vor den Augen der Menschen aufgerichtet werde, was in der Welt verdunkelt und oft genug geschändet worden ist: die Wahrheit, das Recht, die Freiheit, die Güte, die Liebe, und über alles: der Sinn und das Gesetz einer großen Weltordnung. Sie wollen die Menschen bessern, vertrauender, tapferer, reiner machen“. — Walther Hilpert tröstet uns mit der Hoffnung, daß sich eine neue Gestalt erheben und sich in einem Werke zeigen werde, das auch das notvollste Erlebnis der Gegenwart verdichtet und gültig zu einem Ausdruck formt, der nicht an Tag und Stunde gebunden ist. Und auch wir müssen uns mit den Worten Rudolf Borchardts in einer Rede über den Dichter und das Dichterische vertrösten lassen: „Warten Sie die Offenbarung ab und helfen Sie ihr nicht nach.“

Von Paul Alverdes erschien unlängst ein Aufsatz, der bereits aus dem Jahre 1932 stammt (Universitas: 9/46, S. 1093 ff.): „Vom Beruf des Dichters in unserer Zeit“. Darin stehen zu unserem Thema folgende beachtenswerte Sätze: „Wo anders als in den Werken der echten Dichter wird auch heute noch und immer aufs neue das Leben des Menschen in seiner Ganzheit erlebt, begriffen und dargestellt? Alle diese Formen zeigen doch, wenn sie es überhaupt tun, immer nur ein Stück, einen Ausschnitt, eine Scheibe der Wirklichkeit... In einer solchen Zeit ist die Dichtung mehr als jemals zu einer wahren Trösterin

der Menschheit aufgerufen. Sie allein vereint noch einmal das scheinbar schon Unvereinbare, sie stellt den Menschen wieder unter die Gesetze des Alterns, der Wandlung, des Todes, sie läßt ihm wieder Stern und Unstern aufgehen über seinem Weg durch seine Zeit zwischen Geburt und Sterben, sie ängstigt ihn mit Verhängnis und erquickt ihn mit Segen, verdient und unverdient, sie züchtigt ihn und spricht ihn frei, schuldig oder unschuldig, sie allein vermag das Große auf das Kleine zu beziehen und umgekehrt, und auch für das spröde Begreifen jene Grenze aufzuheben, die es ja auch in der Natur nirgends gibt, die Grenze zwischen Endlich und Unendlich.... Das kommt von dem Licht der Wahrheit, welches, höher als die bloße Vernunft, auch aus der echten Dichtung leuchtet; sie vermag es in einer jeden Menschenbrust anzuzünden, heute wie immer, und das ist der Trost der Dichtung auch in unserer Zeit.“

Wenn der große englische Dichter und Essayist T. S. Eliot in einer Abhandlung über „Die gesellschaftliche Aufgabe der Dichtkunst“ (Neue Auslese: 7/46, S. 16) zeigt, welche Bedeutung die Dichtung nach dem Maß ihres Ranges und ihrer Kraft für die Sprache und das Gefühlsleben eines ganzen Volkes hat, dann fragt man sich unwillkürlich, was da ein oft zum Landserjargon herabsteigender „Objektivismus“ für eine Aufgabe erfüllen soll. Wäre es nicht vielleicht gerade eine Aufgabe unserer Schriftsteller, an der Ausrottung dieser verheerenden „Sprache“ mitzuhelfen?

In einem Aufsatz „Der Schriftsteller und seine Zeit“ (Die Umschau: 1/46, S. 14 ff.) hebt der bekannte französische Modephilosoph und ganz gewiß nicht der Zeitferne verdächtige Schriftsteller Jean Paul Sartre hervor, daß der Schriftsteller heute aus seiner Unverantwortlichkeit heraustreten müsse, um sich seiner Zeit gegenüber verantwortlich zu fühlen. Er dürfe weder die unfruchtbare Objektivität des Wissenschaftlers haben und so auf die Stufe eines Fachmannes herabsinken, noch dürfe er sich darauf versteifen, „daß es das geheime Ziel jeglicher Literatur sei, die Sprache zu zerstören“.

Über „Die Bestimmung des Dichters“ hat sich im wiedererstandenen „Brenner“ (Innsbruck, 16. Folge, 1946, S. 112—199) sehr tief sinnig und ausführlich Ignaz Zangerle geäußert. Er definiert dort Dichtung als „symbolisch erhöhte Darstellung der Wirklichkeit im Medium der Sprache“ (112). Er zeigt, wie die Abwendung der Dichtung von der Wirklichkeit zur Selbstaufhebung führt, zur „Unwirklichkeit des schönen Scheins“. Die Wirklichkeit ist dem Dichter nun einmal zur Aufgabe gegeben. Aber dem Dichter eignet ebenso ein eigentümlicher Blick, jene Elemente der Wirklichkeit, die an sich schon Symbolträger oder symbolfähig sind, aufzuspüren. An der nüchternen Mauer der alltäglichen Wirklichkeit sucht sein Blick jene kleinen Fenster zu finden, die ihm den Durchblick in eine andere Wirklichkeit ermöglichen. Der Dichter nimmt das hintergründige Geschehen wahr, von dem das vordergründige erst seinen wahren Wert empfängt. Er stellt die Wirklichkeit so dar, daß sie symbolhaft wird. „Die Wirklichkeit gibt sich dem Dichter in der Weise des Symbols zu erkennen, des Symbols, das immer eine höhere Wirklichkeit enthüllt, indem es diese zugleich verhüllt“ (126). Das Symbolische der Wirklichkeit aber vermag der Dichter auszudrücken, weil die Sprache selbst symbolischen Charakter hat. So ergibt sich bei Zangerle als die eigentliche Erkenntnishaltung des Dichters ein „mystischer Realismus“.

Ähnlich beschreibt auch Johannes Pfeiffer in seinem Aufsatz „Das Dichterische“ (Die Sammlung: 9—10/46, S. 572 ff.) die Eigenart der Dichtung: „Dichtung stellt nicht fest, sondern Dichtung stellt dar; anders gewendet: Dichtung enthält kein Urteil über einen Sachverhalt, dem sie sich anzugleichen hätte; sondern Dichtung beschwört eine bildhafte, eine selbstgenügsam-schwebende Wirklichkeit, über die hinauszufragen sinnwidrig wäre“ (576). Nach ihm ist die dichterische Wirklichkeit stets eine Fiktion, nicht sachbezogen, sondern ichbezogen, eine persönlich getönte und geprägte Welt. In der Menschensprache teilt sich die Sprache des Daseins selbst mit. Jedes dichterische Bild ist immer schon symbolisch und vollendet sich im Gleichnis. Das Gegenständliche der Dichtung vertritt immer nur das Eigentlich-Gemeinte, das durch den dinglichen Vordergrund als stimmungshafter Hintergrund hindurchscheint. Pfeiffer begegnet auch gleich einem Einwand: „Weil Bild und Gleichnis eine Wirklichkeit erschließen, zu der es einen anderen, einen unmittel-

baren Zugang nicht gibt, deshalb ist Dichtung kein fauler Zauber, sondern eine Weise der Wahrheit. Indem die Linien der Wirklichkeit sich ordnen auf eine hintergründige Mitte hin, offenbart sich dem ahnenden Gemüt, was es mit diesem Dasein auf sich hat. Ein Strahl vom Ursprung her ist aufgegangen und schenkt im Dunkel tröstliche Gewißheit“ (586).

Diesen Symbolcharakter jeder echten Dichtung betont auch Dr. Erich Ruprecht in seiner ausgezeichneten Übersicht über die heutige „Situation der Literaturwissenschaft“ (Universitas: 7/46, S. 829 ff.). Er beruft sich auf eine neue Untersuchung von Leonhard Beriger, in der dieser erklärt: „Die Poesie ist die symbolische Kunst“, sowohl in ihrer Darstellungsweise, wie im Verfahren und Gestaltungsprinzip. Es ist also geradezu ihre besondere Eigenart, symbolisch zu sein. Das Symbol aber ist nach Goethe „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“. Bei der Dichtung handelt es sich nicht um Reproduktion, sondern um Neuschöpfung.

Es ist also ein Irrtum des Naturalismus, daß man die Wirklichkeit dann habe, wenn man sie möglichst „objektiv“ abzeichnet und ihre äußeren Erscheinungsformen wiedergibt. Man vergißt dabei, daß die Wirklichkeit immer über sich hinaus weist, daß sie nach oben und unten offen ist und daß es etwas Untergründiges und Hintergründiges in ihr gibt, das nur im Bild und Symbol erfaßt werden kann. Krasser Naturalismus bedeutet darum eigentlich Selbstauflösung der Dichtung in Fotografie und Reportage. Gerade im Bestreben, die Wirklichkeit so objektiv wie möglich wiederzugeben, gibt man sie gar nicht „objektiv“ wieder, sondern gibt nur einen Teil, nur das Äußere von ihr. Was wäre also mit der geforderten möglichst genauen Registrierung der grauenhaften Wirklichkeit unserer Zeit getan, wenn unserer Dichtung dafür in Zukunft jene geheime innere Kraft mangelte, aus der Heilung und Überwindung kommt? Es wird also wohl in erster Linie nicht darauf ankommen, in welcher Stilform Dichtung heute zu den Menschen spricht, sondern aus welchem inneren Ethos heraus sie verwandelnd wirkt, ob also aus der dichterischen Gestaltung der Zeitwirklichkeit ein Sinn aufleuchtet, der befreit und mit Hoffnung erfüllt.

Nach dieser Herausstellung des Wesensverhältnisses der Dichtung zur Wirklichkeit und nach der Herausarbeitung der Aufgabe des Dichters in der Zeit müssen wir uns nun den aufgestellten Vorbildern des „Objektivismus“ zuwenden, die Kahnert in seiner Programmschrift bringt. Neben einer Erzählung von Ernest Hemingway sind es drei Erzählungen von „deutschen Objektivisten“: Wolfgang Weyrauch, Klaus Burger, Alfred Dreyer. Sie sind ganz erfüllt von Trostlosigkeit, innerer Leere und der Sinnlosigkeit des Lebens. Zustandsschilderungen der Hoffnungslosigkeit, der Verzweiflung am augenblicklichen Zustand der Welt. Ein Vegetieren, Dahintreiben, Ausgeliefertsein und Unterliegen der Menschen.

Burger und Dreyer sind uns bisher nicht bekannt, dagegen ist Wolfgang Weyrauch vielfach als Lyriker und Epiker hervorgetreten, so z. B. fast in jedem Heft der literarischen Monatsschrift „Karussell“ (Verlag Harriet Schleber, Kassel). Außerdem erschien von ihm „Auf der bewegten Erde“ (F. A. Herbig, Berlin 1946, 32 S.), eine Schilderung der Empfindungen von deutschen Soldaten, die in russische Kriegsgefangenschaft marschieren. Gerade hier wird man stark an Hemingway erinnert. Weyrauch hat sich jedenfalls eine Sprache gebildet, die alle Regeln und Formen sprengt, um so das Elend unserer Zeit in einer Weise darzustellen, daß auch der Leser vom Grauen erfaßt wird. Etwa wenn er die Ausweglosigkeit der Gedanken und Gefühle in immer wiederkehrenden Wendungen — dadurch fast bis zum Wahnsinn steigernd! — wiedergibt: „Und sie sagten über den Russen, daß er gar nicht so übel sei, und sie sagten über den Krieg, daß er nun für immer zu Ende wäre, und sie sagten über die Niederlage, daß das ja nun nicht zu ändern wäre, und sie sagten über die Gefangenschaft, daß sie ja nun erst gerade angefangen habe, und sie sagten über die Zukunft, daß es ja nun mit allem sehr schwer wäre.“ Weyrauch greift mitten in die Problematik unserer Zeit hinein; er schildert den Heimkehrer, den Aufbauarbeiter, den Gefangenen, die Sorgen und das mannigfache Elend der Menschen in unserer Zeit. Immer sind es intensive Stimmungsbilder, ein Nebeneinander und Durcheinander von Gefühlen und Empfindungen, bald Stumpfheit, bald Überreizung. Das äußert sich dann

freilich in einer Art Manier, wie etwa, wenn er in einer Legende über Abraham a Sancta Clara die Landschaft folgendermaßen beschreibt: „Und die Hügel des Landes waren schön, die Täler waren schön, die Flüsse waren schön und die Wälder waren schön“ (Karussell: 5/46, S. 13).

In einem Aufsatz „Realismus des Unmittelbaren“ (Aufbau: 7/46, S. 701 ff.) zeigt Weyrauch selbst die theoretischen Grundlagen seines Schaffens. Er weist vor allem auf die drei Amerikaner John Steinbeck, Ernest Hemingway und Thomas Wolfe hin und sagt von der nordamerikanischen Prosa der letzten Jahrzehnte, sie sei „gleich einem Fahrplan geschrieben“. Unter Hinweis auf Alfred Döblin, den „außerordentlichen Anreger, den tumultuarischen Verwirklicher“, sagt er: so und nicht anders muß die moderne Prosa vorwärtsgehen, von Handlungsquentschen zu Handlungsquentschen, von Handlungsteil zu Handlungsteil; „jeder Satz dieser Lokomotivenprosa könnte mit dem Wort ‚dann‘ anfangen.“ Weyrauch hebt hervor, daß sich in der Prosa Steinbecks keine Psychologie befinde, keine Abgezogenheit, daß er nur das Außen vermittele, daß seine Geschichten recht eigentlich Berichte seien, in der Sprache des Mannes von der Straße erzählt. Und nun beschreibt er den Unterschied zur europäischen Prosa: „Steinbeck berichtet unmittelbar und findet derart den mittelbaren Ausdruck für die Philosophie von der Welt. Die europäischen, besonders die deutschen Prosaisten schauen unmittelbar die Welt an, woraus die Indirektheit ihres Ausdrucks folgt. Bei Steinbeck und den andern Amerikanern ... verstellt die Philosophie von der Welt nicht diese Welt, indes bei den Europäern, zumal bei den Deutschen, die Welt von der Philosophie dieser Welt verstellt und entstellt ist.“

Aus dem Beispiel Hemingways folgert dann Weyrauch: „Auch hier sind die Sätze des ‚dann‘, auch hier folgen sich die Sätze wie die Stationen einer Eisenbahnstrecke.“ Zum Ausdruck des Unmittelbaren im eigentlichen Sinne aber ist, wie er feststellt, das ‚Zwiesgespräch‘ geworden, das fast alles andere beiseite schiebt und vertilgt. „Diese amerikanischen Prosaschreiber entlarven zwar, sie atomisieren, sie experimentieren, daß es eine gefährdende, revolutionäre Art hat. Aber sie errichten in eins eine Sparsamkeit aus Reichtum, eine schlüssige Simplität.“ Besonders bei Wolfe und dessen Realität des Alltäglichen empfiehlt Weyrauch dem deutschen Nachwuchs zu lernen: Raffung, Schichtung der Wirklichkeit und Verzicht auf die Doktrinen. Die augenblickliche Lage der Literatur bei uns sieht er folgendermaßen: „Nach 1918 haben wir die Sprache zerspellt, ohne uns des Alltags zu bemächtigen. Im Verlauf der folgenden Jahre gingen wir daran, die Trümmer des Sprachlichen zusammenzufügen. Alfred Döblin und Anna Seghers erzielten es. Sie konnten es, weil sie des Alltags mächtig waren. Nach 1945 ist alles auseinandergefallen. Die Realität, das Unmittelbare darin. Die Sprache wird sich zweifellos anschließen. Wirklichkeit und Sprache zu bündeln, sie beide mit den Katarakten der uns umgebenden Erde zu kommunizieren, wird eine höllische Aufgabe für die deutschen Schriftsteller und Dichter sein.“ Wir wollen unsererseits Weyrauch zugestehen, daß er sich zur Zeit wie kaum ein anderer bemüht, die von ihm dargelegten Grundzüge eines Realismus des Unmittelbaren als Schriftsteller zu verwirklichen. Freilich sind wir nicht der Meinung, es müßte sich nun unsere ganze Dichtung auf diesem Wege bewegen. Wir glauben auch nicht, daß ein wirklicher Dichter auf die Dauer bei dieser Form bleiben kann.

Wir sind bei unserem Querschnitt durch die literarischen Probleme unserer Zeit an dem Punkt angekommen, wo es notwendig ist, nun etwas über das amerikanische Vorbild realistischer Schreibweise selbst zu sagen: über Ernest Hemingway. Er ist 1898 geboren. Als Achtzehnjähriger ging er freiwillig an die italienische Front. In den Zwanzigerjahren lebte er in Paris. Später nahm er auf republikanischer Seite am Spanienkrieg teil. Er gehört zu jener Heimkehrergeneration von Amerikanern nach dem ersten Weltkrieg, die unter dem Namen „Verlorene Generation“ ein Begriff geworden ist. In einem interessanten Aufsatz brachte unlängst Bastian Müller die Gegenüberstellung „Die Verlorene Generation und wir“ (Welt und Wort: Nov. 46, S. 173 ff.). Bei der Überlegung, welchen Eindruck und Einfluß man von dem Auftauchen des Schrifttums dieser „Verlorenen

Generation“ heute in Deutschland erwarten könne, kommt er zu der Feststellung, es könne das nur Ablehnung sein, weil die Lage dieser amerikanischen Jugend nach dem ersten Weltkrieg und unserer heutigen jungen Generation nach dem verlorenen zweiten Weltkrieg grundverschieden sei. Die verlorene Generation Amerikas lebte damals satt, die deutsche junge Generation aber hat als Grundgefühl den Hunger. Wir wollen solche Argumentation nicht unterschätzen, glauben aber doch, daß ein anderer Anknüpfungspunkt da ist: das heute viele Menschen erfüllende Gefühl der Sinnlosigkeit des Lebens. Und darin wird die deutsche verlorene Generation, wenn auch nur äußerlich, sich dargestellt finden. Die damalige amerikanische Heimkehrergeneration ergab sich einem Nihilismus und einer absoluten Glaubenslosigkeit. Sie empfand sich als Opfer des Materialismus in einer völlig mechanisierten Welt. Darum sind ihre Menschen immer Unterliegende. Alles erscheint sinnlos.

Bedeutungsvoll aber wurde der neue Stil, den sich die jungen Schriftsteller damals schufen. Am ausgeprägtesten findet er sich bei Hemingway, der dadurch einen großen Einfluß auf die amerikanische Literatur der Dreißigerjahre ausübte. Er wurde zum Vorbild für viele. Keiner beherrschte den Roman Amerikas so wie er. „Trotzdem bezeichnet er in einem gewissen Sinne ebenso ein Ende, wie er einmal einen Anfang bezeichnete ... und so wird klar, daß Hemingway's atomisierte Lebensanschauung der letzte Ausdruck der Nachkriegsperiode war, nicht eine Brücke in die Zukunft“, so bekennet Alfred Kazin in seinem Buch „Der amerikanische Roman“ (Overseas Editions). Hemingway machte den „verzweifelte Versuch, die Wirklichkeit in eine Kurzschrift zu fassen“, wie Kurt W. Marek sich im Nachwort zu der Neuherausgabe von Hemingways Roman „In einem andern Land“ ausdrückte (Rowohlt-Rotations-Roman, Hamburg-Stuttgart 1946). Dieser Versuch gelang gegen jede Tradition. Sein Stil war durchaus brutal, nüchtern, sachlich. Ein oft geradezu aufpeitschender Telegrammstil, der nicht beschreibt, nicht ausmalt, nicht reflektiert, sondern nur festhält, übergangslos aneinanderreihet, die Sätze alles Überflüssigen entkleidet, komprimiert und in bald erregendem, bald völlig banalem Dialog fortschreitet. Ein Beispiel aus dem Roman „In einem andern Land“: „Die Ebene stand in reicher Ernte; es gab viele Gärten voller Obstbäume. Jenseits der Ebene waren die Berge braun und kahl. In den Bergen wurde gekämpft, und nachts konnte man das Mündungsfeuer der Artillerie sehen. Im Dunkel sah es wie Wetterleuchten aus, aber die Nächte waren kühl und man hatte nicht das Gefühl von einem aufziehenden Sturm.“ Oder ein treffenderes Beispiel aus dem 1924 erschienenen Storyband „In unserer Zeit“ (deutsch bei Rowohlt, Berlin, 1932): „Der Weg führte hinter dem Obstgarten hinauf auf den Gipfel der Berge. Dort war das Häuschen, der kahle Vorplatz, Rauch, der aus dem Schornstein kam. Dahinter war die Garage, der Kükenstall und der junge Tannennachwuchs wie eine Hecke gegen den fernen Wald.“ Die Wendung „es gab“ ist geradezu bezeichnend in ihrer vielfältigen Verwendung bei Hemingway. Bisweilen sind seine Erzählungen nur abgerissene Stimmungsbilder. Sie hören oft gerade dann auf, wenn man den Eindruck hat, daß es jetzt losgehen müßte. Es sind sozusagen Geschichten von Augenblicken, ohne perspektivische Tiefe aneinandergereiht. Alle Erscheinungen sind atomisiert. Ein Panoptikum von bluttriefenden Schaustücken, wie sie etwa zwischen die Erzählungen „In unserer Zeit“ eingestreut sind. Ausschnitte aus einem grauenhaften Filmstreifen, der das Leben selbst sein soll. Es scheint gewagt, wenn Marek davon spricht, Hemingway habe „die Metaphysik des Banalen entdeckt“. Ausgezeichnet dagegen ist seine Kennzeichnung von Hemingways Stil als „skelettierte Prosa“. Zu unserer Frage nach dem kommenden deutschen Literaturstil äußert sich Marek mit den Worten: „Die deutsche Hemingway-Generation ging 1933 in die äußere oder innere Emigration. Sie hat im Jahre 1945 nichts aus den Schubladen gezogen. Die nächsten Generationen haben sich noch nicht zum Wort gemeldet. Was auch kommen mag, es darf nichts kommen ohne die amerikanische Literatur. Wobei gleichgültig ist, bei welchem Hemingway angeknüpft wird. Wobei offen bleibt, ob überhaupt bei Hemingway“. Ob die Zukunft dem recht geben wird, bleibt abzuwarten. Unsere Dichter werden sich seinen begeisterten Forderungen vielleicht nicht so ohne weiteres anschließen, so wenig sie es dem von Kahnert ausgerufenen

„Objektivismus“ gegenüber tun werden. Denn was für Amerika billig und entsprechend erscheint, das braucht es noch nicht für Europa oder Deutschland zu sein.

Es wird wohl eher so sein, wie Bastian Müller (Welt und Wort: 6/46, S. 175) meint: „Für die junge deutsche Generation kann gerade Hemingway nicht zukunftsweisend sein. Er war es nie und in keinem Augenblick für die europäische Nachkriegsgeneration nach 1918, obwohl sein Einfluß auf die Schriftsteller auch in Deutschland groß gewesen ist. . . . Zu solcher bewußter Abkehr von Hemingway also muß auch die junge deutsche Generation kommen, nachdem sie ihn erst kennengelernt, d. h. zu einer Abkehr von dem Vertreter der ichbezogenen „verlorenen Generation“ der Nihilisten, die sich zum reinen Typ des geistigen Separatisten entwickelte. Mit dieser Abkehr erst beginnt die Hinwendung zu dem Problem unserer Tage, dessen Lösung vor allem die Aufgabe der deutschen lebenden Generation und ihrer Kunst ist: die Hinwendung an die größeren übergeordneten Zusammenhänge der menschlichen Gesellschaft und damit eine Bejahung von Entwicklung und Sinn.“

In einem weiteren Teil unserer Übersicht über die Lage der Literatur werden wir uns mit der Stilform der „Story“, mit der neuen Entwicklung der amerikanischen Literatur und mit dem Surrealismus befassen.

Herbert Gorski S. J.

Umschau

ÜBER DEN DEUTSCHEN ZUSAMMENBRUCH

Während im Leben des Alltags die bittere Not und der harte Kampf ums Dasein alle Aufmerksamkeit und Kraft in Anspruch nehmen, spielt in der geistigen Auseinandersetzung immer noch die Frage nach den Ursachen des deutschen Zusammenbruchs eine große Rolle. Das ist durchaus begreiflich; denn der Mensch als denkendes Wesen kann sich nicht bei der bloßen Tatsächlichkeit eines furchtbaren Schicksals begnügen, sondern will auch ergründen, wie es zu einer so verhängnisvollen Entwicklung kommen konnte. Überdies hofft er aus dem prüfenden, wachen Rückblick auf die Vergangenheit etwas Licht für den Weg in die Zukunft zu finden. Dabei ist es freilich auch wahr, daß viele andere von diesem ihnen höchst peinlichen Thema am liebsten nichts mehr hören möchten, indem sie Augenschließen als Erleichterung empfinden. Sie suchen ihre Haltung mit dem Hinweis zu rechtfertigen, daß sie aufbauen wollen und deshalb vorwärts, nicht rückwärts schauen. Als ob es Klarheit für die Zukunft ohne Klarheit über die Vergangenheit geben könnte!

Friedrich Meinecke, von Anfang an entschiedener Gegner des Nationalsozialismus, stellt seiner Schrift¹ die Frage voraus,

¹ Die deutsche Katastrophe. Betrachtungen und Erinnerungen. 80 (177 S.) Wiesbaden 1946, Eberhard Brockhaus. Geb. M. 6.50.

ob wir die ungeheuerlichen Erlebnisse, die uns in den zwölf Jahren des Dritten Reiches beschieden wurden, je vollkommen verstehen werden. Aus der Erfahrung eines langen Lebens und Forschens bekennt er: „Die deutsche Geschichte ist reich an schwer lösbaren Rätseln und an unglücklichen Wendungen. Aber dies uns heute gestellte Rätsel und die von uns heute erlebte Katastrophe übersteigt für unser Empfinden alle früheren Schicksale dieser Art.“ Natürlich beginnt er seine Betrachtungen nicht erst mit dem Jahre 1933, sondern verfolgt die Ursachen der deutschen Katastrophe weiter zurück. Zwei tiefgehende Bewegungen sieht er im 19. Jahrhundert aufsteigen: die nationalistische und die sozialistische, beide in ihrer Einseitigkeit und Überspitzung dem deutschen Volke gefährlich. Ihre echte Versöhnung gelang nicht, eine falsche wurde durch den Nationalsozialismus vorgetäuscht. Tatsächlich tobten sich im Dritten Reich ein wildgewordener Nationalismus bzw. Militarismus und ein maßloser Staatssozialismus aus, die, sich gegenseitig verschärfend, Freiheit und Menschenwürde unterdrückten und den einzelnen zum Nichts gegenüber dem Staat bzw. der Partei erniedrigten. Als besonders verderblich geißelt der Verfasser die Ausschaltung des persönlichen Gewissens und der sittlichen Gebote im öffentlichen Leben. Er wird sich aber wohl bewußt sein, welch große Schuld die deutsche Geschichtsschreibung an dieser Fehlentwicklung trägt. Sehr gut und eingehend wird geschildert, wie unter dem Einfluß des Nationalismus