

jene wirtschaftlich-sozialen Beengungen fortfielen, die es vielen unmöglich machen, rechtzeitig zu heiraten oder in der Ehe den natürlichen Kindersegen anzunehmen.

Die österreichische Kirche sieht sich also mehr oder weniger denselben sozialen Problemen gegenüber wie die Kirche fast aller übrigen Länder Westeuropas. Ebensowenig wie jene wird auch sie, auf sich allein gestellt, mit ihnen fertig werden können.

Motive und Formen der deutschen Dichtung der Gegenwart

Von WILHELM GRENZMANN

I.

Eine Darlegung über die deutsche Literatur der letzten Jahre, ihre Motive und Formen, begreift notwendig die geistigen Grundlagen mit ein, aus denen sie erwächst. Denn sie ist Spiegelung der allgemeinen Krisis unserer Zeit, die zu begreifen, zu bestehen und zu überwinden uns aufgegeben ist. Dies gilt nicht nur für die Deutschen; alle Völker des Abendlandes, vielleicht der ganzen Welt wissen davon. Dichtung ist dabei nicht etwa Veranschaulichung oder Zeugnis für die Geschichte des Geistes, der Philosophie oder der Weltanschauungen. Vielmehr zeigen sich in ihren Motiven und in ihren Formen wie in den Wandlungen ihres Stils die Veränderungen, Stimmungen und Gefährdungen unserer Zeit ebenso ursprünglich an. Aber es ist doch wahr, daß Dichtung damit wieder über sich hinaus weist. Aus ihr spricht der Mensch unserer Zeit, der sich in ihr auszusprechen und zu begreifen sucht.

Damit wir die Situation verstehen, sind einige Erinnerungen notwendig. Die große Zeit der deutschen Dichtung, die den Ruhm unseres Volkes in der Welt begründete, ist verbunden mit dem Namen Goethes und der Goethe-Zeit. Zwischen 1770 und 1830 schuf der reichste Geist der neueren Geschichte sein großes Werk, baute Schiller seine Dramen, bildeten die Philosophen des deutschen Idealismus ihre Systeme. Dichtung und Philosophie hatten zum Gegenstand das Bild vom Menschen als dem Träger der freien schöpferischen Vernunft. Der Mensch ist das in Freiheit gesetzte Wesen, das sich selbst zu entscheiden vermag, für seine Taten einzustehen hat, schuldig werden und sich doch wieder aufraffen kann, ja selbst die Kraft besitzt, dem Ungeheuren zu begegnen. Diese Auffassung wirkt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein und bestimmt Erziehung und Lehre. Aber früh regen sich auch diejenigen Kräfte, die solche Überzeu-

gungen unterhöhlen und erschüttern. Sie trugen den Sieg davon und haben unermessliche Wirkungen gehabt. Denn sie haben das Bild des Menschen in einem Maße gesprengt, daß er nicht mehr weiß, was er von sich selbst halten soll. Vor der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden die Risse im Gebäude des deutschen Idealismus sichtbar. Dem Menschen wird klar gemacht, daß er nicht frei, sondern eingegrenzt und „umstellt“, d. h. durch Anlage, Abkunft und Milieu determiniert sei. Er fängt an, sich als Funktion unkontrollierbarer Mächte zu verstehen, wozu auch die von der Tiefenpsychologie entdeckten Kräfte des Unbewußten, die niemals überwundenen Bestände der Vorfahren, „ganz vergessener Völker Müdigkeiten“ (Hugo von Hofmannsthal) gehören. So verliert der Mensch die scharfen Umrisse, durch die er sich früher von allen anderen Wesen abgesondert sah. In der Mitte des vorigen Jahrhunderts steht das Drama der Ratlosigkeit. Die Welt wird unverständlich, tückisch und grausam, in jedem Sinne fragwürdig und durchaus endlich. Hebbels Drama lebt von der Erfahrung des Widerspruchs. Das Gesetz der Welt ist nicht Harmonie, sondern Dis-Harmonie; es gibt keine vorherbestimmte Harmonie, sondern eher das Gegenteil. Mit dem Zweifel an der Ordnung der Welt hängt alles zusammen, was Hebbel selbst, klar oder verhüllt, seine Auseinandersetzung mit dem Nihilismus genannt hat, die Klärung der menschlichen Situation in einer wertelosen Welt und das Bestehen darin.

Gedanken solcher Art sind für die moderne Dichtung der Ausgangspunkt. Seit Nietzsche ist der Mensch mit sich allein. An die Stelle der Vernunft tritt das Leben. Er soll sich begreifen allein aus seiner Zuordnung zu den Mächten der Lebenstiefe. Der Mensch und das Leben: das ist der Gegenstand der innerweltlichen Auseinandersetzung des Menschen.

Aber: In dem Augenblick, wo sich der Mensch dem Leben gegenüber weiß, ist die Entfremdung schon da. Die übermächtigen Kräfte der Welt finden keinen jubelnden Menschen, der sich rühmen könnte, an ihrer Befreiung mitgewirkt zu haben, sondern einen verzagten, zuletzt einen verzweifelten. Das auf den Innenraum der Welt gebannte Auge hat es gelernt, in Abgründe zu schauen. Es sieht Höllenfahrten und Untergänge. Ein Teil der Dichtung weiß künftig nur von solchen Dingen zu berichten. Die Verbindung der deutschen Schriftstellerei mit internationalen Themen und Tendenzen ist dabei offensichtlich. Die Abgründe: das ist einerseits der Mensch selbst mit seinen unbegreiflichen Möglichkeiten; das ist andererseits die undurchdringliche Welt, die wie die antike Moira über dem Menschen-dasein hängt.

Bei solchen Verhältnissen gewinnt die deutsche Dichtung, soweit sie von solchen Überzeugungen ausgeht, ein charakteristisches Merkmal: sie entfernt sich aus der empirischen Welt. Die „Wirklichkeit“ ist nicht mehr das Feld menschlicher Betätigung in Raum und Zeit. Menschliche Entwicklungen und Taten in der Geschichte und unter den Völkern gehören nicht zu ihren vordersten Interessen. Vielmehr sucht die Dichtung den

Weg „nach innen“. Nachdem ihr der Boden, auf dem wir stehen, so schwankend und ungewiß geworden ist, sucht sie sich der Hintergründe dieser Welt zu versichern. Diese offenbaren sich dem Menschen im Bereiche der „Seele“, im Hinhören auf die inneren Erfahrungen, auf Gefühle und Ahnungen. Hier glaubt man noch eine verlässliche Welt zu finden. Nach einer zutreffenden Bemerkung von Karl Scheffler geht der Weg der Erkenntnis nicht mehr von der empirischen Welt zu deren Hintergründen; vielmehr sucht man sich dieser unserer Welt erst von den Hintergründen aus zu versichern.

Gleichwohl fehlt gerade hier — in den äußersten Positionen — niemals die Hoffnung auf den „Umschlag“, auf den Ausgang nach draußen. Hinter den schärfsten Formulierungen steht — ausgesprochen oder nicht — das Sehnen nach der „heilen“ Welt, in der die hart und schwer empfundene Zerrissenheit des Menschen aufgehoben wird zugunsten einer höheren Einheit. Inmitten der Dunkelheit bleibt ein Stückchen Glaube übrig, daß am Ende dieser Fahrt doch ein neues Dasein beginnt.¹

Neben dieser die äußersten Möglichkeiten des Menschseins darstellenden Gruppe von Dichtern sind andere Schichten nicht zu übersehen. Zwar ist kein bedeutender unangefochten von dem, was man heute „Existenzkrisis“ nennt, aber es ist ein Unterschied, ob sich der Mensch in sich selbst zurückzieht, stolz und zugleich ohnmächtig, oder ob er den Zusammenhang bewahrt mit dem Erbe der Vergangenheit, dem Glauben der Väter, den Realitäten der christlichen Welt. Verbindungen solcher Art sind nie aufgegeben worden, haben sich durch die Jahrzehnte gerettet und ihre Kraft behalten und zeigen sich heute machtvoller als je. Die weltanschauliche Basis dieser Gruppe ist nicht einheitlich. Manche bekennen sich zu einem Humanismus nach der Art Goethes. Die Überzeugung, daß der Mensch frei sei und die Bestimmung habe, durch sich zur Verwirklichung seiner selbst zu gelangen, ist hier auch durch die Erfahrungen und Bedenken eines Jahrhunderts nicht erschüttert worden. Andere sind Christen oder haben sich dem Christentum angenähert (wie der späte Werfel); ihre Dichtung gewinnt ihre Antriebe aus dem theologischen Glauben.

Diese skizzenhaften Feststellungen seien die Grundlage für die folgenden Untersuchungen.

II.

Es ist die Frage gestellt, von welchen Grunderlebnissen die heutige Dichtung getragen ist und bewegt wird. Die Motive bieten sich in bunter Fülle dar; aber sie sind doch nur Aus- und Umgestaltung eines verhältnismäßig eng zu ziehenden Kreises tiefer begründeter Erlebnisweisen. Auch von die-

¹ So auch *Max Wehrli*, auf dessen Anfangsausführungen in seinem Buch „Allgemeine Literaturwissenschaft“, Bern 1951, ich mich hier mehrfach beziehe. Nachdrücklich hinzuweisen ist auf das Buch von *Robert Mülher*, „Dichtung in der Krise“, Wien 1951.

sen können hier nur einige wenige genannt werden. Sie kleiden sich in Bilder und Begriffe.

Das Symbol der *Anima* (Psyche), der antiken Seelenführerin, möge dabei an erster Stelle stehen. Ihr hat Robert Mülher in seinem Buche „Dichtung der Krise“ besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Die Hinwendung zum Leben als der uns umfassenden, unbegreiflichen, segnenden und verfluchenden Macht bringt den Menschen notwendig zu einer Form der Erlösung in Beziehung, die anders ist als die christliche. Der Seelenroman in Spittellers und Hauptmanns Epoche bezeugt, daß nun „das Reich der Seele das Reich der Wahrheit ablöst“ (276). Der Wunsch nach Aufhebung der menschlichen Gespaltenheit bleibt eine der Grundgegebenheiten des Menschen. Seine Erfüllung wird in einer dem Christentum entgegengesetzten Richtung gesucht. Die Annäherung an die Antike, wie Nietzsche sie verstanden und zu sehen gelehrt hatte, wird dabei durch ausdrückliche Verwendung der alten Motive zugestanden; noch mehr aber verdeutlicht die Wiederkehr charakterähnlicher Gestalten die Anwesenheit eines gleichbleibenden Motivs.

Gerhart Hauptmann hatte in seinem Tagebuch „Griechischer Frühling“ das Lob der Erdkräfte in einer Huldigung an Dionysos und Demeter ausgesprochen. Die Erfahrung der Allmacht des allumfassenden Lebens stand damals am stärksten in der Mitte seiner Lebenserfahrung. Der Dichter, der sich der Erde zugesellt sah und nur ihr, nimmt Gestalten und Stimmen der Vorzeit zu Hilfe, um sich die eigene Welt zu verdeutlichen. Spittellers Held ist Prometheus, der die Menschen zu sich selbst führen will und Menschenart bewahren und wiederherstellen möchte, allerdings nicht wie der Prometheus der Antike, der das Feuer vom Himmel holt, sondern als ein Geist der modernen Zeit, dessen Aufgabe es ist, die Menschen ins Reich der Seele zu führen und sie vom äußern Schein abzulenken. Das Reich der Seele, das ist der „Metakosmos“, ein „außer- und überweltliches Sein“, das jedoch nicht als ein Reich des Geistes und des bewußten Lebens zu denken ist, in dem der Mensch zur Anschauung des Vater-Gottes käme, sondern das Reich der mütterlichen Erde, die den Menschen wiederaufnimmt, indem sie ihm mit den Schmerzen der Individuation das Personsein nimmt und ihm eine Ewigkeit in ihrer Art anbietet: die Teilnahme an der gestaltlosen Bewegung des unterhalb der sichtbaren Formen liegenden Chaos. In dieser Verkündigung liegt wohl das Bleibende von Hauptmanns Lebensauffassung bei allen Wandlungen seiner Aussage wie seines Stils. Das Chthonische erhält bei ihm viele symbolische Formen, vor allem in den zahlreichen Mädchengestalten, die Mülher (278) „in die mythische Tradition des göttlichen Mädchens einführen zu dürfen“ glaubt: Rautendelein, Anna Mahr, Ottegebe, Pippa, um nur einige zu nennen. Hinzu kommt die vielfache Verwendung des Motivs des Meeres, das bei ihm wie bei vielen Dichtern der Zeit so gut wie immer das Symbol unheimlicher, gestaltloser Ewigkeit ist. Der „Weg nach innen“, den die Dichtung von heute wesentlich beschreitet, soll angesichts des Zerfalls aller Wirklichkeiten wenig-

stens durch innere Erfahrung zu einem letzten Halt führen. Das Ziel ist nichts als ein gestaltloses Leben, in dem der Mensch sein Selbstbewußtsein verliert, um die Seligkeit des Unbewußten zu gewinnen.

Wie ungeheuer verbreitet — aus innerer Notwendigkeit — dieses Motiv ist, zeigt sich an vielen Gestalten der heutigen Dichtung, so weit sie auch auseinanderstehen mögen. Stehr spricht davon in seinem „Heiligenhof“; „Peter Brindeisener“ ist auf der Suche nach Erlösung durch die Frau. Bei der unendlichen Kompliziertheit des Problems Rilke, die vor jeder vorschnellen und einseitigen Stellungnahme warnt, scheint doch sicher zu sein, daß er die von ihm erwartete Form der Erlösung im Hinübertritt auf die „andere“ Seite des Lebens erhoffte; auch weist seine Huldigung vor der Frau, für die seine Korrespondenz Zeugnis ablegt, in die gleiche Richtung.

Mit der so verstandenen Ewigkeit des Lebens verbindet sich das Motiv des *Todes*. Die Dichtung der heutigen Zeit ist eine Dichtung um den Tod — der Satz ist keine Übertreibung. Für Rilke steht der Tod in der Mitte seiner Dichtung; er ist der immer genannte Kronzeuge dieser Haltung. Tod aber wird keineswegs erlebt in der Weise, daß er das Tor zur jenseitigen Ewigkeit aufschließt, als Schnitter und doch Gottes Bote, sondern als weltimmanentes Geheimnis, das zum Leben gehört und den Weg frei gibt zur unteren Welt. Die Teilhabe am Hintergründigen und Unverständlichen, das überall in unsere empirische Welt einbricht: das sind alles bereits Ankündigungen des Todes. Es gibt eine große Dichtung um den Tod, die damit ein Thema mit Variationen wird: Hermann Brochs „Tod des Vergil“; sie will die Raumtiefe der Welt, die Transzendenz unter uns erschließen. Es ist bezeichnend, daß mit einem solchen Ergreifen der diesseitigen Unendlichkeit sich eine andere Erfahrung ausspricht: die der Unfestigkeit aller Verhältnisse, die Auflösung alles scheinbar Beständigen, die Wahrnehmung der Welt als eines bloßen Scheins, die Meinung, daß wir für kurze Zeit in die Existenz entlassen sind, um dann wieder zurückgeholt zu werden — in die eigentliche Wirklichkeit der chaotischen Kräfte. Verkennen wir es nicht: in solchen Überzeugungen ist ein großer Teil unserer Gegenwart verankert. Viele scheuen sich nicht, dies Weltverhalten Nihilismus zu nennen, und möchten darauf ihre Welt aufbauen.

Alsdann: das *einsame Ich*. Es ist kaum möglich, besonders markante Namen zu nennen; so verbreitet sind Motiv und Gesinnung. Vielleicht haben in der Gegenwart Ernst Jünger und Gottfried Benn die schärfsten Formulierungen gefunden. Jünger verkündet im „Waldgang“ die Notwendigkeit der Rückkehr in das eigene Ich. Benn in seinem Marburger Universitätsvortrag will aus dem Erlebnis des Ichs einen neuen Stil bilden; es ist der Versuch, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen, die Transzendenz der schöpferischen Lust.

Anderes tritt hinzu, um das Gesamtbild zu vervollständigen. Ernst Jünger spricht des öfteren vom *Maelström*, über den wir fahren, nicht wissend, ob sich der Abgrund unter uns auftut und uns verschlingt. Das Bild stammt aus

der bewunderungswürdigen Erzählung von Edgar Allen Poe, der auch ohne dies viel Beachtung findet. Der Maelström, das ist der durch Gezeiten verursachte Wirbel an der norwegischen Küste, der selbst größeren Schiffen Gefahr bringt. Auf's Geistige übertragen, spricht er das Äußerste an Bedrohung aus, dem sich der Mensch ausgesetzt weiß, ohne daß er Widerstand zu leisten oder sich zu wehren vermöchte. Auch Friedrich Georg Jünger, der Bruder von Ernst, spricht davon. Damit ist zugleich die Einsamkeit gemeint, in der der Mensch dem Ungeheuren gegenübersteht. Nahe verwandte Motive kommen aus einer und derselben Wurzel. Metaphysische Einsamkeit, Gottesferne und das Bewußtsein, von unnennbaren Mächten bedroht und ihnen ausgeliefert zu sein: es ist im Grunde eines und dasselbe.

In nächster Nähe steht das Bewußtsein von der Zweideutigkeit der Welt. Büchner hat das Bild vom „*Riß durch die Welt*“ geprägt. Bei Ernst Wiechert steht der Satz: Er fühlte, „wie durch das Bild Gottes ein Sprung hindurchlief, der nicht mehr heilen würde“. Dahinter steht die Sehnsucht nach dem Unbedingten, das uns nicht gewährt wird. Während bei Wiechert die Hiob-Klage ertönt, warum Gott das Furchtbare in der Welt zuläßt, wird der Schmerz über den Riß in der Welt das Motiv des Gesamtwerks von Franz Kafka. Die Abtrennung vom Unbedingten macht die Welt unüberschaubar und unberechenbar. Allerdings bringt sich gerade hier das Unbedingte selbst in Erinnerung.

Vergegenwärtigen wir uns, wieviel menschliche Grundphänomene inmitten solcher Haltungen zum Ausdruck kommen. Es ist zunächst die Sehnsucht nach Ewigkeit. Sie folgt aus dem Ungenügen an der gegenwärtigen Welt. Gegenüber der massiven Festigkeit materialistischer Weltvorstellungen spricht sich allenthalben die Überzeugung aus, daß unser Anteil an der Welt gering ist; wir sind von ungeheuren Dingen umgeben, die uns umfassen und wieder in Besitz nehmen. Es ist die Sehnsucht nach Erlösung; sie wird uns, so meint man hier, zuteil in der Hinwendung zu den dionysischen Tiefen, in der Auslöschung des Ichs. Es ist aber auch der Wunsch, das Leben wieder zu bestimmen in Selbstverantwortung und Freiheit. Es handelt sich bei allem um die Wiederentdeckung verschütteter menschlicher Wirklichkeiten, nur daß die Wege der Deutung uns trennen.

Es gibt einige bemerkenswerte Stellen innerhalb der bisher geschilderten Welt, wo der „*Umschlag*“ sich ankündigt. Schon das Wort, das aus der Existenzphilosophie stammt, ist auffällig. Es meint dort die Erscheinung, daß der Mensch sich auf dem hartnäckig von ihm verfolgten Weg plötzlich durch den Einbruch der höheren Wirklichkeit und unter dem Zwang der Objektivität zu Schlußfolgerungen gezwungen sieht, die den von ihm verfolgten genau entgegengesetzt sind. Solchen Blick auf den „*Umschlag*“ läßt zum Beispiel der Faustus-Roman als bloße Möglichkeit wenigstens zu. Bei Kafka, dem sehr verschiedenartig gedeuteten Erzähler des „*Schlusses*“, des „*Prozesses*“, des „*Landarztes*“ und der „*Strafkolonie*“ ist es doch sehr wahrscheinlich, daß der in die Verwirrung gejagte Mensch als den Grund

seiner Unruhe den unter uns anwesenden Gesetzgeber und Richter erkennt. Eines der bewegendsten Beispiele bietet Brochs „Tod des Vergil“. Alle Linien des Werkes weisen darauf hin, daß der Sterbende in den Abgrund der Welt sinkt. Aber der Dichter ist groß genug, um zu wissen, daß es hier keine Lösungen gibt. Es gehört zum Charakter des Werkes, daß — durch nichts vorbereitet und gänzlich unerwartet — auf den letzten Seiten des umfangreichen Romans die Madonna mit dem Kinde in die Phantasien der Sterbenden tritt. Es ist eines der deutlichsten und vielleicht aufrichtigsten und ehrlichsten Beispiele des „Umschlags“, des Eingeständnisses, daß alle Wege weltimmanenter Lebensdeutung in eine Sackgasse führen und nur eines wahr ist: das Bekenntnis zum einen persönlichen, die Menschen vollenden-
den, erlösenden Gott. *ist!*

Es ist nun bemerkenswert, daß die christliche Dichtung als die Kündlerin ihrer religiösen Erfahrungen nicht außerhalb, sondern innerhalb der gegenwärtigen Probleme steht. Sie ist in die Wirrnisse einbezogen und hat Anteil an der Not der Zeit. Die bisher entwickelten Motive wiederholen sich, wenn auch unter dem Vorzeichen der Christlichkeit. Jedoch erweitert sich die Motivfülle um die Inhalte der Glaubenswelt, d. h. um die Dimension des Übernatürlichen. Sie bezieht Sakrament und Gnade, Sünde und Erlösung in ihre Themen ein. Den Surrealismus der Tiefe, auf den die moderne Dichtung sich viel zugute hält, das Verweilen im Abnormen, Kranken, abstrus Phantastischen, löst sie ab durch einen Surrealismus der Höhe: die empirische Welt des Menschen wird über sich hinaus erhöht durch die unsichtbare Welt der guten Geister, der Vorsehung, die die menschlichen Geschicke leitet, durch den Zusammenhang von oben und unten, der sich in Zeichen und Begebenheiten kundtut. Zunächst aber ist die christliche Dichtung die Kündlerin menschlicher Sorge — ähnlich wie alle andere Dichtung auch.

Der „*verborgene Gott*“ oder — nach einer sinnvollen Formulierung Martin Bubers — der „*sich verbergende Gott*“, nicht der „*Deus absconditus*“, sondern die „*latens Deitas*“: das ist das ins Christliche gewendete Erlebnis des skeptischen Unglaubens, der von der Nicht-Anwesenheit Gottes spricht. Das Rätsel dieser Welt wird in seiner Schwere erfahren, das Böse als eine dunkle Macht begriffen. Georg Trakl, dessen dichterisches Weltbild noch bis heute in wesentlichen Zügen ungedeutet ist, der Dichter des Todes, der Einsamkeit, der Weltverlassenheit, der Untergänge, erfährt in unsern Tagen seine späte Wirkung aus solchen Erlebnisvoraussetzungen. Elisabeth Langgässers Prosa und Verse sprechen davon mit allem Glanz ihrer verführerischen Sprache. Die Dichtung von Konrad Weiß erhält wenigstens zum Teil von daher ihre Gewichte. Josef Leitgeb hat — nach seinen Gedichten zu urteilen — schwer unter solchen Erfahrungen gelitten. Wir wollen die Reihe nicht verlängern. Auch vermittelt die Dichtung im allgemeinen eher die Vorstellung eines strengen als eines milden Gottes. Das „*De profundis*“ ist uns näher als das „*Te Deum*“. Es gehört zu den Themen der christlichen Dichtung unserer Zeit, daß Gott ein unsichtbarer, unnahbarer, geheimnis-

voller, furchtbarer Gott sei. Es ist zu erkennen, daß es auch eine christliche Ratlosigkeit und Sorge gibt.

Das auffälligste Motiv der christlichen Gegenwartsdichtung ist der „*sündige Mensch*“. Er ist von seiten des Christentums die Lösung des Rätsels, das der Mensch für jedermann darstellt. Er entspricht dem aus der gegenchristlichen Welt auftretenden Motiv vom „Riß durch die Schöpfung“. Der Riß durch die Welt geht in Wahrheit durch das Wesen des Menschen, der einmal eine Urschuld auf sich geladen und damit das ganze Menschengeschlecht unter einen Fluch gestellt hat. Zwar klingt die Frage Hiobs an unser Ohr (bei R. A. Schröder und Paul Claudel), warum dies alles so sei. Hier kommt die moderne Welt am deutlichsten bei uns herein. Aber die christliche Dichtung spricht weniger vom Bösen, das der Mensch vorfindet, als vom Bösen, das vom Menschen verursacht wird. Der Mensch ist von Schuld belastet. Die nichtchristliche Dichtung weiß davon kaum etwas oder nur ausnahmsweise; das ist einer der großen Unterschiede. Wo sie davon spricht, befindet sie sich entweder nahe am Durchbruch oder hat ihn bereits vollzogen. Kafka ist nahe dabei. „Erarme dich meiner, ich bin sündig bis in alle Winkel meines Wesens. Schiebe mich nicht zu den Verlorenen“ (Tagebücher). Bei Werfel ist der Durchbruch bereits vollbracht. In der christlichen Dichtung haben solche Eingeständnisse ein ganz anderes Gewicht. In Graham Greenes Roman „Die Kraft und die Herrlichkeit“ steht am Anfang das Bild: „Die glitzernden Welten waren im Himmelsraum wie ein Versprechen — die Erde ist nicht das Universum. Vielleicht war Christus irgendwo nicht gestorben. Er konnte es nicht glauben, daß diese Welt hier, von einem Beobachter dort gesehen, auch in solcher Pracht flimmern sollte; sicher wälzte sie sich schwer im Raum, im tiefen Nebel, wie ein brennendes, verlassenes Schiff. Die ganze Erdkugel war in seine Sünde eingehüllt.“ Bernanos' großes Werk spricht viel davon; seine Welt ist der Nachtseite zugekehrt und wird vom Teufel in Unruhe gebracht. Das Mysterium, womit die nichtchristliche Welt nicht fertig wird, erhellt sich also in der christlichen Dichtung bis zu einem wichtigen Punkte: der „Riß“ wird nicht auf Gott, sondern auf den Menschen bezogen. Der Mensch ist das geschwächte, ungesicherte, versuchbare Wesen; er hat keine Ursache, sich groß vorzukommen. Bergengruens großes Novellenwerk beruht zum Teil auf diesem Motiv. Es gibt heute wohl keinen christlichen Dichter von Rang, der nicht das Leiden an der eigenen Unvollkommenheit zum Gegenstand nähme. Es wird ihm aufgegeben, diesen Zustand zu erkennen und darauf die Antwort zu geben in Schuldbekennnis und Sühne.

Die Welt stürzt deswegen nicht in Dürsterheit. Vielmehr wird die Schöpfung erhellt, weil sie die *vestigia Dei* zeigt. Der Mensch verläßt die Gewölbe seines Ichs und tritt in die Räume von Natur und Zeit. Zwar bleibt der dunkle Faden sichtbar, aber es ist zu fragen, wie das ganze Muster aussieht, in das er verwoben ist. Die Natur wird Trägerin der „Spuren Gottes“ und verliert ihren dämonischen Charakter. Die Dinge dieser Welt werden Chiff-

ren und Hieroglyphen, deren Bedeutung zu enträtseln ist. Auch Ernst Jünger hat es oft gesagt: die sichtbaren Dinge sind Zeichen für die Unsichtbaren. In ihnen kündige sich die Transzendenz nicht nur an, sie sei vielmehr bereits in ihnen enthalten. Die Dinge der Welt erhalten ihren Symbolwert zurück, den sie verlieren müssen, sobald sie für sich allein stehen. Die Welt gewinnt auch ihre Schönheit zurück, weil sie, obwohl gefallen, die Zeichen Gottes an sich trägt. Der Mensch und die Erde: das qualvolle Thema so mancher auf die Welt allein bezogenen Dichtung, erhält einen neuen Sinn. Die Gewalt des Dämonischen wird zwar nicht aufgehoben, aber sie wird eingeschränkt, weil ihr eine größere Gegenmacht entgegensteht. Menschen-schicksale, verknäult und verworren, lösen sich im Werke von Stefan Andres, der in seinen Romanen die Straßen der Welt durchfährt und lebensvolle Gestalten in großer Fülle schafft, sie werden in allen Anfechtungen bewahrt bei Peter Dörfler, Heinrich Federer und Karl Heinrich Waggerl. Der Raum der Geschichte war nie verloren, aber er wird vertieft, erweitert und theologisch gesehen.

Die *sakramentale Welt* wird zum ersten Mal seit langer Zeit wieder Gegenstand der Dichtung. Gottes Stiftungen werden in die Themen der Dichtung einbezogen. Damit geschieht in der Tat etwas Außerordentliches. Seine Anwesenheit in Natur und Geschichte wird überhöht durch seine Anwesenheit in der Gnadenwelt der Sakramente. Die Dichtung findet sich stark genug, sich auch diesen Realitäten zu nähern. Das Sakrament der Taufe ist Motiv des „Unauslöschlichen Siegels“ von Elisabeth Langgässer. Sigrid Undset richtet in der menschlichen Wirrnis ihrer Romane das Sakrament der Ehe auf. Der Priester steht in vielen Romanen unter uns. Und am Ende steht der Lobgesang des Einen und des Dreifaltigen, der dieser sonst so unverständlichen Welt ihren Sinn gibt. Wir stehen am Gegenpol der Immanenzdichtung, die das Heil in der Erde vergeblich sucht. Die „heile“ Welt ist zwar nicht unter uns verwirklicht, aber sie reicht bis zu uns herab und ergreift uns. R. A. Schröder schließt sein Nachtgespräch „Der Mann und das Jahr“ in der ernstesten Betrachtung Silvester 1945 mit der Anbetung der Dreifaltigkeit. Dichtung ist von jeher ein Schauen und Preisen. Im Lobgesang leistet sie ihr Höchstes.

III.

Was die dichterischen Gattungen anbelangt, so ist festzustellen, daß sie sich alle als geeignet erweisen, Gefäß für die Anliegen der Zeit zu sein. Konservatives stößt auf Modernes und auf den Willen, neue Ausdrucksformen für bisher unbekannte Aussagen zu finden. Es ist nicht verwunderlich, wenn sich die Freunde der Vergangenheit und die Verehrer einer kontinuierlichen Entwicklung in höherem Maße der hergebrachten Formen bedienen. Für die anderen aber ist es bezeichnend, daß sie unter dem Andrang neuer Gedanken, unter der Wucht neuer Erlebnisse die klassischen Formen

preisgeben, ja verhöhnen. Die Schwierigkeit, diese Welt ästhetisch zu begreifen, stellt die Kunst vor die Existenzfrage ihrer selbst. Kann die Kunst überhaupt noch das neue Erlebnis des Menschen meistern, der neue, bisher nicht bekannte Wirklichkeiten bewältigen muß? Der Künstler unserer Zeit beantwortet die Frage meist skeptisch. Thomas Mann läßt in seinem „Faustus“ den Zweifel aufkommen, ob das Spiel der Kunst „bei dem heutigen Zustand unseres Bewußtseins, unserer Erkenntnis, unseres Wahrheitssinnes noch erlaubt und geistig möglich, noch ernstzunehmen ist, ob das Werk als solches, das selbstgenügsam und harmonisch in sich geschlossene Gebilde, noch in irgendeiner legitimen Relation steht zu der völligen Ungesicherheit, Problematik und Harmonielosigkeit unserer gesellschaftlichen Zustände, ob nicht aller Schein, auch der schönste, und gerade der schönste, heute zur Lüge geworden ist“. Diese so gestellte Frage wird um so mehr bejaht, je radikaler die Wirklichkeiten bezweifelt werden, die für die Kunst Voraussetzung und Gegenstand waren: abendländischer Humanismus, christliche Bildung, Vermächtnis der Antike, Wert der geschichtlichen Kontinuität. Soweit sich die gegenwärtige Kultur am Ende weiß, sieht sich auch die Kunst am Ende. Dies kennzeichnet sich nicht nur durch äußerstes Raffinement, das keine weitere Verfeinerung mehr zuläßt, sondern auch durch den Einbruch der „Sache selbst“, die als Stoff, als spekulative Erörterung, als Deutung das Kunstwerk als Kunstwerk zertrümmert. Statt dessen bauen sich neue Formen auf, die sich ihr Recht neben den alten erobern wollen. Die Krise der Kunst ist also begründet im Verlust eines ehemals gesicherten Weltbildes, in der Preisgabe ontologischer Ordnungen und in dem Bemühen, die Welt vom Ich aus neu zu begründen. Es war schon davon die Rede, wie sich Kunst unter solchen Voraussetzungen selbst versteht.

Es ist dem in klassischen Formen denkenden und an ihnen festhaltenden Betrachter nicht zu verdenken, wenn er angesichts der neuen Formen (und Formlosigkeiten) ratlos ist. Denn was sich ihm darbietet, läßt sich mit den Mitteln der klassischen Ästhetik nicht begreifen. Der Hinweis auf die Verteidigung des „charakteristisch Schönen“, womit der Sturm und Drang und spätere naturalistische Bewegungen die Wahrheit der eigenen Welt gegen den Schein einer unechten Harmonie abgrenzten, dient nicht zur Verdeutlichung der heute üblichen poetischen und literarischen Formen. Sie sind vielmehr Ausdruck eines in der Tiefe gestörten Weltbildes, womit nicht gesagt ist, daß sie unter allen Umständen das Zeichen des Verhängnisses an sich tragen; es ist denkbar, daß die Krisis, deren Ausdruck sie sind, selbst zur Heilung und zur Gesundung führt. Aber es läßt sich nicht verkennen, daß sie die Merkmale einer bis auf den Grund reichenden Gefährdung des Geistes sind. Auf den Zusammenhang der Eigenart künstlerischer Ausdrucksformen unserer Zeit mit dem Abbau der klassischen Seinslehre und der Begründung der Fundamentalontologie hingewiesen zu haben, ist das Verdienst Max Benses, der trotz seiner eigenwilligen und kaum verständlichen Begriffssprache echte Tatbestände aufdeckt. Die heutige Kunst steht

nicht mehr in der kosmischen Welt göttlicher Ordnungen; das Ich erlebt im künstlerischen Schaffen seine höchste Autonomie. Es gibt mit den Inhalten auch die Formen preis.

Es steht mit dem Gesagten im Widerspruch, daß sich diese Kunst dann doch wieder die strengsten Gesetze auferlegt und sich von ihnen abhängig weiß. Gerade die Beziehung der künstlerischen Aussage auf das Ich und seine Kraft erweist die Fragwürdigkeit der behaupteten Autonomie. Im Gegenteil verdeutlicht die unduldsame Ablehnung anderer Formen und das Bemühen um die Auffindung einer neuen Rangordnung der Aussageweisen, daß sich im künstlerischen Schaffen Vorschriften und Gesetze bemerkbar machen, die aller Selbstgesetzgebung oder gar Willkür einen Riegel vorschieben. Die Übermacht einer dem Menschen auch im künstlerischen Schaffen auferlegten Gesetzgebung — bei aller im weiten Raum gewährten Freiheit — ist so groß, daß sie Unterwerfung verlangt.

Die Problematik der dichterischen Aussageformen zwingt dazu, diese weniger zu werten als aufzufinden. Denn sie bezieht sich nicht nur auf alle Gattungen, sondern auch auf alle Gesinnungen.

Vor allem scheint der Roman schwer getroffen zu sein. Das Problem der Kunstform des Romans ist seit Joyce's „Ulysses“ offen. Eliot stellt die Frage, „whether the novel has not outlived its function since Flaubert and Joyce“. Die Krisis hat mannigfache Kriterien. Die Ironie, von **Thomas Mann** zur mitbestimmenden Stilform seines Romanwerks erhoben, gehört an erster Stelle dazu. In Ironie und Parodie macht sich der Autor zum Mitspieler in der von ihm geschaffenen Handlung und steht seinen Gestalten kritisierend gegenüber. In anderer Weise zerschlägt Elisabeth Langgässer — und nach ihr noch Bernard von Brentano die klassische Form des Romans, indem sie umfangreiche dokumentarische Prosa in das Gefüge des Werks einsetzen. Bei ihr und bei anderen werden die Erzählvorgänge durch Zusammenfassungen und Abkürzungen unterbrochen. Die Tradition des Bildungsromans ist in hohem Maße preisgegeben; das Psychologische spielt eine geringere Rolle als früher. Die Konfrontierung des Menschen mit den überindividuellen Mächten führt in der Erzählkunst zu einer Entwertung des bloß Individuellen. Das einzelne Schicksal erhält die Bedeutung des Typischen und Stellvertretenden; der konkrete Vorgang wird zur Verdeutlichung einer allgemeinen Erscheinung. Die Romankunst unserer Zeit erscheint streckenweise sehr entindividualisiert. Es geht um Seinserhellung und Seins-erkenntnis. „Kunst will Erkenntnis werden“, läßt Thomas Mann seinen Leverkühn ausrufen.

Das Gesagte kann nur mit starken Einschränkungen gelten; denn gerade die letzten Jahre zeigen die Rückkehr zu den traditionellen Erzählformen an. Es ist zu beachten, daß überall da, wo die alten Überzeugungen nicht preisgegeben werden, die Neigung zum Maßhalten begegnet und die Erfahrung der objektiven Welt zur Bewahrung der überkommenen Formen führt. Es ist denkbar, daß die Bevorzugung der klassischen Erzählweisen in Roman

und Novelle eine Überwindung extremer Haltungen verkündet. Es gibt heute Romane mit sozialem und geschichtlichem Hintergrund, die eine große Wölbung besitzen und durchaus an den Realismus des 19. Jahrhunderts anschließen. In manchen ist geradezu die Wiederherstellung ewiger Ordnungen das Motiv. Man könnte an Edzard Schaper, Stefan Andres und Bernard von Brentano erinnern. Die Wiedergeburt der Novelle, der insbesondere Bergengruens bedeutende Kunst gilt, scheint ebenfalls ein Zeichen der Überwindung zu sein.

Mit dem Drama ist es im gegenwärtigen Deutschland nicht gut bestellt. Es gibt sehr wenige Versuche, die inneren Spannungen im Drama darzustellen, und selbst von diesen scheinen manche eher verkrampft zu sein als innerer Notwendigkeit zu entspringen. Das ist ganz anders als in Frankreich und auch in England. Die deutsche Bühne erhält zur Zeit die stärksten Antriebe von den beiden westlich benachbarten Völkern. Nur einige wenige Autoren finden größeres Interesse und reichen mit ihren Stücken über das deutsche Sprachgebiet hinaus. Aber auch die wenigen repräsentieren die Vielgestalt der dramatischen Formen, in denen sich die deutsche Unruhe darbietet. Daß sich unter ihnen Namen wie Max Mell, Zuckmayer, Bert Brecht und Dürrenmatt befinden, deutet an, in welchem Spannungsfeld sich das deutsche Theater befindet. Es mag unerhört klingen, aber es gibt ein Gemeinsames: es ist der Zug zur Lehre, zum Aufweis des Beispielhaften. Das Theater wird Verkünderin der verschiedensten Meinungen und Überzeugungen. Max Mells volkstümliche Stücke führen den Zuschauer in religiös-sittliche Ordnungen, die Wandlungen der Charaktere auf der Bühne sprechen den nachdenklichen Besucher an: so mußst auch Du sein. Bert Brecht — gerade umgekehrt — macht nach den Wüsteneien seines expressionistischen Theaters die Bühne zur kommunistischen Lehrmeisterin; mit dem Zeigestock in der Hand weist der Interpret auf das Geschehen, damit kein Irrtum möglich ist. Mit den Mitteln der alten realistischen Bühne wird Zuckmayer weniger unmittelbar der Verdeutlicher menschlicher Schrecknisse. Die Neigung zum Einbau surrealistischer Elemente ist immer noch sehr groß; das Gespenstische, Unbewußte, aus Konstruktionen des Gedankens Wirkende spielt eine große Rolle. Am stärksten dürfte es jetzt der Schweizer Dürrenmatt offenbar machen. Insgesamt ist das Theater weniger Spiel als Kritik, ernüchternd, entzaubernd, die Gebilde der Phantasie im Kern auflösend. Die Verwandlung, der sich die aus dem antiken Drama auf die Bühne hinübergeführten Gestalten nicht nur im französischen, sondern auch im deutschen (bei Werfel und Mell) unterziehen, macht deutlich, wie sehr das Drama in der Problematik der Zeit verfangen ist. Jedoch sind die großen Formen noch nicht gelungen. Deutschland besitzt weder einen Claudel noch einen Eliot.

Die Lyrik zeigt ein sehr mannigfaltiges, sehr widerspruchsvolles Bild. Hier spannt sich der Bogen von extrem modernen bis zu den äußerst konservativen Formen. Die Revolutionäre, die unbedingten Neuerer in der

Lyrik, die sich zudem auf eine ihrem Schaffen entsprechende ästhetische Doktrin stützen, haben in Gottfried Benn einen nicht nur selbstbewußten, sondern zugleich sehr unduldsamen Führer erhalten; er macht ihnen vor, was er für Dichtung hält; wehe, wer anders verfährt! Sein und seines Kreises Schaffen ruht auf einem Programm. Wie das Gesamtphänomen der Kunst für ihn diejenige Ausdrucksweise des Menschen ist, worin er seine letzten und höchsten Möglichkeiten verwirklicht, so auch, weil von jenem umfaßt, in der Lyrik. Ja, sie hat seine besondere Wertschätzung, denn in der Wortkunst gründe der Geist sein stolzestes Reich. Kennzeichnend für die metaphysische Einsamkeit Benns ist seine Auffassung, Lyrik sei absolut monologisch, an niemanden gerichtet, rein „expressiv“, beziehungslos, Ausdruck des in sich selbst eingeschlossenen Ichs. Was dabei diesen bedeutenden Theoretiker der Lyrik am stärksten interessiert, ist das lyrische Ich, die hervorbringende Kraft. Das „lyrische Ich“ aber ist der Dichter, der willens ist, innerhalb des allgemeinen Verfalls der Inhalte sich selbst als Inhalt zu setzen und zu erleben und aus diesem Erlebnis einen neuen Stil zu bilden. Das Ich schirmt sich ab gegen das „Andere“ durch seine eigenen Schöpfungen, in denen es Herberge, Schutz und Wohnung findet. Es baut sich eine Welt des Scheins inmitten der dunklen Mächte, die uns umgeben. Wenn das Ästhetizismus ist, dann jedenfalls ein anderer als der des 19. Jahrhunderts. Die Sprache dieser Lyrik nimmt die Bestände früherer Zeiten an, aber sie scheut sich keineswegs vor Slang, Rotwelsch, Fremdwörtern, Jargon, selbst Reminiszenzen und Zitaten. Ist bei solchen Verhältnissen einerseits der äußerste Verzicht von Form zu beklagen, der Verlust jeder Ordnung, das Offenbarwerden einer vollständigen Inkongruenz zur Welt, so ist doch andererseits zu berücksichtigen, daß es auch vielen anderen Dichtern schwer geworden ist, sich der alten Formen, vor allem des Reims zu bedienen, um auszusagen, was in ihnen nach Ausdruck ringt. Sofern das Gedicht das Ergebnis innerer Kraftentladungen ist, vermag es vom Reim keinen Gebrauch zu machen. Rilkes „Duineser Elegien“ sind die höchste Form dieser Verskunst geworden. Es ist kennzeichnend für die unausgeglichene Lage nach dem Kriege, daß für viele das Gedicht nur in solchen Formen möglich war. Die zunehmende Beruhigung zeigt sich dabei in der Pflege der rhythmischen Schwingungen (z. B. bei Stefan Andres, H. E. Holthusen, J. Leitgeb, Marie Luise Kaschnitz).

Auf der anderen Seite fällt jedoch — im vollen Widerspruch zum bisher Gesagten — die Hinneigung zu strengen Formen auf, wie zum Beispiel die Vorliebe für die Kunstform des Sonetts zeigt. Zur Verdeutlichung des Bildes unserer Zeit trägt auch diese Erscheinung bei: sie strebt vom subjektiven Ausdruck weg zur Anerkennung der Objektivität überpersönlicher Gesetze. Damit wird angezeigt, wie groß der Unterschied der seelischen Haltung unserer Generation gegenüber den Schaffenden aus der Zeit nach dem ersten Weltkrieg war. Gerade die strengen Formen zwingen den Dichter, in die ungefügen Erlebnisse Ordnung zu bringen, die aufsteigenden Bilder geistig

zu bewältigen. So kommt auch der Reim zu seinem Recht. Unter den Lyrikern dieses Stils finden wir große Namen. Wilhelm Lehmann ist der verehrte Meister einer großen Schar von jüngeren geworden. Er selbst bezeugt seine Verehrung für einen fast vergessenen Toten: Oskar Loerke. Bergengruens Verse gehören zur schönsten Lyrik unserer Zeit; er umkreist das Gottgeheimnis der Welt, das Bewußtsein des gefährdeten oder gefallenen Menschen, seine unaufhebbare Daseinsunruhe in seinem Zwischenreich, das mit so vielen Gewichten nach unten gezogen wird und doch niemals aus den Händen Gottes fällt. Rudolf Alexander Schröder war in früheren Jahren der Bewahrer der Odenform, später der Erneuerer des evangelischen Kirchenliedes. Die Lyrik Georg Brittings umkreist zwei Pole: Fülle des Lebens und Dunkel des Todes. Reinhold Schneider war mit seinen Sonetten in der schwersten Zeit derjenige Dichter, der die Gewissen wachhielt. Die größten hymnischen Gedichte hat Gertrud von le Fort geschrieben. Es sind damit nur wenige Namen aus der wachsenden Zahl derjenigen genannt, die eine Würdigung verdienten.

Auffällig ist der Anteil der Tagebücher am Schrifttum unserer Zeit. Oft sind es Nachtbücher und bezeichnen sich auch so. Die Unmöglichkeit, der täglich sich erneuernden und immer wieder anstürmenden Ereignisse Herr zu werden, zwingt den Nachdenklichen zur abendlichen und nächtlichen Meditation über die Vorfälle des Tages. Das eindrucksvollste Zeugnis dafür bieten die zahlreichen Tagebücher Ernst Jüngers, der mit ihnen einen großen Teil seiner Lebensleistung darstellt. Mit seinen „Strahlungen“ erreicht er in diesem Bereich die größte Höhe. Tagebücher sind oft Zeugnisse dafür, wie mühsam Stück für Stück der Wirklichkeit geistig bewältigt wird. Jünger vergleicht das Tagebuch mit einem Logbuch; es enthalte Notizen auf der Fahrt durch die Meere, „in denen der Sog des Maelströms fühlbar wird und Ungeheuer auftauchen“. Auf systematische Erkenntnis ist das Tagebuch nicht angelegt; aber es stellt in einer großen Summe Element neben Element. Wie das Ergebnis beschaffen ist, das hängt von der Betrachtungsweise des jeweiligen Schreibers ab. Jünger bemüht sich, durch die Erscheinungen zum Unsichtbaren durchzustoßen und das Konkrete phänomenologisch zu durchdringen. Haeckers hinterlassene „Tage- und Nachtbücher“ zeigen einesteils dasselbe Bemühen, bieten jedoch noch mehr die Kennzeichen des vom theologischen Glauben Erleuchteten. Daß es sich bei dieser Tagebuchliteratur um eine weit verbreitete Grundform gegenwärtiger Aussageweise handelt, zeigen viele Namen in Deutschland wie im Ausland. Es sei nur an Franz Kafka und Carossa, neuestens Frisch, in Frankreich an André Gide erinnert.

Überschaut man das Ganze, so ergibt sich ein weites Feld dichterischer Motive und Aussageweisen. Und doch stehen die einzelnen Erscheinungen einander weniger fremd gegenüber, als man vielleicht meinen könnte. Sie alle repräsentieren den Geist der Unruhe. Diese Unruhe entspringt zuletzt einer religiösen Sehnsucht, oft selbst da, wo sie ausdrücklich gelegnet wird.

Es gibt Stellen, wo sich die scheinbar entschlossensten Schriftsteller ver-raten. Seitdem Nietzsche — sich und seiner Mitwelt zum Schrecken — den Satz ausrief: „Gott ist tot!“, ist die Menschheit auf der Suche nach den verlorenen Gütern. Es gibt in dieser Welt Dinge, die Entsetzen hervorrufen, aber es gibt auch den Ausblick auf heilende Kräfte. Wir würden Dichtung nicht richtig verstehen, wenn wir sie nicht auch danach befragten. Vielleicht vermag sie uns in der Hoffnung zu bestärken, daß wir uns nicht nur in einem Zeitalter der Untergänge, sondern auch der Überwindungen befinden.

Till Eulenspiegel als Symbol der Neuzeit

Von ERNST VON HIPPEL

Wohl jedes Kind kennt Till Eulenspiegel als den Narren und den Schalk, der Eulen und Meerkatzen buk statt Wecken und Semmeln und der alles tat, was man ihm auftrug, aber so, wie es nicht gemeint war. Und vielleicht hat manchem von uns Vater oder Mutter geboten, kein Eulenspiegel zu sein, und dies mit Grund. Denn Eulenspiegel ist nicht nur eine lustige Gestalt, sondern auch ein Weg und ein Symbol, das hinter den äußeren Taten, Streichen und Grimassen sich verbirgt.

Im Dorfe Kneitlingen im Braunschweigischen soll Eulenspiegel um die Wende des dreizehnten zum vierzehnten Jahrhundert als Sohn armer Bauersleute geboren sein. Und 1350, also vor rund sechshundert Jahren, starb Eulenspiegel zu Mölln im Lauenburgischen, vier Wegstunden von Lübeck, wo auch noch sein Grabstein zu sehen ist, der über einer verwischten Inschrift sein Wappen zeigt: die Eule und den Spiegel.

Viel später, zuerst wohl um 1480, erschien dann das Volksbuch von Eulenspiegels Taten in niederdeutscher Mundart. 1519 folgte die älteste hochdeutsche Ausgabe in Straßburg, wobei Holzschnitte in der derben Art der Zeit von seinen Taten berichten, „lustig zu lesen“.

Und dann ist das kleine Buch in die Welt hinausgewandert. Es wurde ins Böhmisches, Polnische, Italienische, Englische, aber auch ins Niederländische, Dänische, Französische und Lateinische übersetzt. Und zugleich ward Eulenspiegel so wie der Faust des Volksbuches zu einer symbolischen Gestalt. Der Satyriker Fischart behandelte 1571 den Stoff in Versen: „Der Eulenspiegel reimenweis“. Das lehrhafte 18. Jahrhundert schuf eine Umarbeitung: „Der jüngere Eulenspiegel oder der schlecht erzogene Mensch“. Nestroy, der Wiener Komiker und Verfasser beliebter Volksstücke wie des „Lumpazivagabundus“ machte im Anfang des 19. Jahrhunderts daraus eine Posse, Böttger 1874 ein Epos, Lienhard eine dramatische Trilogie. Und wieder in unserem Jahrhundert haben Frank Wedekind Eulenspiegel als