

Der Formzerfall des gegenwärtigen Romans

HUBERT BECHER SJ

Vom Zerfall der epischen Form zu sprechen ist in den letzten Jahren Mode geworden. Kein Leser kann sich der Erkenntnis verschließen, daß die heutigen Romane, die der ernst zu nehmenden Dichter wie ihrer Nachahmer, in Aufbau und Sprache eine chaotisch anmutende Form zeigen. Dennoch verlohnt es sich, diese oberflächliche Feststellung näher zu prüfen. Es wird sich zeigen, daß Auflösung und Zerstörung unter der Hand in ein Aufkeimen neuer Ordnungselemente übergehen, die sich aus dem Wiedererwachen und der Wiedererweckung absoluter Gehalte ergeben und mit ihnen zu wachsen scheinen.

Der Roman ist immer als die freieste Form der erzählenden Dichtung, ja der Dichtung überhaupt¹, betrachtet worden. Der klassische Roman, etwa seit der Goethezeit, zeigte trotzdem bestimmte und feste Züge. Zimmermann nennt als solche die Gegenstandstreue, die liebevolle gründliche Sachlichkeit, die sorgfältige Motivierung, die Kontinuität der Handlungsführung². Aber wir dürfen auch für ihn keine zu starre Form als eine festumschriebene Norm festsetzen. Die Wirklichkeit gibt ein anderes Bild, schon bei Goethe. Überdies steht neben ihm Jean Paul mit seinem freundlichen Hin und Her der Personen, vom Helden des Romans zum Leser, vom Leser zum Autor, mit dem Gespräch über das Spiel der Geschehnisse und Gedanken, um die erfreuende und nützliche Wahrheit, die der Dichter vorlegt³. Was die Romane selbst zeigen, sammelt Lämmert⁴ und beweist, wie reich die Möglichkeiten epischer Gestaltung waren und wie sie, seit Homer, auch verwirklicht wurden.

Dennoch bestand in der klassischen und nachklassischen Zeit eine gewisse Übereinkunft. Sie kann mit den Worten Goethes gekennzeichnet werden: „Der Dichter ist angewiesen auf die Darstellung. Das Höchste derselben ist, wenn sie mit der Wirklichkeit wetteifert, d. h. wenn ihre Schilderungen durch den Geist dergestalt lebendig sind, daß sie als gegenwärtig für jedermann gelten können. Auf ihrem höchsten Gipfel scheint die Poesie ganz

¹ *Wladimir Weidlé*, Die Sterblichkeit der Musen. Betrachtung über Dichtung und Kunst unserer Zeit, Stuttgart 1958, 12.

² *Werner Zimmermann*, Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart. Interpretationen für Lehrende und Lernende. Teil I, Düsseldorf 1956, 267. — Zu Teil II vgl. diese Zschr. 155 (1954) 158.

³ *Hans Ehrenzeller*, Studien zur Romanvorrede von Grimmelshausen bis Jean Paul, Bern 1955, 178—184.

⁴ *Eberhard Lämmert*, Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

äußerlich; je mehr sie sich ins Innere zurückzieht, ist sie auf dem Wege zu sinken. — Diejenige, die nur das Innere darstellt, ohne es durch ein Äußeres zu verkörpern, oder ohne das Äußere durch das Innere durchfühlen zu lassen, sind beides die letzten Stufen, von welchen aus sie ins gemeine Leben hineintritt“⁵. Um es vorwegzunehmen, würde Goethe den modernen Roman, der nur innerlich sein will, nur Seelenzergliederung bietet, bzw. den modernen stoffverfallenen Kriminal- und Abenteuerroman zu diesen Darstellungen des „gemeinen“ Lebens rechnen. In seinen Äußerungen über die epische Dichtung hatte Goethe allerdings zumeist das eigentliche Epos, dessen ewiges Vorbild Homer bildet, im Auge, und nicht den Roman. Überdies betrachtete er noch die Dramatik als Höhepunkt der Kunst und sah ihre Vollendung in der dort erreichten Darstellung des „vollkommen Gegenwärtigen“ (an Schiller 23. 12. 1797; WA IV 12, 382). Diese Erkenntnisse und Überzeugungen sind auch heute noch bemerkenswert und vermögen viel Licht zur Erkenntnis des heutigen Romans zu geben. Dies gilt, obwohl schon längst der Roman das Drama aus seiner führenden Stellung verdrängt hat⁶. Dem Roman wurde schon immer zugebilligt, daß er in das dramatische Gebiet hineinrage; den Briefroman hat Goethe selbst völlig dramatisch genannt⁷. Der Dialog wirkt ebenfalls und begreiflicherweise dramatisch. Andererseits zeigen andere Werke, wie der Doktor Schiwago Pasternaks, daß selbst im Aufbau, erst recht im einzelnen lyrische Gesetze in der Erzählung wirksam werden können.

Diese Feststellungen sind wichtig, weil sie dartun, daß der Roman eine Kunstform ist, deren Gesetze und Begrenzungen keine scharfen Linien aufweisen. Sein eigentliches Kompositionsprinzip ist die einfache Addition⁸. Der Epiker sammelt, blickt von einem „Hier“ in die Vergangenheit, die abgeschlossen ist und feststeht, aber doch immer wieder die Stellungnahme des Betrachters herausfordert. Sie will in sich verstanden werden, woraus sich der „objektive“ Charakter der Epik ergibt, auch wenn die subjektive Perspektive des Dichters unbewußt und sogar bewußt vorhanden ist. Diese perspektivische Schau ruft zugleich den Leser auf, zu fragen und Stellung zu nehmen. In Voraussicht aber dieser Stellungnahme, ebenso wie aus eigenem, selbst spielerischem Trieb wird sich der Dichter ohne Ungeduld dem Vielfältigen der Vergangenheit offen halten. Er kann ihre Inhalte auch nach Belieben nachträglich einfügen, kann vorgreifen und Nebenwege einschlagen. Diese Freizügigkeit in der Verwendung der einzelnen Bauformen der

⁵ Wilhelm Meisters Wanderjahre, zweites Buch, Hamburger Ausgabe 8, 294.

⁶ Fritz Martini, Drama und Roman im 19. Jahrhundert im Gestaltproblem der Dichtung, hrsg. von Richard Alewyn, Hans Egon Haß, Clemens Heselhaus, Bonn 1957, 217; IV. Weidle a. a. O. 12; Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Stuttgart 1957, 124: „Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama in allem, was die Erkenntnis der Menschen an Leib und Charakter betrifft. Drama ist die Kunst der Silhouette, so Thomas Mann. Überdies hat die besinnliche Erörterung Emil Staigers es noch mehr als früher ins Bewußtsein gerückt, daß lyrisch, episch, dramatisch drei Ausdrucksformen sind, die sich in dem gleichen Kunstgebilde vermischen können.“ — Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, Zürich 1956.

⁷ WA IV 12, 382.

⁸ Staiger a. a. O. 117.

Erzählung hat beim klassischen Roman jedoch nie dazu geführt, daß die große Linie des geschichtlichen Nacheinander, der Sukzession⁹, aufgegeben oder verwischt wurde.

AUFLÖSUNG DER FORM

Dies aber ist es gerade, was den Roman der Gegenwart weithin kennzeichnet. Was früher Ausnahme und glücklicher Einfall und Einzelfall war, scheint heute der Regelfall zu sein. Was man von dem Ulysses von James Joyce gesagt hat, gilt allgemein: „Das dürftige Geschehen, das man mit Handlung im herkömmlichen Sinne kaum bezeichnen kann, wird umspült von einem ununterbrochenen Strom von Assoziationen. Rückblendungen in Vergangenes, Gedankenketten, Phantasie- und Traumbilder, erotische Wunschträume wechseln einander ab. Optische und akustische Eindrücke, Geschmacks- und Geruchsempfindungen lösen die unterschiedlichsten Vorstellungsserien in wirrem Durcheinander aus: über Plakate und Leichen, über Speisen und Kirchenmusik, über Drogen und Shakespeare. Das Mittel, um diese Bewußtseinsströme in Erscheinung treten zu lassen, ist ‚der innere Monolog‘. Stilistisch paßt sich der Dichter der jeweiligen Situation an. Lockere impressionistische Fügungen stehen neben Partien von reportagehafter Sachlichkeit und theoretischem Pathos“¹⁰. Man könnte noch viel hinzufügen, etwa die Dokumentenmontage. Was die Filmtechnik entwickelt hat, was die „Arrangeure“ moderner Schlagermelodien leisten, findet sich auch beim Roman. Die einzelnen Personen haben ihre eigene Sprache; die gebräuchlichen Erzählweisen werden bewußt durch Ungebräuchliches, Auffälliges, Schockierendes ersetzt. Dieselben Ereignisse und Vorgänge werden von den einzelnen Beteiligten und selbst Unbeteiligten wieder erzählt, so daß wir doppelte und mehrfache Berichte in verschiedener Perspektive erhalten¹¹. Neben dahingefetzten Kurzberichten finden sich lange Auseinandersetzungen, Vorträge, Essays über gelehrte Gegenstände. Das Groteske erfährt eine ungeheure Erweiterung. Das Absurde und das Dämonische werden beschworen, und man erhebt lauten Widerspruch gegen jeden Rationalismus, jede Systematik des Denkens, jede Sinnhaftigkeit in Leben und Welt¹².

Nicht nur in den größeren Baugliedern der Dichtung zeigt sich der neue Geist. Er beginnt schon in der eigentümlichen Wortwahl. Von der Lyrik ausgehend macht sich ein Suchen nach neuen Metaphern bemerkbar. Man will einen neuen, künstlichen Ausdruck, bei dem entfernte Zusammenhänge miteinander verbunden werden, ein Zeichen, daß hohe und extreme Intel-

⁹ Lämmert a.a.O. 19.

¹⁰ Adalbert Schmidt, Literaturgeschichte — Wege und Wandlungen moderner Dichtung, Salzburg 1957, 406.

¹¹ K. Magiera, Im Paradies 9, Frankfurt/M. 1958; P. A. Lesort, Auf Herz und Nieren, vgl. diese Zschr. 156 (1955) 479 ff.

¹² Vgl. Wolfgang Kayser, Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg 1957, 202 ff.

lektualität tätiger ist als die einfache Schau der Dinge und die natürliche Ergriffenheit. Es ist ein neuer Manierismus festzustellen, der, entsprechend unserer Zeit, stark im Technischen verankert ist¹³. Diese Unruhe des Ausdrucks mit den jähren Wechseln, Umschreibungen und den verschiedenen Anspielungen gibt den Eindruck des Blitzartigen. Die Zusammensetzung wirkt mehr künstlich als künstlerisch¹⁴. Diese Weise, der Montage, Reportage u. a. zuzurechnen sind, entstammt zweifellos unmittelbar dem filmischen Bereich. Aber sie entspricht doch unserem gesamten durch die Technik beeinflussten Leben. Der Rhythmus bzw. das arhythmische Getriebe der Gegenwart wird durch dieses Mittel ausgedrückt¹⁵. Die menschliche Arbeit kennt mit dem gehetzten und unruhigen Leben geballte Augenblicke, eine Intensität der Anstrengung, in der die ganze Kraft eingesetzt wird, und als Gegenschlag dazu das Abschalten in die Müdigkeit und das Ausschauhalten nach Zerstreuung auf ganz anderen Gebieten.

Diese neue Art wird von den Meistern, z. B. dem „unvergleichlichen, aber zugleich auch verzweifelten“ J. Joyce¹⁶ mit großer Kunst und ohne Ermüdungserscheinungen gehandhabt. Bei ihren Nachahmern wird sie zu einem äußerlichen Schema, wie etwa bei Luc Estang „Das Verhör“. Sie halten den Stil nicht durch, wie Doderer, oder sie vermögen schließlich doch nicht das Ganze mit diesen Formen auszusagen und sehen sich, wie Gerd Gaiser im „Schlußball“, gezwungen, den „Bericht eines Referenten“ einzuführen, der dann in herkömmlicher Weise die Erzählung deutet und weitertreibt. Nachlässige und flüchtige Schriftsteller bedienen sich der neuen Kunstmittel, weil sie den Gehalt, der ihnen vorschwebt, nicht gültig aussagen können. Gerade der „innere Monolog“, die „erlebte Rede“, macht es leicht und verführt darum auch dazu, das Vielfältige, das Halberkannte und Halberfühlte zur Darstellung zu bringen, auf andere Weise, im Ringen um die Gestalt, die man mehr erahnt als vor sich sieht.

Gerade dieser innere Monolog oder die erlebte Rede ist besonders beliebt. An sich ist sie von der Stimme des Erzählers nicht immer unterscheidbar¹⁷. James Joyce machte sie modern. Er fand sie bei Edouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés* (1887). In Deutschland verwandte sie, wie es scheint, zuerst Richard Beer-Hofmann im „Tod Georgs“ um 1900 und fast gleichzeitig Arthur Schnitzler (Leutnant Gustl). Seit Joyce hat sie ihren Siegeszug angetreten, und eine Reihe von Dichtungen, z. B. Hermann Brochs „Der Tod des Vergil“, sind nur ein einziger innerer Monolog. Gerade dieses Mittel gibt die Möglichkeit eines radikalen Perspektivismus, einer völligen Selbstentblößung, einer unmittelbaren Teilnahme am innersten Leben, Erleben, Ahnen, Wünschen, Träumen der dargestellten Personen. In ihm kann sich aber auch leicht das Unvermögen des Schriftstellers zur Gestaltung verbergen. Andererseits drückt sich in der Vorliebe für diese Stilform wie auch

¹³ Franz Schonauer, Manierismus und Modernismus, in: Wort und Wahrheit 13 (1958) 104—117.

¹⁴ Vgl. Weidlé a. a. O. 99 ff., 335 u. a.

¹⁵ Weidlé a. a. O. 33.

¹⁶ Weidlé a. a. O. 31.

¹⁷ Käte Hamburger a. a. O. 99.

für die gesamte neue Romantechnik eine gewisse Vorsicht und weltanschauliche Unsicherheit aus. Wir haben Scheu vor einer gütigen und abschließenden Aussage und fürchten das laute, pathetische, fordernde, verkündende Wort. Lieber wählen wir den vorläufigen, den durch die Umstände und das Augenblickliche gemilderten und eingeschränkten Ausdruck. Die Dichter selbst kennen nicht mehr, trotz aller Psychologie, alle Voraussetzungen und Abhängigkeiten eines Ereignisses oder Erlebnisses. Sie stellen es nur hin, nehmen gar keine Stellung dazu oder behalten sich vor, anders zu urteilen, wenn sie besser unterrichtet sind und klarer sehen. Es ist alles in Fluß geraten. Selbst wo man keinen dürftigen Relativismus vertritt, fühlt man sich durch die Tatsache des perspektivischen Erkennens so gehemmt, daß man alles offen hält.

Darum verwundert es uns nicht, daß ernste Kritiker, die nicht vor dem Neuartigen um jeden Preis die Waffen strecken, harte Worte finden und eigentlich die neue Kunst als Unkunst und Verirrung ablehnen. So sagt etwa Max Rychner: „Ich glaube nicht, daß die neuen Romantechiker mit dem bißchen Rück- und Überblenden, der Montage, Verfremdung, innerem Monolog usw. sehr wichtig zu nehmen sind, verglichen mit dem, was viel eher nottut: einer neuen Leidenschaft für den *Menschen* — nicht für die ‚Zeit‘, an deren Bewältigung so viele den Geist aufgeben, nicht für Nachweis von der Brüchigkeit der Verhältnisse, nicht für Variationen über die Tragik der Existenz, sondern für etwas, das all dies umfaßt und übersteigt und mehr ist — eben das Wesen Mensch, das auf Abwegen ins Dunkle getreten ist und nun darin aufgesucht, gehoben und wieder herausgeholt werden muß“¹⁸.

Dennoch dürfte eine solch allgemeine Verurteilung die Gesamterscheinung nicht richtig würdigen. Selbst wenn man von vornherein gern zugesteht, daß sich hier auch eine innere, nicht bloß formale Auflösung und Zersetzung vollzogen hat, selbst wenn man das Modische und rein Nachahmende zur Kenntnis nimmt und herabsetzt, besteht doch die Möglichkeit, daß im Sturz des Alten zugleich Ansätze zu einer Überwindung der Krise der modernen Dichtung sichtbar werden. Auch in diesem Niedergang wächst vielleicht das Heilende und Rettende.

FORMZERFALL ALS FOLGE DER ZERSTÖRUNG DES BISHERIGEN WELTBILDES

Den Beginn des dargestellten Stilwandels wird man am besten im Aufkommen des Naturalismus sehen. Die Harmonie zwischen Äußerem und Innerem, wie sie Goethe forderte und zu verwirklichen suchte, hatte schon die Romantik durch die Sehnsucht nach dem Unendlichen gesprengt. Der nachfolgende Realismus brachte ein Überwiegen der äußeren Geschehnisse und der sichtbaren Vorgänge. Der Naturalismus verließ die ruhige Objek-

¹⁸ „Vom deutschen Roman“, *Merkur* 10 (1956) II, 1171.

tivität und suchte eine größere Intensität und Dynamik. Nicht mehr das Sein der Wirklichkeit und ihr gelassenes Werden stehen im Vordergrund, sondern die inneren Kräfte der Natur und die Verflechtung des einzelnen mit der Umgebung. Es sind vor allem die irrational wirkenden Antriebe, die Gefühle, die Instinkte des Menschen und seine Abhängigkeit vom Gang der sinnlich-materialistischen Zeit, denen man seine Aufmerksamkeit widmet. Der Mensch ist nicht mehr frei. In ihm vollzieht sich alles in vielfacher und vielstufiger Abhängigkeit. Das Hintergründige und das Rätselhafte, das im Innern schlummert und das die Umgebung weckt, drängen sich vor. Wie die Physik im scheinbar Ruhenden und Statischen der anorganischen Welt, etwa dem Stein, Bewegung feststellt, ist auch die Menschenwelt ein vielfältiger Strom. Dem Experimentalroman Zolas folgt die Entdeckung des Unbewußten und Halbbewußten durch Freud, dessen Erkenntnisse geradezu stürmisch aufgegriffen werden. Diese Wendung bedeutet zugleich eine Einengung auf das Diesseitige und eine Verschiebung auf die inneren Vorgänge, deren Mannigfaltigkeit einen Rausch von Entdeckerfreude auslöst. Das Einzel-Ich wird zerlegt in die „Es“ verschiedener Seinsschichten. Der Mensch ist nur mehr eine bloße Ansammlung von Augenblicken, hat weder Regel noch Richtung. Seine Bewußtseins- und Empfindungskomplexe ermangeln jeder inneren Form, sind Gliederpuppen, die mit Etiketten versehen sind. Der einzelne erscheint dann auch nur mehr als Typ, Vertreter einer Gruppe. Das Triebhafte wird ins Totale erweitert. Der Mensch wird als eine Zahl behandelt und so erniedrigt. Man müßte nicht so sehr vom Aufstand der Massen, als von der Unterwürfigkeit der Massen sprechen. Die Schriftsteller reißen die Masken herunter und stoßen dann auf das Untermenschliche, das kein menschliches Gesicht mehr trägt. Man zweifelt an jedem Gesicht und ist überzeugt, daß die Kehrseite mächtiger und schmutziger ist als die Vorderseite¹⁹. Auf das Innere hatte schon Schopenhauer aufmerksam gemacht, der damit theoretisch der Harmonie zwischen Außen und Innen, wie Goethe sie verfocht, ein Ende bereitete. „Ein Roman wird desto höherer und erlesener Art sein, je mehr inneres und je weniger äußeres Leben er darstellt. Die Kunst besteht darin, daß man mit dem möglichst geringsten Aufwand von äußerem Leben das innere in die stärkste Bewegung bringe. Denn das Innere ist eigentlich der Gegenstand unseres Interesses. Die Aufgabe des Romanschreibers ist nicht, große Vorfälle zu erzählen, sondern kleine interessant zu machen“²⁰.

Wie Friedrich Schlegel bedauernd schon 1795 feststellte²¹, wie Johann Elias Schlegel in seinem „Canut“ schon 1746 vorführte, erscheint der Mensch als das hemmungs- und bildungslose Einzelwesen, das aus allen Ordnungen,

¹⁹ *Weidlé* a. a. O. 67 ff.; vgl. auch *Erich Kahler*, Untergang und Übergang der epischen Kunstform, *Die neue Rundschau* 64 (1853) 1—44.

²⁰ *Parerga und Paralipomena*, Werke 2. Aufl., Leipzig 1877, Bd. 6, 473 ff.; zitiert von *Fritz Martini* a. a. O. 218.

²¹ Über das Studium der griechischen Poesie, Minor, Friedrich Schlegels Jugendschriften 1, 95.

den äußersten und innersten, herausgefallen ist und sich nur noch um die Achse seiner Selbstheit dreht. Es ist die Geisteshaltung eines frühen monomanisch exzentrischen Subjektivismus. Diese Figuren verkörpern im Gegensatz zu jeglicher ethisch, sozial, politisch, religiös gebundenen Sinn- und Wertordnung einen sinn- und wertblinden, gegenstands- und ziellosen Naturalismus, für den der Selbstgenuß der Lebenskraft des einzelnen das Erste und Letzte bedeutet²². Die Darstellungsweise solcher Gehalte wird jetzt zur Regel. Zugleich mit dem äußersten Naturindividualismus findet sich die Zeichnung eines völligen Kollektivismus mit der Einebnung alles dessen, was sich früher an Rang und Bedeutung abhob. Menschen und Dinge addieren sich nach dem Einmaleins. Der Held wird unheldisch; das Sinnliche, ja das Untersinnliche erlangen die Führung. Der kausaldeterminierte Zusammenhang wird genau beobachtet und dargestellt. Der Dichter scheint seine Aufgabe darin zu sehen, exakter Naturwissenschaftler zu sein. Wie dieser sucht er alles in seine Urelemente aufzulösen, das Komplexe in seine Bestandteile zu zerlegen, das Höhere durch das Zusammenspiel der niedrigen Vorgänge zu erklären.

Hier wird dann wirklich die Welt zersetzt. Assoziationen bestimmen alles im uferlosen Bewußtseinsstrom. Zweifellos wird dies stark mitbestimmt durch den Sieg des demokratischen Gedankens, der grundsätzlich die Gleichheit aller Menschen vertritt. Wo sich Zusammenschlüsse zeigen, sind sie nicht mehr organischer Natur, sondern Konstruktionen, in denen der einzelne nur mehr einen austauschbaren, funktionalen Stellenwert hat. Der Blick des demokratischen Politikers ist immer nach der Seite oder nach unten gewandt. Die zur Regierung und Verwaltung Gewählten bedürfen der Popularität, und sie suchen sie, da sie sonst nicht wieder gewählt werden. Systematisches kann sich kaum mehr entwickeln. Es bildet sich nicht allmählich, infolge von Erfahrung und besserer, weil länger geübter Arbeit, ein Weltbild. Man wendet sich immer nur dem zu, was unmittelbar zur Erledigung ansteht. Oder man folgt blind den X-Jahresplänen, die auf Grund einer einmal vorhandenen Lage geschaffen wurden. In diesen Plan aber kann das Von-außen-Kommende nicht eingearbeitet werden, weil es ja nicht im voraus zu berechnen war. Ebenso kann die eigene Verschiebung der Lage nicht berücksichtigt werden. Ähnlich steht der Schriftsteller vor seinen Menschen und zeichnet sie als mehr oder weniger hilflose Glieder einer Masse oder als blinde Täter.

Von dieser Zersetzung wird auch die Sprache beeinflusst. Das Wort hat in seinem Ursprung einen bergenden Charakter. In ihm wird der Gehalt bewahrend ausgesprochen. Dies macht die geheimnisvolle Tiefe und Un-

²² Kurt May, *Form und Bedeutung. Interpretationen deutscher Dichtung des 18. und 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1957, 16ff. Der Verfasser übersieht, daß schon die Barockdichtung solche Menschen kennt und dem Dichter bestimmte Stilmittel zur Kennzeichnung solcher Naturen an die Hand gibt. So finden wir etwa auch in den „Nachtwachen“ Bonaventuras dieselbe Behandlung der Zeit und andere Stilformen wie in der Gegenwart. Vgl. *W. Kayser a. a. O.* 67 und Anm.

ergründlichkeit des Wortes aus. Jetzt spürt man nur das Schneidende, Skalpelliartige. Die Sprache erweist sich als außerordentlich biegsam, aber dient doch nur der Enthüllung und Bloßlegung. Blendende Effekte werden erreicht, aber das Wort wirkt tötend und zerstörerisch. Dies ist dann besonders der Fall, wenn ein ironischer Geist, sprachmächtig wie ein Thomas Mann, das Haltlose, Unechte, Vorgetäuschte der Erscheinung dieser Welt und ihrer Menschen sichtbar und fühlbar machen will. In einer Zeit und in Lesern, die, innerlich ohne festen Grund, bereitwillig an der Demaskierung teilnehmen, kann ein solcher Dichter schlechthin als Höhepunkt der Kunst gelten. In Kafka verbindet sich die Überzeugung von der Sinn- und Haltlosigkeit der Welt und dem unentwirrbaren Dickicht des Daseins²³ mit einer unvergleichlich klaren und durchsichtigen Sprache. Das macht das Erlebnis einer zersetzten Welt nur noch furchtbarer.

Es ist dann nur folgerichtig, wenn auch in der Wortwahl das Abgründige, Widerwärtige, Schmutzige als Ausdruck des Verderbten und Bösen einen so breiten Raum einnimmt. Es gibt nichts Niederträchtiges, was nicht in kühler Schamlosigkeit ausgesprochen werden dürfte. James Joyce und Henry Miller stehen hier leider nicht allein. Wir können hier nur die Feststellung Reinhold Schneiders wiederholen: „Ich sage nicht, daß der das Gute findet, der es sucht. Aber wer das Schlechte sucht, findet es gewiß. Und es kennzeichnet uns, es brandmarkt uns, daß wir die das Böse Hervorziehenden für klug halten, die das Gute Betonenden für schwach begabt. Und doch fordert es schon sehr viel mehr Verstand, das Gute zu erkennen als das Schlechte, verlangt die Darstellung der Vorzüge weit mehr Begabung als die der Fehler — und sehr viel mehr Willen, Ethos, Humanität, menschliche Weisheit, Persönlichkeit. Es ist ein Kennzeichen höherer Umgangsform, die Kenntnis der Mängel vorauszusetzen und über die Verdienste sich zu unterhalten. Montherlant hätte seiner bemerkenswerten Aufzählung der *grossièretés de la Société* noch die Gepflogenheit hinzufügen können, nach Personen und Leistungen in einem Ton zu fragen, der die abschätzige Antwort vorwegnimmt; niemand fischt vergeblich im Trüben, nach dem Nein; es ist immer da, wenn man es will“²⁴.

Jedoch muß auch hervorgehoben werden, daß durch die neuen Stilmittel eine große Unmittelbarkeit und Anspannung erreicht wird. Der Leser nimmt teil an allen Schwankungen der Empfindungen, dem ganzen Fortgang der Erkenntnisse. Doch hat Lukacs recht, wenn er sagt, daß damit eine wahre Entwicklung eines äußeren oder inneren Geschehens nicht gegeben ist. Die Dichter breiten nur Zuständlichkeiten aus (besonders z. B. Kafka), ein oft regelloses „Nacheinander von augenblicklichen Erlebnisfetzen“. Man kann dabei Wesentliches und Oberflächliches, Entscheidendes und Episodisches nicht mehr unterscheiden. Da ein Ranggefühl, eine innere Zielrichtung nicht oder kaum mehr existiert, ist das Augenmerk des Schriftstellers fast nur

²³ Weidlé a. a. O. 347.

²⁴ R. Schneider, Winter in Wien, 84, vgl. auch 98.

mehr darauf gerichtet, den jeweiligen Zustand möglichst genau und treffend wiederzugeben, d. h. das Kunstmittel gilt ihm mehr als der Gehalt seiner Aussage²⁵.

Diese zerstörte Welt zeitigt denn auch eine zerstörte Kritik, deren Maßstäbe zerfallen sind und die, weil die Überzeugung von unvergänglichen, ewigen Gehalten fehlt, sich mehr und mehr auf die rein formale Betrachtung stürzt, von der Schönheit der einzelnen Kunstmittel spricht, wobei das Ausgefallene und Überraschende eine größere Anziehung ausübt als die von innen leuchtende Kraft²⁶.

Man wird nicht umhin können, die Berechtigung einer solchen Zersetzung anzuerkennen, insofern ein Scheinzustand von angeblicher Ordnung entlarvt wird. Noch ein Nachfahre dieser Zerstörer, der aus der bürgerlich gesicherten Schweiz kommende Max Frisch, verfocht dieses Recht in seiner Rede bei Gelegenheit der Verleihung des Büchnerpreises am 8. November 1958 in Darmstadt. Allerdings sieht er in dieser Aufgabe nur eine Vorbereitung des wahren Dichterberufes, der die echte Menschlichkeit und ihre Freiheit ans Licht heben soll. Obwohl er selbst bisher nur die Sehnsucht nach diesen Werten ausgedrückt hat, kann er dadurch dennoch als ein Vorkämpfer für ein neues Menschenbild angesehen werden. Allerdings wird es mehr in Ansätzen als in wirklicher Vollendung anzutreffen sein. Frisch hat recht, wenn er heute nur in Skizzen und Fragmenten die Möglichkeit eines neuen Aufstiegs sieht. Ein Weltbild, das nicht mehr oder noch nicht da ist, kann auch nicht gestaltet werden. Der aufrichtige Dichter muß nach Frisch eine Scheu vor einer formlichen Ganzheit haben, die der geistigen vorauseilt und nur Entlehnung sein kann, Mißtrauen gegen eine Fertigkeit, die verhindert, daß unsere Zeit jemals eine eigene Vollendung erreicht. Anders ist alles, wenn noch ein echtes Weltbild vorhanden ist. „Ein Katholik beispielsweise, der sich in einer geschlossenen Ordnung glauben kann, hat natürlich die Erlaubnis zur Vollendung. Seine Welt ist vollendet; die Haltung der meisten Zeitgenossen aber, glaube ich, ist die Frage, und ihre Form, solange eine ganze Antwort fehlt, kann nur vorläufig sein; für sie ist vielleicht das einzige Gesicht, das sich mit Anstand tragen läßt, wirklich das Fragment“²⁷. So weist uns ein zersetzender Dichter selbst darauf hin, die zersetzte Formenwelt der Gegenwart dahin zu untersuchen, ob unter der Hand das, was der Auflösung diene, sich verwandelte und Gefäß eines neuen Gehaltes wurde.

WIEDER ANERKANNTE UNTERSCHIEDUNG VON NATURWISSENSCHAFT UND KUNST

Der Verfall der epischen Dichtkunst setzte damit ein, daß der Mensch als ein Naturwesen betrachtet und nach Weise der Naturwissenschaften erforscht wurde. Auf Grund dieser Tatsache untersucht Käte Hamburger in

²⁵ Georg Lukacs, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958, 24 u. a.

²⁶ Vgl. diese Zschr. 162 (1958) 308—312.

²⁷ M. Frisch, *Tagebuch 1946—1949*, 118—122.

ihrem Buch „Die Logik der Dichtung“, das aber besser „Die Ontologie der Dichtung“ genannt werden müßte, das Wesen der Dichtung. Sie stellt fest, daß nur die Wissenschaft Wirklichkeit gibt, der Epiker aber nur Nichtwirklichkeit schaffe. Diese unterscheidet sie allerdings von der Unwirklichkeit und dem Fiktiven, das sich schrittweise von der reinen Phantasie bis zur Lüge abstuft. Alle Wirklichkeit besteht unabhängig vom Aussagesubjekt (dem Naturgegenstand, der geschichtlichen Tatsache). Sie ist auch streng eingebettet in Raum und Zeit. Die Nichtwirklichkeit der epischen Dichtung aber besteht ohne diese strenge Zeitlichkeit. Sie wird „vergegenwärtigt“. Das Praeteritum des Zeitwortes verliert in der Dichtung seinen strengen, grammatischen Charakter. „Das erzählende Praeteritum verleiht dem Erzählten die Faktizität, den Valeur der Faktizität²⁸, die das Erlebnis des Scheins des Lebens, den die Fiktion eben erzeugt und erweckt, diskret unterstreicht, oder besser: ihn nicht stört“ (64). Wir erinnern uns an Goethe, der ebenfalls die Vorzüglichkeit der Dichtung danach bemaß, ob sie ihren Gegenstand unvollkommen oder vollkommen „vergegenwärtige“. Hier trifft Hamburger die Wahrheit, auch darin, daß sie feststellt, daß die Wirklichkeit selbst nur „ist“, aber nichts „bedeutet“. „Das, was das Kunstwerk ‚darstellt‘, hat keine reale, aber auch keine bloß geistige Existenzform, sondern eine symbolische“, insofern es etwas bedeutet (246). Die Mimesis (d. h. Schaffen nach Weise der Natur, nicht als bloße Nachahmung begriffen) der Wirklichkeit ist nicht die Wirklichkeit selbst, sondern das Produkt eines schöpferischen Aktes, der als prinzipiell konstituierendes Element das der Abstraktion enthält (249). Die Zeitlosigkeit, von der Hamburger spricht, gilt von jeder Epik, in besonderem Maß freilich von der modernen Romankunst, für die das äußere Geschehen nicht mehr das tragende Element ist. Dies ist vielmehr der innerliche Seelenzustand.

Diese Besinnung auf das Wesen der epischen Dichtung und ihre Abgrenzung von der naturwissenschaftlichen Wirklichkeit, die die naturalistischen Dichter (Joyce) wiedergeben wollten, hat zweifellos hohen Wert. Es kann aber auch kein Zweifel sein, daß die Ausdrücke „Nichtwirklichkeit“, „fiktionale Wirklichkeit“ u. a. das Wort „wirklich“ zu eng und einseitig fassen. Es sind mehr negativ abgrenzende Worte, als daß sie den inneren Gehalt selbst genügend wiedererzählen. Wir sind deshalb nicht überrascht, wenn andere Forscher Dichtung einfachhin als „sprachlich gestaltete Wirklichkeit“ definieren²⁹.

Der Dichter soll „aus der Fülle des uns allenthalben Umwogenden urbildliche Erscheinungen herausheben, festhalten und vor uns aufrichten. Damit dient er den ewigen Ordnungen, nicht einer flüchtigen Tagesläufigkeit ... Das Bleibende ins Bild zu stellen, das ist die Aufgabe des Dichters heute und morgen, wie sie es gestern und vorgestern gewesen ist“³⁰.

²⁸ Die Undeutlichkeit des Ausdrucks beweist, wie sehr H. die Nichtwirklichkeit der Dichtung betont.

²⁹ Zimmermann a. a. O. 11.

³⁰ Werner Berggruen, Privilegien des Dichters, Zürich 1957, 68, 71.

In diesem Licht erscheint die Dichtung, wenn sie in vollem Sinn genommen wird, als die Darstellung des Wesentlichen, des Geistigwesenhaften. Die „fiktive Ich-Origo“, der objektive Erzählerstandpunkt, ist wichtiger und geht auf eine Wirklichkeit höheren Sinnes als die „reale Ich-Origo“ des Naturwissenschaftlers, der Hamburger den Vorzug zu geben scheint³¹. Trotz dieser Einschränkung und Kritik ist es ein Verdienst der von Hegel und Heidegger kommenden Gelehrten, die naturwissenschaftliche Wirklichkeit von der geistigen Realität der Dichtung abgegrenzt und insbesondere das wesentlich verschiedene Verhältnis zu Raum und Zeit in Wissenschaft und Poesie klargestellt zu haben.

Ein anderer Naturwissenschaftler, ein Vertreter des „Ingenieurgeistes“, wendet die naturwissenschaftlichen Methoden an, überprüft in strenger Induktion die Weltgegebenheiten und die menschlichen Verhaltensweisen und fragt sich, ob ihnen eine letzte Gültigkeit zukommt. Es ist Robert Musil in seinem „Mann ohne Eigenschaften“ und vorbereitend schon in allen seinen früheren und gleichzeitigen Werken. Das Ergebnis muß die Diesseitsgläubigen erschüttern: Welt und Menschen in sich sind haltlos. Da aber allen Menschen, wie auch dem untersuchenden Dichter, die unauslöschliche Überzeugung von einem letzten Sinn, von etwas Absolutem, der Komplementärgröße alles Relativen, innewohnt, steht der Mensch vor der Anerkennung Gottes. Musil hat nicht mehr die körperliche und geistige Kraft gehabt, diese Erkenntnis zu entfalten. Er scheute wohl auch davor zurück, in der Ahnung, daß mit dem Bekenntnis zu Gott die Welt ihren Armutecharakter, den der diesseitsverhaftete Prüfer feststellt, verliert und in der schönen Kraft des Gottesebenbildlichen erstrahlt. Der Dichtung Musils kann das Verdienst zugesprochen werden, daß er alle erzählenden Mittel der „zeretzten“ Formensprache des modernen Romans anwendet, sich der Psychoanalyse in derselben und vielleicht noch mit höherer Meisterschaft als die Proust, Gide, Mann, Kafka bedient, um doch zu einem ganz anderen Ergebnis wie diese zu gelangen.

DIE LEISTUNG DES EXISTENTIALISMUS

Dem Existentialismus blieb es vorbehalten, auf breiter Front die bisherigen Anschauungen hinter sich zu lassen. Gemeinhin erregte er dadurch Aufsehen, daß er rücksichtslos und mit einer gewissen Wollust die Sinnlosigkeit des Daseins und damit den Ekel vor ihm verkündete. Was andere zum Teil mit Vergnügen erfüllt hatte, mit der Lust zu analysieren und zu diagnostizieren, oder was sie in ironischem Spiel, wie Thomas Mann, entwerteten, das wird jetzt die Qual des Menschen. Aber darin liegt nicht die wesentliche Leistung der neueren Schule. Sie ist darin zu sehen, daß jetzt wieder das geistige, freie Ich erscheint. Die Mitte und der Kern des Menschen ist nicht mehr ein Sammel- und Kreuzungspunkt aller möglichen Beziehungen,

³¹ *Hamburger* a. a. O. 65.

sondern ein eigenes, über allen Dingen stehendes und zu allem Stellung nehmendes geistiges Sein, eben das Ich, die Person. Jedes Ich steht allem andern gegenüber, in einer absoluten Einsamkeit. Im Existentialismus erreicht der Individualisierungsgedanke des letzten Jahrhunderts gewissermaßen seine radikale Höhe und wird zum Solipsismus. Zweifellos hat das moderne Großstadtleben mit seiner erdrückenden Fülle von Eindrücken und mit der Flüchtigkeit aller Begegnungen diese Anschauungen zur Reife gebracht. Schon Bacon hatte das Wort geprägt: *Magna civitas, magna solitudo*, die große Stadt ist eine große Wüste³². Die Entwurzelung der Menschen nach der Zerstörung der Familie und der natürlichen Lebensgemeinschaften in Stadt und Land, und die Hinwendung zu einem Leben um die Herrschaft über die Natur und um den größtmöglichen Genuß sind die Hauptursachen der Lage, die der Existentialist mit aller nur möglichen Schroffheit darstellt. Die Klage über das kontaktlose Individuum wird allgemein. Dabei bedient er sich eben jener „aufgelösten“ Formen, von denen die Rede war und die dem Tatbestand sozusagen zugeordnet sind. Aber noch wichtiger ist es, daß die Person des Menschen mit ihrer Freiheit wieder Anerkennung gefunden hat.

Wir wissen, daß gerade die führenden Existentialisten persönliche Neigungen zu den Kollektiv- und Totalitätssystemen zeigten und zeigen. Das ist wohl als eine Versuchung zu begreifen, der schicksalhaften Vereinsamung auszuweichen. Indem man sich freiwillig dem Kollektiv anschließt („sei es sowjetischer, sei es amerikanischer Herkunft“³³), hofft man die Einsamkeit zu überwinden. Die innere Hinneigung des Solipsismus zum Kollektivismus wird auch von allen Literaturhistorikern festgestellt³⁴. Nach dem Verlust einer echten Gemeinschaftsbindung berühren sich wie naturnotwendig die Gegensätze. Am nachdrücklichsten macht der ungarische Gelehrte Georg Lukacs auf die Notwendigkeit aufmerksam, die einseitige Ideologie des radikalen Individualismus zu überwinden. Der Mensch ist zugleich Einzel- und Gemeinschaftswesen. „Beide Elemente der menschlichen Existenz müssen in gleicher Weise, in der dialektisch richtigen Proportionalität berücksichtigt werden. Darum ist jeder echte Realismus, mag er formell betrachtet noch so reich an Details sein, himmelweit vom Naturalismus entfernt, während jedes Wegabstrahieren von der dialektischen Totalität der *gesellschaftlich-individuellen* Beschaffenheit des Menschen eine sich dem Naturalismus nähernde Wahllosigkeit hervorbringt, sich außerstande setzt, die Verzerrung des menschlichen Wesens, seiner Beziehungen zu den Mitmenschen objektiv, d. h. als Verzerrungen, zu spiegeln und zu gestalten“ (84). Es ist nicht auszumachen, ob Lukacs hierbei das sowjetische Kollektivbild des Menschen vor Augen hat oder ob er seine innerste Anschauung mehr mit den im bolschewistischen Herrschaftsgebiet erlaubten Worten tarnt. Jedenfalls legt es aber seine Formulierung, die das Gesellschaftliche vor dem

³² Zitiert bei Weidlé 30.

³⁴ Z. B. Kahler; Weidlé; Martini.

³³ Weidlé a. a. O. 137.

Individuellen nennt, nahe, daß er die freiwillige Einordnung in das Kollektiv als Zielpunkt einer höheren Menschenwelt sieht. Andererseits gründet er seine Auffassung auf Aristoteles. Man wird aber darauf aufmerksam machen müssen, daß Aristoteles von der untermenschlichen Natur ausgeht, an ihr seine Begriffe bildet und so im Gegensatz zu Plato steht, den auch Lukacs ablehnt. Diese Auseinandersetzung zeigt jedenfalls, wie in der Theorie auch der Solipsismus als ein Extrem gesehen wird, das der Wirklichkeit des Lebens widerspricht und in Gehalt und Form die Dichtung verarmen läßt.

BEGINN EINES NEUEN ORDNUNGSDENKENS

Auch in der Dichtung selbst sind Kräfte spürbar, die den „mißverstandenen Realismus“ ablehnen. Zunächst bedeutet es schon eine Entwicklung des Existentialismusdenkens, wenn Schriftsteller dem Ich die Fähigkeit zuschreiben, in jeder Zeit zu ihren vergangenen Taten und Entscheidungen Stellung nehmen zu können. Der Mensch trägt seine ganze Vergangenheit mit sich. In jeder Gegenwart ist er ganz gegenwärtig. Diese Anschauung prägt z. B. die Werke der Virginia Woolf³⁵. Mathematisch formuliert Musil den gleichen Tatbestand, wenn er sagt, es kommt auf die $n + 1$. Handlung an. Hierdurch wird aus der reinen Ansammlung von Augenblicken³⁶, aus dem unendlichen und ununterschiedenen Bewußtseinsstrom ein wirkliches Leben, in das nicht nur die inneren Zustände, sondern auch die äußeren Ereignisse geordnet eingefügt erscheinen. Damit werden auch die Umwelt und die Mitwelt bedeutungsvoll. Dies zeigt sich etwa an der Art, wie die Natur mit ihren Schönheiten und ihrem symbolischen Wirklichkeitsgehalt wieder aufgenommen wird. Selbst der sibirische Winter mit seinen Schrecknissen bietet sich dem Doktor Schiwago Pasternaks als Helfer an und belebt sein Inneres.

Hermann Böschenstein kann schon auf eine ganze Reihe von Romanen, deren Zahl noch ergänzt werden kann, hinweisen, in denen der Wille zur Begegnung, zum echten Zusammensein tätig wird. Der verinnerlichte Mensch ist berufen, den in die Technik verstrickten Menschen herauszulösen und wirkt gemeinschaftsbildend³⁷. Selbst wenn die Dichter noch keinen Weg und kein festes Ziel anzugeben wissen, sind sie doch trotz aller Würdigung der Gebrochenheit des Daseins wieder überzeugt von einem Sinn des Lebens, in dem der einzelne und die Gemeinschaft zusammenkommen und dadurch das Menschliche gerettet wird³⁸.

Diese Wandlung ist nur scheinbar eine Rückkehr zum Alten. In Wirklichkeit liegt ein Neuwerden vor. Wir erkennen dies am Gebrauch der erzähle-

³⁵ Vgl. *Erich Auerbach*, *Mimesis*, Bern 1946, 467—493, bes. 489 ff.

³⁶ *Weidlé* a. a. O. 67.

³⁷ *Hermann Böschenstein*, *Der neue Mensch. Die Biographie im deutschen Nachkriegsroman*, Heidelberg 1958.

³⁸ *E. Kahler* a. a. O. 44.

rischen Formen. Besonders deutlich ist dies bei Pasternak zu erkennen. Er gibt sich genau Rechenschaft darüber, daß die „Stadt“ auch für denjenigen, der in ihr das Ewige zu finden weiß, ihre eigene Sprache hat und „das geistige Zentrum einer wahrhaft neuen und gegenwärtigen Kunst“ ist. „Das ungeordnete Aufzählen von äußerlich unvereinbaren Gegenständen und Begriffen, wie es bei den Symbolisten, bei Block, Verhaeren und Whitman zu beobachten ist — diese Eigentümlichkeit ist keineswegs Ausdruck stilistischer Willkür. Sie stellt eine neue Ordnung des Sehens, der Wiedergabe von Eindrücken dar, die unmittelbar aus dem Leben und der Natur herrühren. Wie diese Dichter Reihen von Versen an uns vorüberziehen lassen, so wogt die geschäftig belebte Straße einer Stadt des ausgehenden 19. Jahrhunderts hin und her und treibt ihre Menschenmassen, ihre Karossen und Wagen an uns vorüber, die zu Beginn unseres Jahrhunderts abgelöst wurden von den Waggons der elektrischen Straßenbahnen und Untergrundbahnen. Für das Hirtenidyll ist hier kein Raum. Seine falsche Einfalt ist literarischer Betrug, artifizielle Manier, ein theoretisches Phänomen, das niemals in lebendiger Berührung mit der Landschaft gestanden, vielmehr seinen Ursprung in akademischen Bücherschränken hat. Die lebendige, vom Leben geformte Sprache, die auf natürliche Weise mit dem Geist unserer Zeit übereinstimmt, ist die Sprache der Städte“³⁹. Es bleibt also bei der nervösen Kunst der Erzählung. Allerdings zielt sie nicht ab auf die Selbstzerfleischung, die Darstellung der Instinktwelt eines reinen Beobachters⁴⁰.

Sie wird wieder „bedeutungs“voll, Träger der geistigen Wesenheit⁴¹. So geschieht es nicht von ungefähr, daß die modernen Literaturwerke von Kahler, Heselhaus⁴², Weidlé u. a. Parabeln genannt werden und man von neuen Mythen des Lebens spricht⁴³.

Von hier aus ist nur ein Schritt zur Erkenntnis der Beziehung der Kunst zur Religion. Selbst der „Zerstörer“ Frisch muß gestehen, daß es in der „katholischen Ordnung“ eine andere Kunst gibt als unter den Atheisten, und bei Gerd Gaiser machen die Katholiken den Entwurzelten „Anstände“⁴⁴. Die neue Dichtung, auch die der Nichtchristen, zeigt wieder religiöse Impulse. „Das mag verwundern in einer Zeit, in der die fortgeschrittene Säkularisierung des Geistes die religiöse Substanz im Geistesleben vollends zu verzehren droht; aber es zeigt sich doch nur, daß echte Dichtung zu allen Zeiten, ungeachtet ihrer Abhängigkeit vom Geist der Zeit, in ihrem innersten Wesen an den göttlichen Ursprung des Seins zurückgebunden bleibt“⁴⁵.

So kann man fast von einer Kreis- oder Spiralbewegung sprechen, in der

³⁹ Doktor Schiwago 579.

⁴⁰ Hermann Gormann, James Joyce. Sein Leben und sein Werk. Mit einem Nachtrag von Carola Giedwin-Welcker, Hamburg 1957, 290 ff.

⁴¹ Vgl. Edgar Lohner, Die Theorien des New Criticism, in: *Neue Deutsche Hefte*, April 1958, 28.

⁴² Kahler a. a. O. 39 ff.; Heselhaus, Auslegung und Erkenntnis in „Gestaltprobleme der Dichtung“ 259 ff.

⁴³ Zimmermann a. a. O. 278.

⁴⁴ Gerd Gaiser, Schlußball 58, 62, 697.

⁴⁵ Zimmermann a. a. O. 290; ausführlich Weidlé a. a. O. 354—384.

das Schicksal der Gehalte wie ihrer Formen Ähnlichkeiten aufweist: dem Zerfall eines sicheren und allgemeingültigen Weltbildes folgte die Zersetzung der Formen. Je mehr man sich der Haltlosigkeit des Daseins bewußt wurde, desto rücksichtsloser wurde auch der Ausdruck. Die Qual der Empfindungen erweckte aber wieder den Geist, das Beständige und Ewige im Menschen, das sich wider das passive Erleben auflehnte. Mit der Erkenntnis des Geistig-Wesenhaften, das sich von der naturwissenschaftlich zu beschreibenden Wirklichkeit unterscheidet, verbindet sich die Ich-Erfahrung des Existentialismus. An die Stelle des in das Chaos geworfenen Solipsismus tritt, wenn die Flucht in das Kollektiv als Versuchung überwunden wurde, die Überzeugung von der steten Gegenwart auch des Vergangenen, die dann auch die Mitwelt als einen stets zur Verfügung stehenden Partner betrachtet, den man bejahen oder ablehnen kann. Daraus wird dann ein wirkliches Miteinander, eine wirkliche Einordnung. Es bildet sich wieder Welt. In ihr wird dem Mitmenschen wieder ein vorzüglicher Ort zuteil, und auf manchen Wegen, den Erlebnissen des eigenen Ichs, den Erfahrungen mit der Umwelt, den Begegnungen mit dem menschlichen Gegenüber und Du, gelangt man auch wieder zum tragenden Urgrund aller Erscheinungen, Gott. Dies erfolgt zwar nicht mit der Sicherheit und Selbstverständlichkeit eines gläubigen Gemütes. Alles ist noch eher ein vorübergehendes Aufleuchten. Höchstens wächst ein inneres Vertrauen zur Sinnhaftigkeit des Ganzen und des Alls, dessen man in Augenblicken höherer Sammlung und Gefaßtheit inne wird. Dementsprechend ist auch die Form der Darbietung nicht die gelassene Ruhe des ruhigen Erzählens, sondern das Stückwerk der einzelnen Kunstmittel, die einst den Analytikern dazu dienten, eine Scheinwelt zu entlarven.

Die Frühkommunion

Erfahrungen in den Niederlanden

WILHELM BLESS SJ

Am 8. August 1960 sind fünfzig Jahre vergangen, seit Pius X. das Dekret „*Quam singulari*“ veröffentlichte. Darin schlägt der Papst vor, daß die Kinder, sobald sie zum Gebrauch der Vernunft gekommen sind, also etwa mit sieben Jahren, die erste heilige Kommunion empfangen sollten. Er bezeichnet es als einen Mißbrauch, die erste heilige Kommunion auf später zu verschieben. Das Dekret Pius' X. ist in das kirchliche Gesetzbuch von 1917 aufgenommen (Canon 854—859).