Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 48 (1968-1969)

Heft: 5

Artikel: An der Grenze des Sagbaren : vier Interpretationen deutscher Prosa aus dem zwanzigsten Jahrhundert

Autor: Pulver, Elsbeth

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-162133

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

An der Grenze des Sagbaren

Vier Interpretationen deutscher Prosa aus dem zwanzigsten Jahrhundert

ELSBETH PULVER

«... *etwas in diesem Sprechton zu machen*»

Am 9. September 1902 übersandte Hugo von Hofmannsthal seinem Freund Leopold von Andrian in einem maschinenschriftlichen Exemplar den «Brief des Lord Chandos», und er fügte die Bemerkung bei, der Freund werde dieses Prosastück lesen können «wie einen von mir geschriebenen Brief, den Du auf dem Schreibtisch einer dritten Person gefunden hättest». Eine unauffällige Bemerkung, die uns nur deshalb beschäftigt, weil sie im nächsten Brief des Dichters (16.1.1903) seltsam relativiert, ja auf den Kopf gestellt wird. Auf den Einwand des Freundes, er hätte den persönlichen Gehalt des Briefes nicht in einer historischen Maske verbergen sollen, antwortet Hofmannsthal, in Wirklichkeit sei es anders gewesen, er habe sich mit den Essays von Bacon beschäftigt und dadurch Lust bekommen, «etwas in diesem Sprechton zu machen und der Gehalt, den ich, um nicht kalt zu wirken, einem eigenen inneren Erlebnis, einer lebendigen Erfahrung entleihen musste, kam dazu»[1].

Ein Nebeneinander von Aussagen, das den verwirren und enttäuschen muss, der in der Dichtung immer noch ein Bruchstück einer grossen Konfession sieht, das sich aber in der Ganzheit der dichterischen Person auflöst bis auf jene Spannungen und Widersprüche, die unweigerlich zum Individuum gehören. Eine ganz aussergewöhnliche, ihm selber allerdings völlig selbstverständliche Fähigkeit der Identifikation mit früheren Jahrhunderten gehört so gut zu Hofmannsthal wie das, was man in ungerechtfertigter Isolierung den persönlichen Kern dieses Prosastückes nennen könnte.

Sein Inhalt bleibt dem, der es einmal gelesen, in seiner Einfachheit unvergesslich. Lord Chandos, der fingierte Absender, ein adliger Grossgrundbesitzer und bereits etablierter Autor, sucht darin Lord Bacon zu erklären, warum er, bereits in jungen Jahren ein berühmter Dichter und eine noch grössere Hoffnung, seit zwei Jahren dichterisch völlig verstummt sei.

Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte «Geist», «Seele» oder «Körper» nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament, oder was Sie sonst wollen, ein Urteil herauszubringen...

Allmählich aber breitete sich diese Anfechtung aus wie ein um sich fressender Rost. Es wurden mir auch im familiären und hausbackenen Gespräch alle die Urteile, die leichthin und mit schlafwandelnder Sicherheit abgegeben zu werden pflegen, so bedenklich, dass ich aufhören musste, an solchen Gesprächen irgend teilzunehmen. Mit einem unerklärlichen Zorn, den ich nur mit Mühe notdürftig verbarg, erfüllte es mich, dergleichen zu hören wie: diese Sache ist für den oder jenen gut oder schlecht ausgegangen; Sheriff N. ist ein böser, Prediger T. ein guter Mensch... Dies alles schien mir so unbeweisbar, so löcherig, so lügenhaft wie nur möglich. Mein Geist zwang mich, alle Dinge, die in einem solchen Gespräch vorkamen, in einer unheimlichen Nähe zu sehen: so wie ich einmal in einem Vergrösserungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Blachfeld mit Furchen und Höhlen glich, so ging es mir nun mit den Menschen und ihren Handlungen. Es gelang mir nicht mehr, sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr liess sich mit einem Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; sie gerannen zu Augen, die mich anstarrten und in die ich wieder hineinstarren muss: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt[2].

Kein Zweifel: hier hören wir den Sprechton vergangener Zeit; wir bewundern ein virtuoses Spiel mit dem Stil früherer Epochen. Ein Hauch des Umständlichen, Formellen findet sich noch im privaten Brief, höfische Eloquenz, in ausladenden Satzperioden dahinfliessend: eine traditionsbewusste Sprache in höchster Vollendung. Und dennoch mehr als Spiel mit alten Möglichkeiten, vielmehr: Sprache an der Grenze des Sagbaren, die, ihr eigenes Versagen beschreibend, in ihrer Beredtheit eine seltsame Fiktion darstellt — und die dort unheimlich wird, wo sie ihre eigene Leere beschreiben soll. Wenn es am Anfang dem Briefschreiber noch gelingt, sich das Erlebnis des Sprachzerfalls mit Vergleichen gewissermassen vom Leibe zu halten, mit distanzierenden «so wie» und «wie», so ist am Ende kein Wort mehr da, das Abstand und Schutz schaffen könnte. Der Autor wechselt aus der schützenden Vergangenheit in die bedrohliche Gegenwart: Worte *sind* Wirbel, und hinter ihnen steht keine metaphernüberhöhte Wirklichkeit, sondern die Leere, das Schreckwort konservativer Kritiker: im Sprechton vergangener Zeit zeichnet sich die Unerbittlichkeit moderner Prosa ab.

Lord Chandos, der fiktive Briefschreiber, hat die Krise seines Sprachverlustes nie überwunden. Es gibt für ihn höchstens die «guten Augenblicke», in denen, ohne Worte, gleichgültige stumme Dinge zu ihm sprechen: «eine Giesskanne, eine auf dem Feld verlassene Egge, ein Hund in der

Sonne, ein ärmlicher Kirchhof, ein Krüppel, ein kleines Bauernhaus», Augenblicke, in denen er durch die Kraft mystischer Identifikation sich mit diesen Dingen eins fühlt und in ihnen die Gegenwart des Unendlichen spürt: dies alles zufällig, vergänglich und nie in Worte zu fassen, «weil (so endet der Brief) die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde».

Dem Zweifel an der Sprache steht hier der Anspruch an die Sprache gegenüber, beide gleich radikal, eines das andere bedingend: vielleicht müsste die Sprache nicht scheitern, versuchte sie nicht, die Grenze des dem Menschen Gegebenen zu durchstossen, Unfassbares zu erfassen.

Nun ist freilich der Zweifel an der Sprache — als zum Metier des Dichters und zum Handwerk des Lebens schlechthin gehörig — keine Errungenschaft der neuesten Zeit. Seine Spuren finden sich durchaus in früheren Epochen. Wenn Walter Muschg sagt: «Die Unaussprechlichkeit des Lebens ist der tiefste Grund, aus dem die Dichtung sich nährt»[3], so ist dies ein — sehr bedenkenswerter — Satz allgemeinen Anspruchs und allgemeiner Gültigkeit. Und doch dürfte es kein Zufall sein, dass er geschrieben wurde von einem Literaturwissenschaftler des zwanzigsten Jahrhunderts, der sich mit Werken und Problemen unserer Zeit auf intensive und persönliche Art abgegeben hat. Ich kann mir denn auch kaum einen zeitgenössischen Autor vorstellen, der in den Sätzen des Lord-Chandos-Briefes nicht sich selber wiederfinden müsste: trotz der altertümlichen Patina der Sprache, trotz dem traditionsbeschwerten Namen des Dichters sich wiederfinden müsste im Zweifel an der Tragfähigkeit und Zuverlässigkeit der Sprache, im Ungenügen am «vereinfachenden Blick der Gewohnheit». Denn erst im zwanzigsten Jahrhundert ist die Frage nach der Tauglichkeit der Worte ein existentielles Problem geworden, in aller Radikalität durchlebt. «Durch Worte sprechen wir weder die Gegenstände noch uns selbst völlig aus» — dieser ruhige Satz steht bei Goethe zu lesen, einem Dichter, dem Sprache für alles gegeben schien zugleich mit dem Wissen um die menschlichen Grenzen. Wie anders aber tönt es, wenn ein Rimbaud später, ohne Modifikationen und Abschwächungen, sagt: «Ich kann nicht mehr sprechen»: nicht Grenzen der Sprache werden hier markiert, nicht Unvollkommenheit des Ausdrucks festgehalten, sondern ein völliger Verlust in allen seinen Konsequenzen notiert.

Der Hinweis auf Rimbaud erfolgt nicht zufällig: denn der Sprachzweifel moderner Ausprägung hat ja nicht erst bei Hofmannsthal, sondern vorher schon in der französischen Lyrik eine unmissverständliche Formulierung gefunden. Überhaupt ist ja die Lyrik das weit anfälligere poetische Instru-

ment als die Prosa; in ihr wurde denn auch der Sprachzweifel schon fast am Rande des Möglichen, im völligen Verstummen, festgehalten. Auch der Lord-Chandos-Brief stammt aus dem Erlebnis eines Lyrikers und erinnert uns an das wohl einmalige Phänomen, dass ein Dichter, der sich als kaum Zwanzigjähriger mit einer Handvoll Gedichte in die Weltliteratur hineingeschrieben hatte, nach seinem fünfundzwanzigsten Lebensjahr als Lyriker fast völlig verstummt ist. Der Lord-Chandos-Brief signalisiert die Krise des Übergangs in der letzten Konsequenz; Hofmannsthal selber hat den Weg zum Drama und zu der Erzählung gefunden, nicht ohne Zögern und Suchen, und indem er sich auf dem Gebiet des Dramas fast ausschliesslich auf vorgeformte Stoffe stützte, nicht einfach aus epigonaler Abhängigkeit, wie man so oft glaubte, sondern weil Dichtung ohne Hilfe vorgeformter Sprache unmöglich geworden schien.

Nicht minder einmalig dürfte es sein, wenn Rilke, ein Dichter, dem die Worte in geradezu gefährlicher Fülle zur Verfügung standen, fast ein Jahrzehnt völlig verstummte, ehe er in einem Sturm der Inspiration die «Duineser Elegien» schrieb. In der Gestaltung nicht nur des Sprachzweifels, sondern auch des völligen Verstummens, der «Lieder jenseits der Menschen», ist denn auch bis heute kein Dichter weiter gegangen als der Lyriker Paul Celan. Verglichen mit dessen «poetischer Praxis des gestalteten Verstummens» (Hans Mayer)[4] bedeckt die Prosa — zwangsläufig, möchte man sagen — immer noch weite Gebiete mit Worten. Aber auch hier ist der Einfall des Sprachzweifels markierbar. Zwar wird dadurch die Sprache nicht an den Rand des Verstummens gedrängt; aber die Prosa legt wohl eindringlicher als die Lyrik dafür Zeugnis ab, dass Sprachzweifel wie Sprachverlust nicht nur den Schriftsteller, sondern den Menschen schlechthin treffen können. Hofmannsthal hat in seinem Lord Chandos zwar einen hochbegabten und frühreifen Schriftsteller zum Sprecher gewählt; aber dieser erfährt das Versiegen der Sprache zunächst nicht am Schreibtisch, sondern im menschlichen Umgang, und er fällt zurück in ein Dasein letzter Isolierung, die nur notdürftig durch rein routinemässige Kontakte überdeckt wird, eine Isolierung nicht nur von den Mitmenschen, sondern auch von der ihn umgebenden Welt.

«Nur die Sprache illuminiert die weite einfärbige Landkarte», so steht in Jean Pauls «Levana» zu lesen: ein Satz, der getragen ist von poetischem Sprachvertrauen, dessen Umkehrung uns aber ahnen lässt, in was für eine Dunkelheit der Mensch gestossen wird, wenn ihm die Sprache fehlt oder wenn Verworrenheit und Finsternis der Welt unaufhellbar geworden sind. Wir sagen denn auch mit Grund, wir seien sprachlos vor Staunen, Entsetzen, Angst oder Freude gegenüber einer Wirklichkeit, die unsere Erwartung und das uns zur Verfügung stehende Vokabular übertrifft. Und eine wahrhaft sprachzerstörerische Kraft räumen wir der Wirklichkeit ein, wenn wir von einer Erfahrung sprechen, «die uns die Sprache verschlägt».

Es braucht hier nicht ausgeführt, sondern nur angedeutet zu werden, dass der Erfahrung, die den begabtesten Schriftstellern dieses Jahrhunderts die Sprache verschlug oder das Wort im Mund gefrieren liess, ein Zeitschicksal zugrunde lag. Wenn Walter Muschg sagt, dass «keine Feder je imstande sein wird für das, was sich ereignet hat und ereignen wird, Worte zu finden»[5], so ist er keineswegs der einzige, der solche Befürchtungen formuliert. Der einzig Zeitgemässe sei der gegen das Verstummen ankämpfende Dichter, sagt Hans Mayer, übrigens in bezug auf Hofmannsthal.

Dabei geht allerdings fehl, wer die Zeitbezogenheit des Dichters zu direkt und bewusst sehen will. Franz Kafkas Werk etwa ist immer wieder als besonders zeitnah empfunden und deshalb für alle möglichen Theorien in Anspruch genommen und missbraucht worden. Aber gerade dieses Werk ist wie kaum ein anderes von innen heraus entstanden, als Darstellung jener «traumhaften inneren Welt», von der Kafka bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs einmal sagte, dass sie alles andere in den Hintergrund gedrängt habe. Und doch ist, wie schon oft in der Literaturgeschichte, dieses private Werk eines Einsamen zum reinsten Ausdruck der Lebenserfahrung einer Epoche geworden. Man kann es fast aufschlagen, wo man will: immer findet man sich im Zentrum, der kleinste Text vermittelt die Geschlossenheit einer Welt. Man lese etwa einen Tagebuchtext aus dem Jahr 1916:

> Einer lag schwerkrank im Bett. Der Arzt sass beim Tischchen, das an das Bett geschoben war, und beobachtete den Kranken, der wiederum ihn ansah. «Keine Hilfe», sagte der Kranke, nicht als frage, sondern als antworte er. Der Arzt öffnete ein wenig ein grosses medizinisches Werk, das am Rande des Tischchens lag, sah flüchtig aus der Entfernung hinein und sagte, das Buch zuklappend: «Hilfe kommt aus Bregenz.» Und als der Kranke angestrengt die Augen zusammenzog, fügte der Arzt hinzu: «Bregenz in Vorarlberg.» «Das ist weit», sagte der Kranke[6].

Hier ist nichts mehr festzustellen von der rein künstlerischen Lust, «etwas in diesem Sprechton zu machen». Das ist eine Prosa, die das Fürchten gelernt hat und die den Leser das Fürchten lehren kann — gerade dadurch, dass sie die Angst, die in ihr steckt, so gründlich verschweigt und doch nicht verbergen kann; es ist eine Sprache, die durch das Schweigen gegangen ist und nur die letzten Reste enthält, die der Zweifel übriggelassen hat.

Vieles, Wichtiges wird hier ausgelassen, betont und bewusst nicht in Worte gefasst, so das Erleben der Personen, das Emotionale schlechthin. Dass der Kranke leidet, ist anzunehmen, ausgesprochen wird nur gewissermassen die medizinische Diagnose; dass hier ein Angstzustand extremer Ausprägung, Todesnähe in Verlassenheit beschrieben wird, geht nur aus sachlich unterkühlten Bemerkungen wie «keine Hilfe» und «das ist weit» hervor.

Eine Todesstarre scheint über dem Ganzen zu liegen, die Endgültigkeit des Hoffnungslosen, bei dem die Klage aussetzt.

Erstaunlich präzis sind dagegen die Fakten angegeben: dass das Tischchen an das Bett herangeschoben war, auf welche lauernd distanzierte Art sich der Kranke und der Arzt ansehen, dass es sich um Bregenz in Vorarlberg handelt. Flüchtig mag die Erinnerung an die «guten Augenblicke» des Lord Chandos aufsteigen, die ja abhängig waren von kleinen Dingen gleichgültiger Art: aber wie lebenserfüllt waren dort die Gegenstände, umgeben von einem atmosphärischen Mantel, während das, was man den Naturalismus Kafkas nennen kann, hier wie immer kalt und fast leblos ist, geboren nicht aus einer inneren Beziehung zu den Dingen, sondern aus dem verzweifelten Versuch, sich an einer fremden Wirklichkeit anzuklammern, deshalb schematisch und starr — wie ja auch die beiden Menschen zwar räumlich eng beieinander sind und doch in einem völlig unpersönlichen Verhältnis zueinander stehen. Lauernd-schweigsam, ihre Kontakte auf Sachliches beschränkend, sind sie sich nicht näher als der Dichter der Welt, die er zu erfassen sucht.

Aber durch diese klare, kühle Darstellung entsteht nicht etwa ein Stück unserer vertrauten Realität (wie wir das von der realistischen und mehr noch von der naturalistischen Darstellungsweise erwarten), sondern das Bild einer befremdenden Welt, und zwar nach der zwangshaften Logik des Traumes so, als ob das Verrückte das Normale wäre. Die Welt hat die Struktur eines Angsttraumes angenommen, der den Schlafenden erstarren lässt und noch den Wachen tagelang zu lähmen vermag. Denn wir fühlen es: wo immer dieses Bregenz liegen mag, die versprochene und doch so wenig trostvolle Hilfe wird zu spät kommen.

So ist dies kleine Stück nicht ein Aperçu und nicht ein Fragment, sondern, wie ja übrigens fast alle Werke Kafkas, eine Parabel, ein Gleichnis von der Situation nicht eines Individuums, sondern des Menschen schlechthin, der hier in Todesnähe, Einsamkeit und Angst sein Schicksal mit einer verzweifelten Tapferkeit erkennt. Eine Parabel freilich, deren Sinn sich hinter der Absurdität der Situation mehr versteckt als offenbart, die über sich hinausweist nicht in eine festgelegte Norm, sondern in schweigende Vieldeutigkeit, die den gegensätzlichsten Interpretationen Raum zu bieten scheint. «Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, dass das Unfassbare unfassbar ist», steht in einem andern, mehr theoretischen Parabeltext aus dem Nachlass Kafkas zu lesen: ein Satz, dem geradezu eine Schlüsselstellung zukommt. Indem Kafka nicht aufhört, durch seine präzisen, sachlichen, scheinbar kühlen Texte auf das Unfassbare hinzuweisen, beweist er ebenso unaufhörlich, dass es sich nicht erjagen lässt.

Die Vieldeutigkeit, ja Widersprüchlichkeit seiner dichterischen Texte aber wird übertroffen durch die biographische Wirklichkeit: durch jenen letztlich

unauflösbaren Widerspruch, dass der Dichter, der eigenem Zeugnis zufolge nur «aus Literatur bestand» und ihr zuliebe das Leben und die menschlichen Beziehungen zu opfern bereit war, diese selbe Literatur doch als Teufelsdienst empfunden und die Vernichtung seines Nachlasses angeordnet hat.

«Man kann sich vorstellen, dass es so war»

Und doch hat das nur durch Ungehorsam gerettete Werk Kafkas mehr als jedes andere auf die Prosa des zwanzigsten Jahrhunderts gewirkt. Geschrieben von einem Einsamen, ist es zu einer literarischen Macht geworden, ausstrahlend im Sinne echten Einflusses, aber freilich zugleich missbraucht in kunstfertiger Nachahmung — während das Werk eines anderen Aussenseiters, nämlich die Romane Hermann Brochs, bis heute das geblieben sind, was sie zur Zeit ihrer Entstehung waren: Randerscheinungen der Literatur, anerkannt und umstritten zugleich, berühmt im Sinne des Respektes der Eingeweihten, aber ohne eigentliche literarische Wirkung. Ein Bewunderer Kafkas, den er ohne Zögern den grössten Dichter seines Jahrhunderts nannte, hat Hermann Broch doch ein Werk sehr anderer Art geschrieben, dessen strenger Anspruch und komplizierte Struktur schon an einer verhältnismässig einfachen Textstelle sichtbar werden. Man lese etwa in der Romantrilogie «Die Schlafwandler» die Geschichte des Landwehrmannes Gödicke, der, im Ersten Weltkrieg bei einem Angriff verschüttet, geborgen wurde mit schwarzblauem Gesicht, ohne Herzschlag, den zum Schreien geöffneten Mund mit Erde angefüllt, und der nur deshalb zum Leben zurückkehrte, weil die Soldaten, die ihn ausgruben, zehn Zigaretten um sein Leben gewettet hatten und nicht aufhörten, ihn den Ärzten zuzuschieben.

So lag das Objekt ihrer Wette vier Tage lang im Feldlazarett, lag unbeweglich und mit schwarzer Haut. Ob während dieser Zeit ein Gefühl letzten schlummernden kleinen Lebens geglimmt haben mochte, ob dieses winzige Leben unter Schmerz und Alpdruck durch die Ruine des Körpers gejagt worden war, oder ob es ein leises und beglückendes Pochen am Rande eines grossen Abgrunds gewesen war, das wissen wir nicht und der Landwehrmann Gödicke hätte nicht die Möglichkeit gehabt, darüber Auskunft zu erteilen. — Denn nur stückweise, sozusagen halbzigarettenweise, trat das Leben in seinen Körper, und diese Langsamkeit und diese Vorsicht waren zweckentsprechend und natürlich, denn der zerquetschte Körper verlangte nach äusserster Regungslosigkeit. Viele lange Tage dürfte Ludwig Gödicke sich für das Wickelkind gehalten haben, das er vor vierzig Jahren gewesen war, eingeschnürt von einem unbegreiflichen Zwang und nichts fühlend als diesen Zwang. Und wenn er die Fähigkeit gehabt hätte, er hätte wohl nach der Milchbrust der Mutter gegreint, und tatsächlich kam dann auch bald eine Zeit, in der er zu wimmern anhob... Man machte ihm kühle Packungen, doch ob sie ihm Linderung brachten, das war nicht zu erkennen. Ja, vielleicht litt er gar nicht mehr so arg, denn das Wimmern verstummte allmählich. Bis es nach einigen Tagen verstärkt wieder hervorbrach: es war jetzt — oder man kann sich vorstellen, dass es so war — als würde Ludwig Gödicke die Stücke seiner Seele bloss einzeln zurückerhalten und als würde ihm jedes einzelne auf einer Woge von Qual einhergeschwemmt[7].

Während bei Kafka kaum noch Erinnerungen an traditionelle Erzählformen geweckt werden, sind hier noch Reste einer Geschichte im alten Sinn, eines Helden im alten Sinn erkennbar. Es gibt eine gewissermassen erzählende Schicht, hier wie im ganzen Roman, und in ihr eine Sprache, die zugleich realistisch zugreifend und ironisch ist. Aber diese erzählende Schicht ist nur ein Element in diesem Roman, dessen Vielschichtigkeit sich sogar in diesem kleinen Stück spiegelt: sie ist nicht nur genau komponiert, sondern auch bewusst eingesetzt als Teil eines Ganzen, das bestimmt wird vom Bemühen, die Grenze des Bewusstseins zu durchstossen und die Formeln der herkömmlichen Romanpsychologie zu zerbrechen, um schliesslich zu jener schmalen Linie zu gelangen, wo Tod und Leben sich begegnen. Dies aber geschieht in einer Sprache, die — ganz in Gegensatz zu Kafkas unterkühltem Stil — emotionsbestimmt ist und sich in Lyrismen verliert gerade dort, wo sie die Grenze des Fassbaren durchstösst. Denn, durchaus einem Lord Chandos vergleichbar, will Broch in die Stummheit der Dinge dringen, will den Menschen vor dem letzten Gericht sprechen lassen, ihn erfassen dort, wo er, an der Schwelle des Todes, ja bereits jenseits dieser, in einer seltsamen Weise der Auferstehung wieder zu leben beginnt.

Hermann Broch sagte einmal, er habe seine Figuren zuerst immer von innen gesehen, in lyrischer Identifikation: man meint dies auch hier in der Darstellung des Verschütteten zu spüren. Aber so sehr er auch von James Joyce beeindruckt und gewiss auch beeinflusst worden ist, er hat doch hier keinen inneren Monolog geschrieben (dies geschah erst viel später und auf eine völlig neue Weise im «Tod des Vergil»); er hat sich aus der lyrischen Identifikation mit seiner Figur gelöst und nähert sich ihr als Aussenstehender. Freilich ist er weit entfernt davon, die Rolle des selbstsicheren, allwissenden Erzählers zu übernehmen, wie sie das neunzehnte Jahrhundert kannte, des Erzählers, der wie ein Gott über seine Figuren verfügt, der sie von aussen beobachtet und in ihrem Inneren erkennt, und der seine Sprache der geschauten Wirklichkeit genau anpassen kann. Er schreibt vielmehr als einer, der um die Grenze der Sprache und der Erkenntnis weiss, der aber doch diese Grenze so weit wie möglich hinausschieben möchte. Was er mit ruhiger Sicherheit feststellt, ist das Äussere, ist der Ablauf des Geschehens; im Augenblick aber, wo er sich ins Innere des Menschen wagt, in diesen Beginn eines neuen Lebens, in diese seltsame Form der Auferstehung, wird er sich bewusst, dass das ihm zur Verfügung stehende Wort nicht ausreicht, dass seine Erkenntnismöglichkeiten nicht genügen, um das zu erfassen, was er erfassen will. So kommt es zu dieser Häufung von Konjunktiven und Vermutungen, von «das wissen wir nicht» und «sozusagen», von «vielleicht» und «man kann sich vorstellen...», mit denen das Unsichere und Mögliche als solches spezifiziert wird.

Ungleich stärker, das heisst bewusster und deutlicher als bei Kafka ist

auch der Bezug auf eine ganz bestimmte zeitliche Umgebung: der Mensch schwebt nicht in einem leeren Raum, in einer in sich geschlossenen, verzerrten Welt; der Krieg hat den Landwehrmann Gödicke verschüttet und fast in den Tod gebracht, und Gödicke, das ist nicht «Einer», wie bei Kafka, sondern ein bestimmter Mensch, ausgestattet mit einem Namen, mit Alter, Familie, mit einem unauffälligen Dutzendschicksal. Dennoch wird er nicht als einmaliges Individuum dargestellt, sondern er ist ein Exempel für den Menschen schlechthin, dessen Seele durch den Krieg in Atome zerrissen wurde, so dass er sie nun mit Schmerzen wieder in ihre Einheit zwingen muss. Auch hier geht es um den Menschen schlechthin, obgleich es Broch nicht gegeben war, dies Allgemeinste in der Simplizität der parabolischen Erzählung darzustellen, um derentwillen er Kafka bewunderte («ein Genie wie Kafka wird einmal in einem Jahrhundert geboren»), sondern er es suchen musste durch eine komplizierte vielschichtige Form, in der intuitives Wissen und eine fast wissenschaftliche exakte Ratio wirksam sind, ohne sich je völlig zu versöhnen. In dem zitierten, vergleichsweise einfachen Beispiel lässt sich geradezu exemplarisch demonstrieren, wie intuitive Identifikation durch die distanzierende Ratio fortlaufend korrigiert, wenngleich nicht aufgehoben wird — ein Prozess, der sich im ganzen Verlauf von Brochs literarischer Produktion steigert, ja fast zur Lähmung der schriftstellerischen Arbeit führt. Hermann Broch hat verhältnismässig spät mit Schreiben angefangen, und er hat damit auch wieder aufgehört — dies nicht etwa, weil seine Inspiration versagte (seine unterdrückte Phantasie flüchtete sich in den Schlaf, so dass er, nach einer brieflichen Aussage, «im wahrsten Wortsinn unaufhörlich Literatur träumte»), sondern weil die Bücher, die ihm zu schreiben gegeben waren, seinem strengen Anspruch nicht genügten: der Welttotalität des Grauens die Totalität des Mythos entgegenzuhalten. Unmissverständlich hat er sich in einem späten Brief ausgedrückt: «Der Roman, c'est de la littérature, ist also Angelegenheit des Literaturerfolges und der Literatureitelkeit, und das hat mit dem Verantwortungsbewusstsein des geistigen Arbeiters — in unserer grauensreichen (grauenhaften und reichen) Zeit! — nichts mehr zu schaffen[8].» Das ist ein unvergleichliches Dokument für die schwierige, ja fast unmögliche Existenz der Literatur in dieser Zeit: ein höchster Anspruch wird an sie gestellt, zugleich aber ist die Distanz dazu so gross, dass sie weggelegt werden kann, wenn sie diesem Anspruch nicht mehr genügt.

«Kannst Du das verstehen, Reubell?»

Wenn auch dem schriftstellerischen Schaffen Hermann Brochs von früh an Sprachskepsis beigemengt war, so wäre seine späte radikale Abkehr von der Literatur doch nicht denkbar ohne die Erfahrung des Nationalsozialismus

und des Zweiten Weltkriegs, ohne ein teils in unmittelbarer Nähe, teils durch leidenschaftliche Identifikation bestimmtes Erlebnis der Barbarei, dem gegenüber schliesslich alles, was nicht der Bewältigung dieser Barbarei diente, hinfällig wurde. Mit ähnlicher Radikalität, wenngleich aus einem völlig anderen Engagement heraus, hat ein so bewusster und aktiver Zeitgenosse wie Sartre sich formuliert, wenn er fordert, die Schriftsteller sollten vorübergehend auf die Literatur verzichten, um sich der Volkserziehung zu widmen.

Allerdings teilt die Nachkriegsgeneration mit den Schriftstellern der Zwischenkriegszeit nur den Zweifel am Wort und an der Literatur, nicht den hohen Anspruch, wie ihn ein Broch (auf andere Weise auch ein Musil, auch ein Kafka) an sie stellte. Expressionistisches Menschheitspathos und Universalitätsanspruch sind hier kaum zu finden. Die unmittelbare Zeiterfahrung von Krieg und Diktatur war für eine junge Generation, die über keinerlei Erinnerung an eine «heile Welt» verfügte, so unausweichlich und überwältigend, dass sie den Schriftsteller ins Hier und Jetzt seiner Zeit und seiner Umgebung drängte und ihm den Mut zu einem Entwurf im Ganzen lähmte. Was jetzt entsteht, ist wirklich eine «Literatur der kleinen Schritte», wie sie der deutsche Kritiker Marcel Reich-Ranicki überspitzt und anschaulich genannt hat. Kleine Schritte werden gemacht, weil man dem grossen Schritt — und noch mehr der grossen Geste — nicht traut: aber selbst der kleine Schritt wird begleitet von Zweifel und Unsicherheit.

Wir wählen hier bewusst und gern ein Beispiel, das sich in der langen Reihe von Beispielen bei Reich-Ranicki nicht findet, nämlich einen Text aus dem Roman «Ein Messer für den ehrlichen Finder» von Jörg Steiner, ein Stück aus dem letzten Drittel des Romans.

Ich liebe dich
o ich liebe dich
ich liebe dich
ich liebe dich auch
o ich liebe dich auch
Schose beobachtet sie. Liebespaare fangen alles neu an.
Liebst du mich?
Liebst du mich wirklich?
Zeig, dass du mich liebst.
Wenn sie müde werden, reden sie.
Der Wind, schau den Wind, schau die vielen offenen Fenster!
Ich liebe dich, Fritz, ich möchte ein Kind von dir haben.
Liebst du mich wirklich? Können wir zu dir nach Hause gehen?
Du musst leise sein, sagt das Mädchen. Frau Köhler darf nichts merken. Versprich mir, leise zu sein. Pass auf den Lichtschalter auf.
Die beiden stehen im Schatten hinter der Mauer. Der Mann küsst das Mädchen. Er legt ihm den Arm um die Schulter. Sie betreten ein dunkles Haus mit offenen Fenstern[9].

Eine Sprache von äusserster Simplizität, reduziert auf die Parataxe, reduziert auf einen einfachen, fast banalen Wortschatz, allerdings nicht in der

kühlen, logischen Darstellungsweise Kafkas, nicht als Hieroglyphe, sondern fast realistisch, konkret, scheinbar naiv.

Man könnte den Stil dokumentarisch nennen: der Autor scheint nicht mehr zu sein als ein neugieriger Reporter — eher noch ein Tonjäger, der objektiv festhält, was sich festhalten lässt: da sind Gespräche der Liebespaare, Wind, offene Fenster, da ist einer, der die Liebespaare beobachtet und dessen Kommentar in rauher Fügung neben die beobachtete Welt gestellt wird, mit der gleichen Sachlichkeit, als wäre er ein Teil dieser registrierbaren Welt. Da findet sich kein Versuch, in das Innere des Menschen zu dringen, keine Tiefenfahrt in die menschliche Seele; kein innerer Monolog wird belauscht. Und doch ist diese Prosa nicht nur ausgesprochen sinnlich, sondern auch sehr emotionsbestimmt. Nur darf man das Emotionale nicht dort suchen, wo es dem Wortlaut nach zu sein scheint; die Liebesbeteuerungen sind nicht einfach wörtlich zu nehmen. Die zitierte Stelle ist kein Liebesgedicht in Prosa; die Worte geben nicht nur die Gefühle der Liebenden wieder, sondern vielmehr deren Ausdruck in seiner ganzen Hilflosigkeit, Banalität und Stereotypie, so dass die Mitteilung des Gefühls geradezu ein Dokument wird für die Sprachlosigkeit des Menschen auch dort, gerade dort, wo er liebt.

Im ganzen gesehen ist der Text allerdings Begleitmusik zu einem Geschehen, das, obgleich es sehr wenig Raum einnimmt, ja hier kaum mehr als zwei Sätze beansprucht, doch die Hauptsache und die eigentliche Quelle des Emotionalen ist: nämlich die Geschichte und Empfindung dessen, der hier die Liebespaare beobachtet und für sich feststellt, dass sie alles neu anfangen, während, wie der Leser weiss und ergänzen kann, für ihn kein Neubeginn möglich ist. Er beobachtet in den Liebespaaren das naturhaft sich erneuernde Leben, von dem er ausgeschlossen bleibt; während sie in ein «Haus mit offenen Fenstern gehen», kommt er innerlich nicht aus den Mauern der Anstalt los, in die er als Halbwüchsiger eingeschlossen wurde.

Wer ist denn dieser Schose? Die Worte, die seiner Charakterisierung dienen, sind wenig zahlreich, seine Überlegungen und Gefühle scheinen unterzugehen in der strengen Deskription. Und doch ist er da — mit der Intensität und Unfasslichkeit des lebendigen Menschen, der uns ja in der Wirklichkeit auch entgegentritt, ohne durch Worte bereits fixiert und chiffriert zu sein. Nicht als Held und nicht als Gestalt im alten Sinne gezeichnet, ist er eine moderne Formulierung des alten Individuum ineffabile.

Denn die Sprachskepsis wird hier — wie bei Hofmannsthal — nicht nur als Problem des Schriftstellers gezeigt, sondern als eine Frage der menschlichen Verständigung: durchgelebt von einem, den man den «Schnorrer» nennt und der doch ein Schweiger ist, der unablässig versucht, sich in Briefen mitzuteilen und es doch nicht kann, und der einen letzten, grundsätzlichen und zugleich rätselhaften Brief schliesst mit Worten, in denen der Wille zur

Verständigung so gut wie Zweifel an deren Möglichkeit vorhanden ist: «Kannst du das verstehen, Reubell?»

Der Leser geht gewiss nicht fehl, wenn er diesen Satz (es ist der letzte des Buches) auch auf sich bezieht. Denn tatsächlich wird in diesem Buch — und nicht nur in ihm — ein anderer, neuer Anspruch an ihn gestellt. Einfühlung im alten Sinne genügt nicht mehr, denn es gibt ja keine im alten Sinne mit Worten fixierte Person, in die man sich einfühlen könnte. Und doch darf der Leser sich nicht einfach mit der exakt registrierten Umwelt begnügen und den Menschen als Hohlraum betrachten (wie dies in vielen Werken des Nouveau roman, zu dem Steiner gewiss starke Beziehung zeigt, möglich und legitim ist): er muss ihn miteinbeziehen, ihn gleichsam aus dem Wortlosen selber erschaffen, muss also auf eine neue, sehr intensive Weise bereit sein, zwischen den Zeilen zu lesen.

So wäre dies das vorläufige Ende einer Entwicklung, deren Anfänge ein vermeintlich unmoderner Dichter wie Hofmannsthal grundsätzlich und radikal formulierte: eine Sprache, die sich auf das Feststellbare beschränkt, die nicht den Anspruch macht, die stummen Dinge oder den Menschen vor dem letzten Gericht hörbar werden zu lassen, sondern bereits einfachere Dinge als schwierig und ungreifbar bezeichnet; eine Sprache auch, die das Schweigen miteinbezieht und es so exakt und unerbittlich mit Worten umstellt, dass es anfängt, selber sprechend zu werden.

[1] Hugo von Hofmannsthal und Leopold von Andrian, Briefwechsel, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1968. — [2] Hugo von Hofmannsthal, «Ein Brief», in Prosa II, S. Fischer Verlag 1951. — [3] Walter Muschg, Dichtung des Schweigens, in: Pamphlet und Bekenntnis, Walter-Verlag, Olten 1968. — [4] Hans Mayer, Sprechen und Verstummen der Dichter, in: Die deutsche Sprache im 20. Jahrhundert, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1966. — [5] Walter Muschg, Die Zerstörung der deutschen Literatur, Francke Verlag, Bern 1958. — [6] Franz Kafka, Tagebuch, S. Fischer Verlag 1956 (p. 505). — [7] Hermann Broch, Die Schlafwandler, Rhein Verlag Zürich 1931/32 (p. 377). — [8] Hermann Broch, Briefe, Rhein Verlag Zürich 1957 (30.9.47 und 12.1.50). — [9] Jörg Steiner, Ein Messer für den ehrlichen Finder, Walter-Verlag, Olten 1966 (p. 169).