

Lügen die Dichter?

Autor(en): **Staiger, Emil**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **58 (1978)**

Heft 12

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-163458>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Lügen die Dichter?

Von Solon, dem athenischen Staatsmann, einem der sieben Weisen, 640 bis 560 v. Chr., ist ein Versschluss überliefert: *Πολλὰ ψεύδονται αἰοιοι*, «viel lügen die Dichter». Zweieinhalb Jahrtausende später schreibt Nietzsche in «Also sprach Zarathustra»: «Die Dichter lügen zu viel.» Auch in der Zwischenzeit ist der Vorwurf oft erhoben, doch freilich immer wieder anders verstanden worden. Man muss schon fragen, ob die deutsche Fassung den griechischen Worten entspricht. *Ψεύδεσθαι* kann nämlich ebenso «sich täuschen» wie «lügen» bedeuten. Dann würde der Satz den Dichtern keine böse Absicht unterstellen; er würde nur besagen, sie seien Menschen, die sich leicht täuschen lassen und, selber getäuscht, die anderen täuschen. So scheint es auch Nietzsche zu meinen; denn einige Zeilen später fährt er fort:

«Das aber glauben alle Dichter: dass wer im Grase oder an einsamen Gehängen liegend die Ohren spitze, etwas von den Dingen erfahre, die zwischen Himmel und Erde sind.

Und kommen ihnen zärtliche Regungen, so meinen die Dichter immer, die Natur selber sei in sie verliebt:

Und sie schleiche zu ihrem Ohre, Heimliches hinein zu sagen und verliebte Schmeichelreden: dessen brüsten und blähen sie sich vor allen Sterblichen!

Ach, es gibt so viele Dinge zwischen Himmel und Erden, von denen sich nur die Dichter etwas haben träumen lassen!»

So Nietzsche. Solon aber dachte wohl an die homerischen Göttergeschichten, wie später Xenophanes, der erklärte:

«Alles haben Homer und Hesiod den Göttern angehängt, was nur immer bei Menschen Schimpf und Schande ist: Stehlen und Ehebrechen und sich gegenseitig Betrügen.»

In der Neuzeit, die sich um ein naturwissenschaftliches Weltbild bemüht, nimmt man es übel, wenn die Dichter sich um die Naturgesetze nicht kümmern. Man kritisiert die wunderbaren Dinge, von denen sie erzählen, als ob sie dergleichen gesehen hätten, und findet darin eines denkenden Geistes unwürdige Ammenmärchen. Oder aber man billigt den Dichtern das Recht auf alle Phantastik zu, unterhält sich dabei, nimmt sie aber nicht

ernst, wie der Kardinal Ippolito d'Este, der Ariost nach einer Vorlesung aus dem «*Rasenden Roland*» fragte: «*Messer Lodovico, wo habt Ihr denn all das tolle Zeug her?*» Da solche Dichter ihre Geschichten gar nicht als Wahrheit ausgeben wollen, kann man zwar behaupten, sie reden unwahr, aber nicht, sie lügen. Anders steht es mit einem Bedenken, das Goethe zeit- lebens beschäftigt hat. Seine Iphigenie sagt, der vielberedete Frevel ihres Ahnherrn Tantalus sei nicht so entsetzlich gewesen, wie «Dichter singen». Und in der «*Klassischen Walpurgisnacht*» tritt die Hexe Erichtho auf und spricht:

*«Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret' ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Übermass verlästern . . . Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel . . .»*

Die «leidigen Dichter» also neigen, offenbar aus Geltungssucht und Eitelkeit, zur Übertreibung. Geben sie dieser Neigung nach, so reden sie wesentlich unwahr und fälschen frevelhaft das Bild des Lebens, lügen also im eindeutig moralisch verwerflichen Sinn des Worts.

Man müsste die ganze Literaturgeschichte Europas rekapitulieren, wenn man erschöpfend darlegen wollte, ob und wie die Dichter lügen, wo man sich ihre Lügen gefallen lässt, wo man sie glaubt und wo man sie, als Torheit oder als Unfug, missbilligt. Wir wollen uns hier, in einer kurzen Betrachtung, auf ein Problem beschränken, das in den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts besonders lebhaft diskutiert worden ist, im Grunde jedoch, wengleich unter anderen Voraussetzungen, die Geister noch heute beschäftigt und zu einer eigenartigen, noch immer nicht überwundenen Krise der Literatur geführt hat.

Ich meine die Kritik von Naturalisten wie Zola oder Gerhart Hauptmann an der Dichtung der Klassik. Unwahr, sagen sie, seien die klassischen Werke der älteren Generation, unwahr schon der Vers als solcher – in Wirklichkeit rede man nicht in Versen – unwahr der hohe gewählte Stil, den es in Wirklichkeit nicht gebe. Pathos ist immer und überall falsch; das Substantiv «Pathos» scheint unweigerlich das Adjektiv «falsch» heraufzubeschwören. Sodann beklagt man sich über die willkürliche Auswahl der Gegenstände. Nur von sogenannten grossen und erhabenen Gestalten und Ereignissen sei die Rede, nicht aber von der bedrängenden Wirklichkeit des Alltags, der doch auch in den höheren Rängen sein Recht behauptete. Die Klassiker werden also mehr oder minder bewusster Lüge, der Lüge zugunsten des schönen Scheins, bezichtigt. Der bestgehasste Mann ist Schiller. Gerhart Hauptmann hat in den «*Ratten*» das Schicksal der dumpfen Frau

John gegen Schillers «*Braut von Messina*» ausgespielt, fest überzeugt, mit seiner unerschrockenen Wahrheit über das antikisch stilisierte Gemälde und die Phrasen zu triumphieren. Er schreibt sein Stück in berlinischem oder schlesischem Dialekt, wie Zola seinen «*Assommoir*», dem Säufermilieu angemessen, in ordinärem Französisch abfasst. Dinge kommen zur Sprache, von denen früher des Sängers Höflichkeit schwieg. In Zolas «*La joie de vivre*» wird eine schwierige Geburt ausführlich, bis in das letzte Detail, geschildert. Auf die Bühne bringen konnte Hauptmann dergleichen freilich nicht. In «*Vor Sonnenaufgang*» aber lässt er uns eine Geburt doch hören, so deutlich, dass ein anwesender Arzt, der offenbar wusste, was bevorstand, mit einer Geburtszange zu fuchteln begann.

Heute sind wir an alles gewöhnt. Doch damals empfanden viele die naturalistische Dichtung als Skandal, als rohe Beleidigung des Geschmacks, als frechen Verstoss gegen Brauch und Sitte, als Kränkung der bürgerlichen Gesellschaft. In der «*Götzendämmerung*» zählt Nietzsche seine «Unmöglichen» auf; wir finden unter ihnen auch Zola; er definiert ihn als «Freude zu stinken». Man könnte nichts Ungerechteres sagen. Weder Zola noch Gerhart Hauptmann haben je aus purer Lust an Sensationen im Schlamm gewühlt. Sie sind, vor allem Zola, vom leidenschaftlichsten Willen zur Wahrheit erfüllt. Sie haben mit diesem Willen neue Bereiche der Literatur erschlossen. Und manchmal ist es ihnen gelungen, ihren Gemälden eine solche Dichte und Intensität zu verleihen, dass sie uns noch heute, wo der Reiz der Neuheit längst verblasst ist, mit einer fast dämonischen Gewalt auf den Leib zu rücken scheinen.

Es ist aber nicht der literarische Rang, der für uns zur Diskussion steht. Wir fragen: ist der Naturalismus wahrer, kommt er der Wirklichkeit näher als die idealisierende Klassik? Die Antwort scheint selbstverständlich zu sein, schon deshalb, weil die Naturalisten mit Vorliebe hässliche Bilder malen und hässliche Bilder meist von vornherein für wahrer gelten als schöne, gleichgültig was man im übrigen von ihrem Kunstwert denken mag. Und lässt es sich nicht mit Händen greifen, dass die Sprache, das Aussehen, das Betragen der Menschen, wie sie in naturalistischen Werken dargestellt werden, dem Leben ähnlicher sind als etwa die Sprache von Goethes «*Natürlicher Tochter*», die ja gleichfalls, wie die Stücke des jungen Gerhart Hauptmann, nicht in einer Vergangenheit spielt, die eine Erhöhung vielleicht als Patina rechtfertigen oder entschuldigen könnte, sondern in einer Zeit, die damals erst ungefähr fünfzehn Jahre zurücklag? Mit Händen greifen lässt es sich freilich. Es fragt sich aber sehr, ob das Handgreifliche das einzige Kriterium ist. Denn was geschieht da, genau genommen? Konsequente Naturalisten müssten den Ehrgeiz haben, unausgesetzt streng objektiv zu verfahren, das heisst, auf alle Eigenmacht im Schildern der

Wirklichkeit zu verzichten und jede subjektive Färbung der Gegenstände zu vermeiden. Ist dies aber überhaupt möglich?

Ersetzen wir probeweise die vielleicht durch Leidenschaft erregten oder getrüben Sinne des Dichters durch eine technische Vorrichtung, ein Fernsehaufnahmegerät vielleicht oder, einfachheitshalber, durch einen gewöhnlichen Photoapparat. Wir können schon nicht beginnen, ohne eine persönliche Entscheidung zu treffen. Wir müssen einen Gegenstand wählen; und wir werden einen wählen, der uns irgendwie interessiert. Entscheiden wir uns für ein menschliches Antlitz. Nun haben wir eine bestimmte Perspektive zu wählen. Wir werden uns für en face, Profil oder Halbprofil entscheiden, je nachdem wir meinen, was gerade für dieses Antlitz am günstigsten sei. Dann haben wir eine gute Beleuchtung abzuwarten oder einzurichten. Die Aufnahme, die dann schliesslich stattfindet, zeigt mir das Gesicht nur in der Zufälligkeit eines Augenblicks. Um diesen Mangel zu korrigieren, stelle ich mehrere Aufnahmen her. Dann aber bin ich wieder genötigt, die nach meinem persönlichen Ermessen beste, sprechendste auszuwählen. Ich mag mich stellen, wie ich will, ich komme nicht darum herum, mein eigenes Wort zu der Sache zu sagen, und verfare im Grunde nicht anders als der Maler, der sich bemüht, in einem einzigen Bild seine ganze, dem Zufall des Augenblicks entrückte Erfahrung des Menschen darzustellen. Ist unbedingte Objektivität, also was man hier unter «Wahrheit» versteht, vielleicht überhaupt nicht möglich?

Einen Versuch, sie durchzuführen, haben Arno Holz und Johannes Schlaf in ihrem Bühnenstück «*Die Familie Selicke*» unternommen. Sie machen sich zu zweit an die Arbeit, wohl um von vornherein die individuelle Willkür auszuschliessen. Dann wählen sie mit Absicht einen ganz unbedeutenden Gegenstand, einen Abend in einer Berliner Kleinbürgerfamilie – dass es gerade Weihnachten ist, soll nicht viel besagen, bedeutet aber freilich schon eine Erhebung über den ödesten Alltag. Das Stück – man kann nicht sagen: die Handlung – beginnt an einem beliebigen Punkt. Das Hauptereignis bildet die Heimkehr des leicht betrunkenen Selicke. Das Weitere ist wieder nicht ganz konsequent. Im zweiten Aufzug stirbt ein Kind. Am Ende findet ein Abschied mit einem gewissen Aufwand von Rührung statt. Immerhin, wenn der Vorhang fällt, haben wir den Eindruck, es könnte ebenso gut noch weitergehen. Ein Ziel, ein Schluss, auf den es ankäme, ist überhaupt nicht abzusehen. Und eben dies wollten Holz und Schlaf. Gerade damit glaubten sie auf alles eigenwillige Arrangement des Lebens verzichtet, also die Objektivität gewahrt zu haben.

Wir sind bestürzt, dass ein so gescheiter Kritiker wie Fontane dieses Stück mit den höchsten Tönen begrüßte. Er hatte auf der Freien Bühne Tolstois «*Macht der Finsternis*» und Hauptmanns «*Vor Sonnenaufgang*»

gesehen und fand die beiden Stücke durch die «*Familie Selicke*» weit übertroffen. «Diese Vorstellung», so schreibt er, «wuchs insoweit über alle vorhergegangenen hinaus, als wir hier eigentlichstes Neuland haben. Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich Alt und Neu». Als Neuland also feierte er den konsequentesten Naturalismus, der bisher je versucht worden war. Und offenbar pries er ihn, weil er hier endlich die unbeschönigte, durch keine eigenwillige Absicht entstellte Wahrheit zu sehen glaubte. Das Urteil der Nachwelt lautet anders. Man spielt und liest das Stück nicht mehr, sofern man sich nicht als Literaturhistoriker dazu verpflichtet glaubt. Und wenn man es liest, so macht man eine sonderbare, lehrreiche Erfahrung. Man fragt sich nämlich: Wozu dies alles? Was fangen wir mit einer solchen Doublette der Wirklichkeit, die überhaupt nicht gestaltet sein will, eigentlich an? Die grossen Naturalisten, Emile Zola und Gerhart Hauptmann, haben sich denn auch nie so kompromittiert. Beide gliedern ihre Stoffe in Akte oder Kapitel mit mächtigen Steigerungen und Peripetien. Sie setzen ihre persönliche Gestaltungskraft entschlossen ein und prägen die Dinge mit ihrem Stempel. Am Ende weiss man, worauf es hinaus will und was der vom Dichter ins Auge gefasste Sinn und Zweck der Veranstaltung ist. Und beide wählen Gegenstände, die ihnen repräsentativ vorkommen, repräsentativ für den Zustand der Gesellschaft unter Napoleon III. oder für das bisher von der Literatur zu Unrecht übersehene Leben der niederen Klassen.

Was hat dann aber der Naturalismus gegenüber der Klassik an Wahrheit voraus? Beide, der Klassiker und der Naturalist, erreichen die Wirklichkeit nicht. Beide sehen sich zu subjektiven Vorentscheidungen genötigt. Sie wählen Gegenstände, denen sie irgendeine Bedeutung zusprechen. Sie müssen die Gegenstände in einer bestimmten Perspektive betrachten und müssen entscheiden, was als wesentlich, was als unwesentlich gelten soll. Nur in dem, was sie wesentlich finden, weichen sie voneinander ab. Die Naturalisten interessieren sich für den Menschen in seiner Bedingtheit. Eben deshalb gewinnen in ihren Werken die «Dinge», die sichtbare Umwelt, eine so ungeheure Bedeutung, das Elend in einer Weberstube, die Einrichtungen eines Bergwerks. Zola kann sich viele Seiten lang bei reiner Beschreibung aufhalten. Gerhart Hauptmann benötigt für seine Szenenangaben erstaunlich viel Raum. Das ist sinnvoll, weil ja gerade gezeigt werden soll, wie der Mensch bedingt ist. In dieselbe Richtung weist das Interesse für Erbanlagen oder auch schon der Umstand, dass die Naturalisten sich so oft mit den unteren Ständen, den Erniedrigten und Beleidigten, zu schaffen machen. Man fasst das in der Regel als Zeichen einer sozialen Tendenz auf. Für einen Dichter wie den jungen Gerhart Hauptmann mag das gelten. Zola parteipolitische Ziele zuzuweisen, fiel schon schwerer. So

ist es wohl richtiger festzustellen: der Naturalismus gründet nicht in einem politischen Programm. Sondern umgekehrt: die sozialistischen Ideen sind eine naheliegende, aber nicht unumgängliche Folge des Umstands, dass man gewillt ist, den Menschen in seiner Bedingtheit aufzusuchen.

Die Klassik dagegen betrachtet den Menschen im Hinblick auf eine dauernde Ordnung, auf einen höheren Sinn, ein Ziel. Dass er bedingt ist, vergisst auch sie nicht. Sie schreibt dem Bedingenden aber nicht die alles überwältigende Macht zu, die ihm Hauptmanns Mitleid oder die Uner-schrockenheit Zolas zuweist. Sie glaubt, in gewissen Grenzen, an Freiheit. Bei einer solchen Vorentscheidung wird man an der sogenannten Wirklichkeit anderes wesentlich finden. Die Art, wie die klassischen Dichter die Dinge sehen, nennt man «Idealisieren». Und unter «Idealisieren» scheint man gemeinhin «Schönfärberei» zu verstehen. Wäre dem so, dann müsste man freilich – mit Ludwig Büchner, Otto Ludwig, Gerhart Hauptmann – den Schiller der Reifejahre als unverfrorenen Lügner oder armseligen Träumer bezeichnen. Aber was soll das Wort «Schönfärberei» vor Wallensteins schwarzem Verrat, vor der skrupellosen Elisabeth, der tückischen Königin Isabeau oder Gessler – um von den fürchterlichen Verbrechern in einigen Entwürfen ganz zu schweigen. Da stimmt doch wohl eher, was Schiller selber einmal ausgesprochen hat, dass nämlich ein idealisierter Teufel noch schwärzer wäre als ein Teufel in einem realistischen Kunstwerk. Die *Gegensätze* werden in Schillers idealisierender Kunst herausgetrieben, wie es sich ziemt für einen Geist, der den Menschen stets zur Verantwortung zieht und zwischen Sinneglück und Seelenfrieden die bange Wahl treffen lässt. Wenn er dabei den Erbanlagen, dem Milieu wenig Bedeutung beimisst, so deshalb, weil nach seinem Glauben dergleichen die Freiheit zwar zu gefährden, aber ohne innere Zustimmung doch nie zu lähmen vermag und weil es nur auf die Freiheit ankommt. Diese Weite und Höhe, die Welt des idealistischen Pathos, ist ebenso eine berechtigte Perspektive wie die von unzähligen Dingen, von handgreiflichen Gegenständen erfüllte Welt des Naturalismus. Ja, man könnte sogar behaupten, dass Schillers idealisierende Dichtung insofern wahrhaftiger sei, als sie sich gar nicht als treue Nachahmung des wirklichen Lebens ausgibt, sondern ausdrücklich als Bild und Gleichnis, «aufrichtigen Schein», wie Schiller sagt. Dies ist für ihn auch der Sinn des von den Naturalisten geschmähten Verses: Er gibt von vornherein zu verstehen: Das ist nicht Wirklichkeit, sondern Kunst, die freilich nach Schillers Überzeugung mehr zu bedeuten hat als jedes mit allen Zufälligkeiten von Ort und Stunde ausgestattete prosaische Gemälde des Lebens. Noch leichter lassen sich Einwände gegen so «schöne» Werke wie Goethes *«Iphigenie auf Tauris»* oder Stifters *«Nachsommer»* entkräften. Wenn König Thoas, durch Iphigenies seelenvolle

Humanität aus einem Barbaren in einen gütigen Menschen verwandelt, sein «Lebt wohl!» spricht, dann ist damit nicht das Nachbild einer Realität gemeint. Es ist ein Vorbild, das mit sanfter Gewalt auch uns verwandeln soll. Ebensowenig gibt Stifter die Welt des Freiherrn von Risach als wirkliche aus. Der «*Nachsommer*» ist ein Gesetzbuch des Lebens, ein Gesetzbuch, das nicht in abstrakten, allgemein gültigen Sätzen, sondern in muster-gültigen Bildern von grosser Leuchtkraft zu uns redet. Was hätte da der Vorwurf der Lüge, der Täuschung oder auch nur der Selbsttäuschung des Dichters für einen Sinn?

Die «Wirklichkeit» wird freilich auch in diesen Werken nicht erreicht, schon weil sie hier gar nicht erreicht werden will, weil hier ein anderes Ziel vorschwebt. Doch das Phantom der Wirklichkeit beschäftigt die Dichter weiterhin. Man ist sich der Unzulänglichkeit aller bisherigen Versuche, auch der Anstrengung des Naturalismus, bewusst, sie wirklich auszuschöpfen und ohne Vorentscheidung wiederzugeben, und bemüht sich, dem Übel mit allen erdenklichen Mitteln abzuhelfen. Die meisten wirklich bedeutenden Bühnendichter nach Gerhart Hauptmann verzichten auf das Illusionstheater. Sie halten es für plump, auf der Bühne *die* Wirklichkeit wiederzugeben zu wollen. Strindbergs spätere Stücke sind inszenierte Träume eines in seinen Wahnvorstellungen einsamen Geistes. Bei Pirandello wird gerade das schwierige Verhältnis von Kunst und Leben, von Schein und Wirklichkeit thematisch. «*Sechs Personen suchen einen Autor*» lautet der Titel seines bekanntesten Werks. Es dreht sich um die *eine* Frage: Was geschieht mit der Fülle des Lebens, wenn sich der Dichter ihrer bemächtigt? Die Schauspieler treten in Halbmasken auf. Damit wird angedeutet, dass jedes Kunstgebilde, verglichen mit dem Leben, starr ist und nur gewisse Züge wiederzugeben vermag. Die sechs Personen protestieren denn auch energisch gegen das Unrecht, das ihnen der Dramatiker antut. So entsteht das verwirrend-geistreiche Spiel, das bis zum heutigen Tag von seiner Anziehungskraft nichts eingebüsst hat.

Thornton Wilder, in «*Eine kleine Stadt*», vermeidet es, die Einbildungskraft des Publikums optisch zu sehr zu determinieren. Der Spielleiter erzählt. Wir hören Geräusche, das Krähen des Hahns, das Pfeifen des Zuges. Und jeder Zuschauer baut sich die kleine Stadt nach eigener Phantasie auf. Brecht betont mit Nachdruck, dass das Geschehen auf seiner Bühne nicht Wirklichkeit, sondern *gespielte*, zu einem bestimmten Zweck arrangierte Wirklichkeit sei. So verschieden diese Versuche sind, die das moderne Theater begründen, eines ist ihnen doch gemeinsam: Sie geben eingestandenermassen unmittelbar keine Wirklichkeit wieder. Sie haben also nichts mehr zu tun mit Lessings von Ibsen und von den Naturalisten erneuerter

Dramaturgie, wonach der Zuschauer meinen sollte, durch den Bühnenrahmen wie durch ein Fenster in eine Stube zu sehen. Eine bei aller Varietät erstaunlich eindeutige stilistische Entwicklung! Sie gründet, wie jeder Wandel des Stils, zunächst ganz einfach darin, dass die alten Möglichkeiten erschöpft sind. Wer könnte und wollte nach Ibsen und Hauptmann einstweilen noch realistische oder naturalistische Stücke schreiben? Sie weist aber auch darauf hin, dass für die Dichter unserer Zeit das Leben so hintergründig, so unausschöpflich geworden ist, dass mancher kluge und ehrliche Kopf sich seine Bewältigung nicht mehr zutraut. Er will weder sich noch will er die andern mit groben Vereinfachungen täuschen und stellt darum lieber statt des Lebens das Problem seiner Darstellung dar oder gibt sich als Spieler selbst zu erkennen.

Mit den Erzählern steht es ähnlich. Auch nach Zola werden freilich noch naturalistische Romane geschrieben. Verschiedene Stile folgen bekanntlich nicht im Gänsemarsch aufeinander. Aber die Stunde für so gigantische und genaue Deskriptionen, wie sie Zolas Zyklus «*Les Rougon-Macquart*» enthält, ist doch vorbei. Thomas Mann hat als Fünfundzwanzigjähriger mit den «*Buddenbrooks*» gewissermassen naiv begonnen. Schon im «*Zauberberg*» ist der Ton auf weite Strecken aber ironisch. Thomas Mann hat sich gern auf Goethes Wort berufen: Ironie sei das Körnchen Salz, das jedes Gericht erst schmackhaft mache. Gut! Man wird aber hinzufügen dürfen, dass Thomas Mann es selber nicht bei einem Körnchen bewenden liess, sondern manchmal ganze Scheffel dieser Würze dazugab. Die Ironie behauptet und nimmt die Behauptung im selben Zug zurück. Sie legt sich nicht fest und glaubt damit, dem Vorwurf der eigenmächtigen Deutung oder der Lüge entrückt zu sein. In einigen späten Romanen, am eindrucksvollsten im «*Doktor Faustus*», lässt Thomas Mann das Geschehen von einer erfundenen Gestalt erzählen und erklären. Er schiebt damit dieser Gestalt die Verantwortung für das Bild der Wirklichkeit zu und hält sich selber im Hintergrund. Aber damit noch nicht genug! Man kann die *eine* Perspektive, in der ein erfundener Erzähler die Dinge sieht, immer noch unzulänglich finden und schaltet mehrere Erzähler ein. Damit wir nicht jede Orientierung verlieren, entschliesst man sich dann wohl auch, die verschiedenen Perspektiven durch verschiedene Drucktypen kenntlich zu machen. Ein folgerichtiges, aber auch beängstigendes Verfahren, bei dem sich der unbefangene Leser nicht wohl fühlt. Die letzte Stufe ist erreicht, wenn überhaupt nicht mehr erzählt, sondern eigentlich nur noch gesagt wird, dass und warum man nicht mehr erzählen kann. Wir haben dies hinzunehmen als eine aufrichtige Kapitulation und fühlen uns bestenfalls vielleicht gerade in dieser Kapitulation von einem Hauch des geheimnisvollen, unergründlichen Lebens gestreift.

Das Problem verschärft sich noch, wenn es vor allem um die innere Welt, um die Vorgänge im Bewusstsein geht. Gewiss, man hat auch auf diesem Gebiet grosse, in mancher Hinsicht bewundernswerte Versuche unternommen. Ich erinnere nur an den Schluss des «*Ulysses*», den Halbschlafzustand der Frau Bloom. Joyce ist sich darüber im klaren, dass die Sprache – nicht irgendeine Sprache, sondern die Sprache als solche – bereits ein Mienenspiel, eine Gebärde, nie so genau wiederzugeben vermag, dass jeder Leser sie sich so vorstellt, wie der Autor sie sich vorgestellt hat. Wie soll sie da gar dem unaufhaltsam gleitenden Sinnen und den seelischen Fluktuationen gerecht werden können, die hier das Objekt der Erzählung sind. Joyce leistet, was menschenmöglich ist. Die Satzzeichen fehlen; eine syntaktische Ordnung ist oft nicht mehr erkennbar. Bilder und Gedanken sind nicht gegliedert; alles geht ineinander über. Die suggestive Kraft ist gross. Doch auch auf diesen Seiten springt die Sprache nicht über den eigenen Schatten. Keine List und Sorgfalt ist imstande, die Kluft zwischen einem Wort, das, allgemein, immer für vielerlei gilt, und einer individuellen, unwiederholbaren Wirklichkeit zu schliessen. Wendet sich der Autor aber gar dem eigenen Inneren zu, so kann er erst recht nicht hoffen, der reinen Wahrheit auf die Spur zu kommen. Rousseau versichert in der Vorbemerkung zu seinen «*Confessions*»:

«*Voici le seul portrait d'homme, peint exactement d'après nature et dans toute sa vérité, qui existe et qui probablement existera jamais.*»

Die Nachwelt hat dagegen erklärt, gerade Rousseau habe sich am schwersten über sich selber getäuscht. Goethe bezweifelte überhaupt, dass auf dem Weg nach innen zuverlässige Wahrheit zu finden sei, und nannte die Darstellung seines eigenen Lebens deshalb «*Dichtung und Wahrheit*». Demselben Schicksal unterliegen auch die Schriftsteller unserer Zeit, die, um nichts mehr auszusprechen, was sie nicht glauben verantworten zu können, nur noch von sich selber erzählen und – um ein Wort Werner Webers zu brauchen – jene «Einmann-Romane» schreiben, die für die Gegenwartsliteratur so typisch sind wie die grossen Zeitgemälde für das neunzehnte Jahrhundert.

Der Prozess, den ich nur mit einigen fast willkürlich herausgegriffenen Beispielen anzudeuten vermochte, scheint zwar – wie alles geistesgeschichtliche Geschehen – Ausnahmen zuzulassen, sich aber doch klar in der Physiognomie der letzten Jahrzehnte auszuprägen. Er bleibt auch keineswegs auf die sogenannte schöne Literatur beschränkt. Ich weise nur im Vorbeigehen auf Analogien in der Theologie und in der Existenzphilosophie hin. Karl Jaspers hat das mosaische Gebot «Du sollst dir kein Bild und Gleichnis machen» auch auf die Bilder und Gleichnisse bezogen, die wir uns von den Menschen machen, da jedes Bild und Gleichnis sich an der

unfasslichen Existenz versündigt. Robert Musil und Hans Albrecht Moser sagen dasselbe mit anderen Worten.

Doch wo geraten wir da hin? Bedeutet diese Überzeugung, zugespitzt: diese Scheu vor der Lüge, wenn sie sich selber völlig ernst nimmt, nicht das Ende aller Dichtung? Wenn man ihr keine Wahrheit zubilligt, wer soll sich dann, als Schaffender oder als Leser, noch mit ihr befassen? Wir wollen versuchen, uns zu besinnen.

Jede Generation meint, die ältere Generation überwunden zu haben. Sie fühlt sich zu dieser Meinung gedrängt; sie könnte sonst überhaupt nicht schaffen. Der Historiker, der auch der Gegenwart gegenüber – ja gerade ihr gegenüber – Distanz wahrt, gelangt zu einem anderen Urteil. Was man so gern «überwinden» nennt, ist in der Regel nur ein Vergessen, ein Vergessen, das fast immer auf einem Nichtmehrverstehen beruht. So hat man im Laufe des letzten und unseres Jahrhunderts eine Leistung des dichterischen Schaffens vergessen, die um 1800 weithin anerkannt war. Es ist für uns zunächst nur ein grosses Wort und tönt wie eine Phrase, wenn ich diese Leistung die schöpferische Macht der Dichtung nenne. Das Wort will aber in einer sehr genauen Bedeutung verstanden sein. Es ist kein Schaffen aus dem Nichts, wie wir uns das göttliche Schaffen denken, sondern ein Schaffen auf Grund der Erfahrung des gegenwärtigen oder auch des vergangenen, überlieferten Lebens. Das Neue, das durch das Schaffen des Dichters – und jedes Künstlers – in die Welt tritt, sind also nicht unbekannte Dinge; sondern es ist eine neue Ordnung, ein neuer Sinnzusammenhang, in dem an Dingen, die längst bekannt sind, etwas anderes wesentlich wird. Die menschliche Gemeinschaft sieht in Goethes Dichtung anders aus, das heisst, sie hat einen anderen Sinn, etwas anderes wird in ihr wesentlich als in den Dichtungen Kleists oder Lessings. Der Dichter richtet sich also nicht nach einer gegebenen Wirklichkeit aus – er «ahmt» nicht «die Natur nach», wie man noch im 18. Jahrhundert sagte –, sondern er gründet einen Sinn, in dem die Natur, die wechselnden, vergänglichen Dinge erst aufleuchten können. *«Was bleibt aber, stiften die Dichter.»*

Wird mit diesem Hölderlin-Wort nun aber nicht einfach die Lüge geheiligt, von der man sich doch lossagen will? Wer dies befürchtet, hat nicht allein die schöpferische Leistung des Dichters vergessen, sondern auch vergessen, dass Wahrheit anders als innerhalb eines im voraus erfassten Sinns gar nicht denkbar ist, mit anderen Worten, dass alles, was wir erfahren, denken, fühlen, uns immer in einer bestimmten Perspektive, in einer bestimmten Sicht begegnet, es also gar nicht darauf ankommt, die perspektivische Bedingtheit des Erkennens loszuwerden – das hiesse, sich wie Münchhausen am eigenen Zopf aus dem Sumpf herausziehen wollen. Sondern es geht darum, alles in einer möglichst ergiebigen Sicht zu sehen. Da

wir nun einmal bei diesem Wort sind und ich kein anderes weiss, das mich nicht zu langen Erklärungen nötigen würde, können wir geradezu sagen: die Grösse eines Dichters bemisst sich auch und sogar in erster Linie nach der Ergiebigkeit seiner Sicht, danach, was alles an Welt und Leben im Licht seiner dichterischen Worte aufglänzt. Goethes klassische Dichtung hat dem deutschen Bürgertum zu einem vertieften Selbstverständnis verholfen. Viel mehr als uns bewusst ist, verständigen wir uns noch heute, oder sagen wir behutsamer: haben wir uns noch gestern in seinem Sinne verstanden. Von Homer aber sagt Herodot, er habe den Griechen ihre Götter geschaffen. Und da der Glanz des olympischen Zeus der bildliche Urbeginn der Rationalität des griechischen Geistes ist und diese die Entwicklung von drei Jahrtausenden Geistesgeschichte bestimmt, bedeutet dies nichts Geringeres, als dass die Dichtung Homers Europa begründet.

Ich habe damit an einen Begriff des Dichters erinnert, der uns fremd, ja fast unbegreiflich geworden ist. Wir sind es gewohnt, den Dichter als Einzelnen, als einen in seiner eigenen Welt behausten Individualisten zu sehen und, wenn wir Anteil an ihm nehmen, sein Schaffen «interessant» zu finden. Doch solche Dichter treten, historisch betrachtet, erst mit dem Sturm und Drang oder mit der deutschen Romantik auf den Plan. Was dagegen der Dichter in jenem anderen, heute fast vergessenen Sinn hervorbringt, ist nicht «interessant», es ist «verbindlich» in der wahrsten Bedeutung des Wortes, indem es das Leben in einer für viele gültigen Ordnung darstellt und insofern Gemeinschaft gründet. Das soll nicht heissen, dass alle diese Dichter selber ihre Leistung so verstanden haben müssten. Im Gegenteil! Die meisten schaffen unbefangen, ohne ihr Tun zu bedenken, vor allem, ohne sich ihres Schöpfertums bewusst zu sein. Klar wird ein solches Bewusstsein aber artikuliert in Schillers «Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen» oder in Hölderlins späten Hymnen, in denen immer wieder von der Hoffnung die Rede ist, dass der Gesang des einsamen Dichters sich zum Chor einer grossen Gemeinde erweitern werde.

Die Frage, ob die Dichter lügen, stellt sich in diesem Zusammenhang nicht. Dichtung wird hier nämlich nicht an einer irgendwie an sich bestehenden Wirklichkeit gemessen – eine solche gibt es gar nicht oder, was auf dasselbe hinausläuft, sie ist wesentlich unerreichbar; von der Dichtung selber wird behauptet, dass sie Wahrheit stiftet, Wahrheit als Sinnzusammenhang, in dem sich eine Gemeinschaft verständigt.

Ob das Werk des Dichters eine Gemeinschaft zu begründen vermag, wird zum Kriterium seiner Wahrheit. «*Was fruchtbar ist, allein ist wahr.*» Die Gemeinschaft kann die ganze gebildete Menschheit umfassen oder auf einen kleinen Kreis beschränkt sein. Das ist eine Frage, die nur den Rang, nicht aber das Wesen des Dichters betrifft. Wir brauchen deshalb keines-

wegs nur an die Grossen vergangener Zeiten zu denken. Ein Lyriker, zu dessen Versen sich eine kleine Gemeinde bekennt, ein Erzähler, der in vielleicht ganz unscheinbaren, aber prägnanten Novellen sagt, wie er die Welt sieht, beweist in bescheidenem Rahmen das Schöpferium des Dichters ebenso wie jene, deren Genius ganze Völker und Jahrhunderte prägt.

Und eben dies gilt es einzusehen! Denn einzig die Besinnung auf das schöpferische Wesen der Poesie kann das schlechte Gewissen beschwichtigen, das die Frage «Lügen die Dichter?» geweckt und das zu den geschilderten, für die Autoren wie für die Leser nachgerade unerträglichen Komplikationen der Mitteilung geführt hat. Ich glaube mich nicht zu täuschen, wenn ich meine, dass heute das Verlangen nach einer schlichten, eindeutigen, nicht in jedem Moment ironisch gebrochenen oder durch ständigen Wechsel der Perspektive vor jeder Verantwortung ausweichenden Dichtung ständig zunimmt, dass man sich nach all den mühsamen Meditationen über das Recht und das Unrecht dichterischen Gestaltens, nach all den Zweifeln und Skrupeln, mit denen so viele Autoren sich heute quälen oder gar quälen zu *müssen* glauben, wieder nach Dichtern sehnt, die unbefangen oder mutig genug sind, einfache Bilder und Gleichnisse zu schaffen – wie dies etwa, um nur ein einziges, aber bedeutendes Beispiel zu nennen, Hemingway in seiner Erzählung «*The old man and the sea*» gewagt hat. Angesichts eines solchen Werks, das ein einziges, unüberbietbar einfaches Motiv auf die einfachste Weise durchführt und doch in jeder Zeile eine geradezu magische Kraft ausstrahlt, drängt sich das Wort auf, das heute freilich vielen unbequem sein dürfte: «*Sigillum veri simplex*», die Einfachheit ist das Siegel der Wahrheit. Einfachheit kann in der Frühzeit ein Geschenk der Muse sein. In unsern Tagen ist sie vermutlich die letzte und schwerste Errungenschaft. Man glaubt sie sich ersparen zu dürfen, indem man sie als Fälschung des uns doch als unergründlich und verworren bekannten Lebens bezeichnet. Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass dieses Argument nicht stichhaltig ist. Gerade wir bedürfen der Stiftung einer einfachen und in ihrer Einfachheit verbindlichen Wahrheit. Wünschen und Fordern aber ist leicht, Gewünschtes und Gefordertes schaffen ein Geschäft, zu dem auch der stärkste Wille allein nicht ausreicht.

(Vortrag, gehalten im Anschluss an die Generalversammlung der Gesellschaft Schweizer Monatshefte vom 9. November.)