

Jörn Göres

Sprache als Problem der Dichter

Die Leistung der deutschen Klassik
aus der Sicht der Nachgeborenen

Jahresgabe der Goethesellschaft Kassel, [1973]

[1973]

Wenn die Sprache — meine sehr verehrten Damen und Herren — den Dichtern ein Problem ist, dann sollen die Dichter das Dichten doch besser bleiben lassen! — So etwa ist die landläufige Meinung. Viel scheint — nach eben dieser Meinung — ohnehin bei problematischer Einstellung zur Sprache nicht herauszukommen, wie die Unverständlichkeit der modernen Dichtung ja deutlich genug vermuten läßt! — Ist es nicht gerade genug, daß dem Dichter zugebilligt wird, alle nur möglichen Probleme zu behandeln? Wenigstens mit seinem Handwerkszeug — der Sprache — soll er keine Probleme haben: Er soll damit so viel Übung haben, daß es ihm leicht und allgemein gefällig zu Diensten steht. Das Thema also — Sprache als Problem der Dichter — über das zu sprechen ich von Ihnen freundlicherweise eingeladen worden bin, scheint ebenso widersprüchlich zu sein, wie die Erläuterung der ihm zugrunde liegenden Frage schwierig ist.

Lassen Sie uns diese Erläuterung deshalb bedächtig angehen, indem ich Ihnen zunächst aus einem scheinbar ganz anderen Zusammenhang von einem Erlebnis berichte, das Heisenberg in seinem Buch „Der Teil und das Ganze. Gespräche im Umkreis der Atomphysik“ niedergeschrieben hat. Heisenberg erzählt dort, wie er um Ostern 1933 mit Niels Bohr, Carl Friedrich von Weizsäcker und anderen auf einer Hütte Skiurlaub verbrachte. Abends wurde zuweilen kräftig gepokert. „Der Stil, der sich bei unserem Pokerspiel entwickelte“, berichtet Heisenberg, „wich etwas vom üblichen ab. Die Kartenkombination, auf die man seinen Einsatz begründete, wurde laut ausgesprochen und gepriesen, so daß es auch eine Frage der Überzeugungskunst wurde, ob man den anderen diese Kartenkombination glaubhaft machen konnte.“ Das wurde „ein Anlaß, über die Bedeutung der Sprache zu philosophieren“, erinnert sich Heisenberg und läßt in diesem Gespräch Niels Bohr erklären: „Die Sprache kann im Hörer Bilder erzeugen, Vorstellungen, die dann sein Handeln leiten und die stärker werden als die Vermutungen, zu denen er aus nüchterner Überlegung gekommen wäre.“ — Das wurde alsbald überraschend unter Beweis gestellt: „Niels behauptete“, fährt Heisenberg fort, „mit großer Überzeugungskraft, fünf Karten der gleichen Farbe zu besitzen. Es wurde sehr hoch geboten, und die Gegenseite gab schließlich auf, nachdem vier Karten aufgelegt worden waren. Niels gewann eine hohe Spielgeldsumme. Als Niels uns nach dem Spiel voll Stolz

TA
Murhardsche
Bibliothek der
Stadt Kassel und
Landesbibliothek

SC 1159 [1973]

seine fünfte Karte derselben Farbe auch noch zeigen wollte, entdeckte er zu seinem größten Schrecken, daß er gar nicht fünf Karten gleicher Farbe besessen hatte. Er hatte eine ‚Herz Zehn‘ mit einer ‚Karo Zehn‘ verwechselt. Nach diesem Erfolg — berichtet Heisenberg weiter — „mußte ich wieder an unser Gespräch auf der Wanderung durch Seeland (wo über die Macht der Vorstellungen gesprochen worden war) denken und an die Kraft der Bilder, die das Denken der Menschen durch Jahrhunderte bestimmt.“ —

Diene diese kleine Episode, die in ihrer Vielschichtigkeit Anlaß zu den verschiedensten Denkübungen geben könnte, jetzt nur als Beweis dafür, daß die Sprache tatsächlich eine Macht ist, die im Hörer Bilder, Vorstellungen erzeugen kann, die dann sein Handeln leiten und die stärker werden als die Vermutungen, zu denen er aus nüchterner Überlegung gekommen wäre. Die Sprache muß dabei durchaus nicht den Zweck der Täuschung verfolgen, wie das im angeführten Falle zum Spiel gehörte: Erst recht die lauter geführte Sprache übt diese Macht aus: Wir wissen das von der Wirkung großer Dichtung.

Aber was soll das heißen? Ist denn auch die lauter geführte Sprache eine Macht, die verführen kann? — Ich weiß: Diese Frage klingt, besonders wenn man sich Goethe verpflichtet fühlt, höchst ketzerisch. Doch lassen Sie uns die Antwort vorurteilslos überlegen: Ist es nicht so, daß gerade dann, wenn schwierige uns betreffende Probleme von der Sprache in überzeugende Formen gebannt wurden, wir uns dieser Formen, dieser Bilder gerne bedienen, um uns mit ihrer Hilfe zu verständigen? Aber je lieber und je öfter wir das tun, um so eher werden die ursprünglich inhaltsschweren Formen zu Formeln und schließlich zu Schablonen, die ihren Gehalt so lange schon verloren haben, wie wir ihn bei unserem eifertigen Gebrauch nicht mehr mitdenken. Von diesem Punkt an entspricht die einstmals lautere Sprache ihrer Schwester, die der Täuschung dient, denn auch sie spiegelt nun einen Inhalt vor, den sie nicht beglaubigen kann. So trifft tatsächlich zu, daß auch der lauter Sprache — und fatalerweise gerade wegen ihrer Lauterkeit — der Keim der Verführung innewohnt. Denn wir verfallen ihr dann, wenn wir bedenkenlos ihre bequem faßlichen Formen zur Erläuterung der uns betreffenden Sachverhalte heranziehen, die bei Licht besehen dem Vergleich mit den vorgeprägten Bildern der Dichtersprache nicht standhalten und denen gegenüber wir in folgedessen bei nüchterner Überlegung zu anderem Urteil kommen würden.

Solcher Verführung zu verfallen, ist die Not der Nachgeborenen. Ihre Situation hat Immermann in seinem 1836 erschienenen Roman „Die Epigonen“ anschaulich beschrieben: „Wir sind“ — heißt es dort — „um in einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt. Die große Bewegung im Reiche des Geistes, welche unsre Väter von ihren Hütten und Hüttchen aus unternahmen, hat uns eine Menge von Schätzen zugeführt, welche nun auf allen Markttischen ausliegen.

Ohne sonderliche Anstrengung vermag auch die geringe Fähigkeit wenigstens die Scheidemünze jeder Kunst und Wissenschaft zu erwerben. Aber es geht mit geborgten Ideen wie mit geborgtem Gelde: Wer mit fremdem Gute leichtfertig wirtschaftet, wird immer ärmer. Aus dieser Bereitwilligkeit der himmlischen Göttin gegen jeden Dummkopf ist eine ganz eigentümliche Verderbnis des Wortes entstanden. Man hat dieses Palladium der Menschheit, dieses Taufzeugnis unsres göttlichen Ursprungs, zur Lüge gemacht, man hat seine Jungfräulichkeit entehrt. Für den windigsten Schein, für die hohlsten Meinungen, für das leerste Herz findet man überall mit leichter Mühe die geistreichsten, gehaltvollsten, kräftigsten Redensarten.“ —

Wirklich hatten es die, welche der Blütezeit deutscher Dichtung nachgeboren waren, schwer. Fast mitleidig bekennt der alte Goethe 1824 Eckermann gegenüber: „Da hatte ich es freilich vor fünfzig Jahren in meinem lieben Deutschland besser. Ich konnte mich sehr bald mit dem Vorhandenen abfinden, es konnte mir nicht lange imponieren und mich nicht sehr aufhalten. Ich ließ die deutsche Literatur und das Studium derselben sehr bald hinter mir und wendete mich zum Leben und zur Produktion. So nach und nach vorschreitend ging ich in meiner natürlichen Entwicklung fort und bildete mich nach und nach zu den Produktionen heran, die mir von Epoche zu Epoche gelangen.“

Die deutsche Dichtung wurde auf diese Goethe so selbstverständlich erscheinende Weise „von Epoche zu Epoche“ zu größerer Höhe geführt, deren Gipfel erst Goethes Tod bestimmen sollte. In der Tat war es noch um die Wende zum 20. Jahrhundert gang und gäbe, Darstellungen der deutschen Literaturgeschichte mit dem Untertitel „Von den Anfängen bis auf Goethes Tod“ zu versehen. Das bedeutet das Eingeständnis, daß Goethes Tod für die deutsche Dichtung als von so einschneidender Bedeutung erachtet wurde, daß ihre Weiterentwicklung nach ihm nicht mehr für möglich gehalten wurde. Im Gegenteil: Man war geneigt, alle zeitgenössische Dichtung an den Werken der Goethezeit zu messen und hob somit bewußt oder unbewußt, das Epigonentum auf den Schild, während eigenständige Ansätze oft als abwegig verurteilt wurden.

Erst solche Voraussetzungen konnten etwa der „Münchener Dichterschule“ ihr uns heute verwunderlich erscheinendes Ansehen verleihen und eine Gestalt wie Geibel zu deren ungekrönten König werden lassen.

Geibel lebte in der für das Epigonentum charakteristischen Zeit von 1815 bis 1884. Dem Studenten der Theologie und Philologie war in Berlin der persönliche Umgang mit Chamisso und Eichendorff vergönnt. Später zählten noch Claudius und Uhland zu seinen Vorbildern, und selbstverständlich suchte er auch auf den Dichterspurten Goethes zu wandeln. Hören Sie zum Beweise einige Stichproben:

In den „Liedern aus alter und neuer Zeit“ — schon dieser Titel ist aufschlußreich — heißt es unter anderem:

Wenn über's Schneefeld mit Gebräuse
Des Neujahrs rauhe Stürme ziehn,
Wie lieblich ist's, im sichern Hause,
Die Glut zu schüren im Kamin!

Nun darf das Herz sich frei gehören,
In seine Tiefe kehrt es ein,
Und Geister lernt's empor beschwören,
Genossen seiner Rast zu sein.

Kommt denn mit unhörbaren Tritten,
Ihr Helden längst verschollner Zeit!
In falt'ger Toga kommt geschritten,
Im blutbeströmten Panzerkleid!

Und so weiter . . .

Zu deutlich sind die Assoziationen an „Zueignung“ und „Studierzimmer“-Szene nach dem Osterspaziergang aus Faust, als daß daraus hier zitiert werden müßte. Aber was in Faust die „enge Zelle“ ist, heißt hier „im sichern Hause“; und wo Goethes Faust von der Lampe spricht, die „freundlich wieder brennt“, schwärmt Geibel, „die Glut zu schüren im Kamin“. Wenn Goethe in der „Zueignung“ die „schwankenden Gestalten“ nahen fühlt, „die früh sich einst“ seinem „Blick gezeigt“, so bedarf es zur Zeit des Epigontums erst der entsprechenden Aufforderung, und nicht die Gestalten der eigenen Jugenddichtung sind es, sondern — ganz epigonal — die „Helden längst verschollner Zeit“ sollen sich reproduzieren lassen — wobei es dann recht blutrünstig zugehen muß, was typisch für die Überzeichnung jeden Epigontums steht. Noch ein anderes Beispiel möge die Situation des Epigonen erhellen: Sie kennen Claudius' „Abendlied“, von dem ich hier nur die erste Strophe zu zitieren brauche:

Der Mond ist aufgegangen,
Die goldnen Sternlein prangen
Am Himmel hell und klar;
Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar.

Auch Eichendorffs Gedicht „Mondnacht“ werden Sie kennen:

Es war, als hätt' der Himmel
Die Erde still geküßt,
Daß sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müßt.

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus. —

Diese beiden motivgleichen Gedichte von Claudius und Eichendorff unterscheiden sich durch ihre verschiedenen Bilder und durch den ihnen jeweils eigenen Ton. Die Worte sind jeweils ihrem Schwerpunkt nach gesetzt und ruhen daher sicher, ja selbstverständlich an den ihnen vom Dichter bestimmten Ort, so daß trotz gleichem Motiv Bilder jeweils eigener Aussage entstehen.

Anders verhält es sich mit dem Gedicht ebenfalls gleichen Motivs von Geibel:

Über den stillen Seen
Erglänzt des Vollmonds Schein;
Ein träumerisches Wehen
Durchläuft den Buchenhain.

Am tau'gen Hügelpfade
In Düften wallt das Korn
Und fern vom Waldgestade
Herüber grüßt ein Horn.

Wie schwebt zu dieser Stunde
Mein Geist in leichtem Flug!
Geheilt ist jede Wunde,
Die mir die Fremde schlug.

Kaum zeugt von Kampf und Plage
Verwachsner Narben Spur,
Und an die goldnen Tage
Der Jugend denk ich nur.

Wie damals füllt mich innig
Ein holdes Glücksvertrau'n;
Ich fühl's, zu Hause bin ich,
O laßt mich Hütten bau'n!

Unüberhörbar sind hier die Rückgriffe auf Bild und Ton von Claudius und Eichendorff. Aber was bei ihnen Formen eigenständiger Aussage aus ursprünglichem Erfahren sind, das findet sich hier verwandelt zu

Formen gängiger Gebrauchsmuster. Was bei Eichendorff in spezifischer Weise heißt:

Die Luft ging durch die Felder,
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder

das kehrt bei Geibel wieder als:

Ein träumerisches Wehen
Durchläuft den Buchenhain

und

In Düften wallt das Korn:

Formeln aus zweiter Hand! Und wo Claudius anschaulich sagt:

Der Wald steht schwarz und schweiget,
Und aus den Wiesen steigt
Der weiße Nebel wunderbar —

da spricht Geibel formelhaft vom „tau'gen“ Hügelpfade“ und vom „Waldgestade“! — Und endlich gar, wenn Eichendorff mit der letzten Strophe seines Gedichts die vorangegangene Naturbeschreibung zum Bilde der in ihren Frieden heimkehrenden Seele sublimiert — dann vermag Geibel den Begriff „nach Haus“ ganz offenbar nur äußerlich zu erfassen und fühlt sich zu drei weiteren Strophen plattester Redewendungen angespornt, deren Finale mit der gegenüber Eichendorff geschmacklosen Vordergründigkeit der beiden letzten Verse gebildet ist:

Ich fühl's, zu Hause bin ich,
O laßt mich Hütten bau'n!

Hier ist aller Zauber, der von Eichendorffs Gedicht ausgeht, verstummt: Was wir hören, ist das Klappern leerer Worthülsen.

Dieses Klappern wird wesentlich verstärkt durch die gleichfalls formelhaft verwendete Metrik. Die Metrik ist ein der Sprachmagie inhärentes Kapitel. Der Zauber der klingenden Kadenz zum Beispiel — die Verbindung einer überlangen Stammsilbe, die den ganzen vorletzten Takt füllt, mit einer darauffolgenden Endsilbe in der letzten Hebung — dieses Wunder der Metrik, dem wir unter anderem die Magie eben jener Claudius-Verse:

Der Mond ist aufgegangen

o | ó o | ó o | — | ò Δ

Die goldnen Sternlein prangen

o | ó o | ó o | — | ò Δ

Der Wald steht schwarz und schweiget

o | ó o | ó o | — | ò Δ

Und aus den Wiesen steigt

o | ó o | ó o | — | ò Δ

verdanken, dieses Wunder zerstört Geibel, indem er als Epigone vom Vorbild her zwar die Wirkung kennt, aber meint, daß sie sich auch bei formelhafter Verwendung dieses Verschlusses einstellen müßte. In dessen merkt der vergleichende Leser bzw. Hörer, wie im Falle von Claudius Wortgehalt und Metrik eine Identität bilden, während im Falle des Epigonen nur allzu deutlich ist, wie die Worte der Metrik angezwungen wurden, was die Ursache jenes mechanischen Geleiers ist, in das man beim Vortragen des Geibelgedichts unwillkürlich verfällt.

Kaum ein anderes Beispiel als dieses kann deutlicher zeigen, wie der Epigone sich des vorgegebenen Gedankenguts bedient und es zugleich entwürdigt, indem seine damit getriebene Kostümierung offenkundig wird. Auch hier wäre Immermann zu zitieren, der an anderer Stelle der „Epigonen“ seinen Zeitgenossen vorwirft: „Die alten Jahrhunderte haben uns ihre Röcke hinterlassen; in die steckt sich die jetzige Generation. Abwechselnd kriecht sie in den frommen Rock, in den historischen Rock, in den Kunstroch und in wieviele Röcke sonst noch. Es ist aber immer eine Faschingsmummerei.“

Der Hang zu solcher Faschingsmummerei charakterisiert die allgemeine deutsche Geisteshaltung noch mindestens fünfzig Jahre nach Immermanns Roman von 1836. Ja, bei einigem Nachdenken kann man sich des Verdachts nicht erwehren, daß sie auch heute noch in weiten Kreisen beliebt ist und nicht zuletzt ihrer Selbsttäuschung wegen Ursache der politischen Misere und Katastrophen ist, in die das deutsche Volk immer wieder hineinschliddert.

Der Zeitkritiker Fontane machte das 1882 in seiner Novelle „Schach von Wuthenow“ anschaulich: Gewiß, Fontane läßt die Handlung im Jahre 1806 kurz vor der Schlacht bei Jena spielen. Aber er gibt damit nicht nur seine Erklärung für den damaligen preußischen Zusammenbruch, sondern er zielt auch gleichzeitig auf den leeren Pomp seiner eigenen Zeit. — Was war denn in der Novelle vorgegangen? Schach, Offizier in einem vornehmen Regiment des preußischen Königs, verkehrt in einem adeligen Hause. Er findet Gefallen an der Tochter, und die Natur zieht ihre Konsequenzen. Da aber das Mädchen von den Blättern gezeichnet ist, und Schachs Beziehungen ohnehin schon Witzeleien unter den Kameraden erregt haben, fürchtet er um sein Ansehen und sucht der Heirat auszuweichen. Erst ein Wort des Königs führt ihn zur Pflicht, der er sich jedoch unmittelbar nach der Hochzeit mit einer Kugel aus seiner Pistole enthebt. — „Da haben Sie das Wesen der falschen Ehre“, vermerkt der in einem Brief an seinen Freund Sander über Schachs Tod räsonnierende Bülow: „Ich habe lange genug dieser Armee angehört, um zu wissen, daß ‚Ehre‘ das dritte Wort in ihr ist; eine Tänzerin ist charmant ‚auf Ehre‘, eine Schimmelstute magnifique ‚auf Ehre‘, ja mir sind Wucherer empfohlen und vorgestellt worden, die superb ‚auf Ehre‘ waren. Und dies beständige Sprechen von Ehre, von einer falschen Ehre, hat die Begriffe verwirrt und die richtige Ehre totgemacht.“ —

Fontane hat mit dieser Novelle den überzeugenden Beweis gebracht, wie ein Begriff durch vielfachen formelhaften Gebrauch seinen Wert verliert und zur hohlen Phrase wird. — Es ist erlaubt, von hier aus auf den deutschen Bildungsbegriff vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu verweisen, der gerade dadurch fragwürdig wurde, daß er sich oft genug in einer Zitierwut erschöpfte: Je mehr Zitate — meist aus „unseren Klassikern“ — jemand vorbrachte, desto gebildeter schien er.

Symptomatisch für jene Zeit ist, daß gerade damals eine Zitatensammlung wie Büchmanns „Geflügelte Worte“ entstand und eines der Bücher mit höchster Auflageziffer wurde: In den knapp dreißig Jahren von 1855 bis 1884 hatte es dieses Werk auf 18 stets erweiterte Auflagen gebracht! — Es gibt kaum ein eindeutigeres Kennzeichen für die damalige allgemeine epigonale Geisteshaltung. Und es mutet geradezu wie ein lächerlicher Fingerzeig des Schicksals an, daß der größte Dichter der Epigonen und ihr größter Förderer im selben Jahre gestorben sind: Geibel und Büchmann starben beide 1884! —

1884 war zugleich auch das Jahr, auf das die ersten Vorzeichen künftiger sprachkritisch eingestellter Dichtergenerationen zu datieren sind. Hatte noch ein Jahr zuvor der damals zwanzigjährige Arno Holz seinen Freund Oskar Jerschke beschworen: „Wir haben nur einen Herrn über uns anzuerkennen: ‚Emanuel Geibel!‘“, so entspann sich jetzt auf Holzens Mitteilung hin, sein nächstes Werk, das „Buch der Zeit“, werde „nur Zeitgedichte ‚à la soziale Kritik‘ enthalten“, ein heftiger Disput zwischen den Freunden, in dem Jerschke von Verrat gegenüber dem gemeinsamen Vorbild sprach und Holz erwiderte: „Du vergißt, daß der Mensch und besonders der denkende Mensch, zu welcher absunderlichen Abart ich mich selber mitzuzählen die Frechheit habe, nicht als vollendetes, sondern als werdendes Wesen in die Welt gesetzt wird.“ — Und über Geibel selber urteilte Holz schließlich einem anderen Freunde gegenüber: „Im übrigen ist mir unser ehemaliger Heros natürlich längst ein toter Mann geworden, und wenn ich heute überhaupt noch etwas von ihm zu sehen vermag, so ist es nur noch das eine: den vollendeten Typus des Eklektikers in unserer Literatur. Eine totale Null in der Entwicklung! Uhland, Eichendorff, Lenau, Heine, sogar Freiligrath, alle haben Töne gefunden, wie sie vor ihnen noch nie erklingen waren, Geibel ist Reproduzent geblieben all sein Lebtag.“ —

In keinem anderen Fall läßt sich die Abkehr vom Epigontum so drastisch belegen wie bei Holz. Freilich hatte der später bedeutendste Theoretiker des Naturalismus, von dem Gerhart Hauptmann gelernt hatte, noch einen weiten Weg von seinen Zeitgedichten „à la soziale Kritik“ bis zur Ausreifung seiner naturalistischen Kunsttheorie „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze“. Aber seine Rechtfertigung, daß er sich der „absunderlichen Abart“ des „denkenden Menschen“ zuzähle, ist fundamental. Denn sie setzt die Einsicht in das Verführerische überkommener Vorstellungen und in die Gefahr ihrer Entleerung voraus. — Sie führt

recht nahe an die von Heisenberg berichtete Erwägung Bohrs heran, daß man bei nüchterner Überlegung zu anderen Vermutungen kommen könnte, als zu denen, die etwa durch vorgegebene Bilder bestimmt sind. — Holz' Rechtfertigung ist die Opposition gegen das Hergebrachte und die Bekundung des Willens, die Sachverhalte mit eigenen Möglichkeiten zu begreifen. Sie zielt darauf, das Geschehen nicht mittelbar durch überlieferte Vorstellungen, sondern unmittelbar durch eigene Beobachtung zu erfassen. Diese Tendenz, der man erst dann gerecht wird, wenn man sie als Opposition gegen das Epigontum versteht, ist es, die dem Naturalismus seinen Namen gegeben hat.

Aber die genaue Beobachtung und objektive Wiedergabe der Wirklichkeit, die sich diese Opposition zum Ziel gesetzt hat, erforderte auch eine eigene Sprache. Denn mit der überlieferten Sprache würden unweigerlich nur wieder die mit ihr verbundenen Vorstellungen beschworen werden, die dann wieder stärker wären, als die verfolgten Absichten.

So ist es keine Marotte, sondern ganz legitim, wenn der junge Holz als oberstes Kriterium eines Dichters den ihm eigenen „Ton“ fordert. Denn nur mit dem ihm allein gehörenden Ton vermag der Dichter das Problem zu lösen, die Hörer oder gar sich selber nicht zu Bildvorstellungen zu verführen, die nicht seine eigenen sind. So führte Holz als den naturalistischen Ton die exakte Milieudarstellung und den Dialekt ein, wobei es dann vom Dialekt zur Lautmalerei, die ein Charakteristikum seines späteren lyrisch-epischen Werkes „Phantasmus“ wurde, nur ein Schritt war.

Gewiß erscheint uns heute die Sprache im „Phantasmus“ so eigen, daß man sie getrost als übertrieben bezeichnen darf. Aber sie ist an sich nur die letzte — wenn auch übersteigerte — Konsequenz einer möglichen Lösung des in seinem Grunde erkannten Problems der Sprache.

Unter den selben Voraussetzungen ist die Dichtung des Dada, insbesondere die Hugo Balls, zu verstehen, nur daß sie von vorneherein eine radikalere Methode anwendete. Diese radikalere Methode ist auf die „radikale“ Zeit — das Kriegsjahr 1916 — in der sie entstand, zurückzuführen. Ohne den Krieg, scheint mir, wäre mindestens der literarische Dada gar nicht möglich gewesen: In Zürich hatte sich damals eine Gruppe von Pazifisten zusammengefunden, in ihrer Mitte der aus Deutschland geflohene Hugo Ball. Die Pazifisten waren sich darin einig, daß es zu dem mörderischen Krieg in Europa nur hatte kommen können, weil man in den beteiligten Staaten noch nach längst überlebten Vorstellungen handelte. Also gründete man eine Anti-Kunst, deren Sinn es sein sollte, jene Götzenbilder gleichsam im Handstreich zu stürzen: „Das Ganze war ein Aufstand gegen die Gedankenlosigkeit, gegen die überlebte Konvention der toten Formen, gegen den ‚guten Geschmack‘ . . .“ erinnerte sich später der Dada-Vertreter Marcel Janco.

In dieser Absicht dichtete Hugo Ball seine „Laut- und Klanggedichte“, die nichts waren als „Verse ohne Worte“ und in denen das „Balancement der Vokale“ als einziger Maßstab galt. Nach der Premiere im „Cabaret

Voltaire“, die zu einem Mordsulk auswuchs, hatte Ball allerdings seinen Versen „einige programmatische Worte“ nachgeschickt, die wirkten, wie wenn der Clown nach der Vorstellung die Maske abnimmt und den verzweifelten Ernst erkennen läßt: „Man verzichte mit dieser Art Klanggedichte in Bausch und Bogen auf die durch den Journalismus verdorbene und unmöglich gewordene Sprache“, forderte Ball. „Man ziehe sich in die innerste Alchemie des Wortes zurück, man gebe auch das Wort noch preis, und bewahre so der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk. Man verzichte darauf, aus zweiter Hand zu dichten: nämlich Worte zu übernehmen (von Sätzen ganz zu schweigen), die man nicht funkelneu für den eigenen Gebrauch erfunden habe. Man wolle den poetischen Effekt nicht länger durch Maßnahmen erzielen, die schließlich nichts weiter seien als reflektierte Eingebungen oder Arrangements verstohlen angebotener Geist- und Bildreichigkeiten.“ —

Daß seine Anweisung nicht praktikabel war, wußte Ball recht gut. Denn wohl war mit seinen „Klanggedichten“ das Experiment, das Sprachproblem zu lösen, auf amüsante Weise geglückt — nur leider war es dabei der Sprache wie jenem Patienten ergangen, von dem berichtet wird, daß zwar die Operation als solche gelungen, der Patient allerdings gestorben sei. Der Sachverhalt bedingte deshalb, daß Ball, kaum daß er die seine „Klanggedichte“ betreffende Erklärung abgegeben hatte, für sich vermerkte: „Mein Manifest . . . war eine kaum verhüllte Absage . . . wenn die Dinge erschöpft sind, kann ich nicht länger dabei verweilen.“

Von viel weiter her als Holz und Ball sieht sich — entsprechend seinem Bildungsgrad — der junge Hofmannsthal belastet. Der überaus belesene sechzehnjährige Gymnasiast schrieb schon 1890 — von Nietzsches Klage „Könnten wir die Historie loswerden“ getroffen — eine dionysische Hymne „Gedankenspuk“, in der es voll jugendlichem Überschwang unter anderem heißt:

Die Toten dreier Jahrtausende,
Ein Bacchanal von Gespenstern

regieren unsere Vorstellungen, bestimmen unsere Begriffe. Diese seien:

Von andern ersonnen, von andern gezeugt,
Fremde Parasiten,
Anempfunden,
Krank, vergiftet. —

Und, fährt Hofmannsthal über jene Gespenster fort:

Was wir reden, ist heisrer Wiederhall
Ihres gellenden Chors.
Sie trinken aus unserem Schädel
Jauchzend den Saft unsres Lebens —

Sie ranken sich erstickend,
Zischende Schlangen,
Um unser Bewußtsein —

...

Sie schlagen mit knöchigen Händen
An unsrer Seele lebende Saiten —
Sie tanzen uns zu Tode! —

Damit steht bereits der sechzehnjährige Hofmannsthal inmitten der Antinomie von Nutzen und Nachteil der Vergangenheit für die Gegenwart: Er muß sich der Vergangenheit bedienen, um sich zu bilden, und sich doch zugleich auch ihrer erwehren, um nicht zu ersticken.

Die nun entstehenden „Kleinen Dramen“ wie „Gestern“, „Der weiße Fächer“, „Der Tor und der Tod“ und andere mehr, werden von diesem Problem bestimmt, bis dann in „Der Kaiser und die Hexe“ das ganze Dilemma durch eine Wende ins Ethische zu beheben versucht wird, indem der selber aufs äußerste bedrohte Kaiser seinem jüngsten Kämmerer rät:

Sag nie mehr, bei deiner Seele!
Als du spürst. Bei deiner Seele!
Tu nicht eines Halms Gewicht
Mit verstelltem Mund hinzu:
Dies ist solch ein Punkt, wo Rost
Ansetzt und dann weiterfrißt.

Im Bilde des um sich fressenden Rosts wird deutlich, wie die ursprüngliche Identität von Wesen und Erscheinung von der Zerstörung bedroht ist, wie — gleich einem Abnutzungsprozeß — die Empfindung hinter dem Namen der Begriffe zurückbleiben. Die Einsicht in diese Gefahr der Untreue gegenüber dem Wort, das bei der Rede „mit verstelltem Mund“ um seinen eigentlichen Gehalt betrogen wird, ist es, die nun — nach einer kaum vergleichbaren jugendlichen Produktionsfülle — Hofmannsthals langjähriges Schweigen einleitete. Denn war ihm solches „Menetekel“ einmal erschienen, wo blieb dann der Maßstab für das, was er wirklich „spürte“? — Freilich läßt sich die Grenze zwischen dem, was man spürt und was man wissentlich hinzutut, leicht bemerken. Aber läuft nicht auch das, was man spürt und mit Hilfe von Worten zu sagen wünscht, Gefahr, unter dem Eigenrecht des Wortes ein anderes als das eigentlich gespürte zu werden, so daß man auf diese Weise nicht nur unfreiwillig mit „verstelltem Mund“ spricht und anderes sagt, als man will, sondern daß man — von solcher Skepsis einmal befallen — auch in eine Sprachnot ohnegleichen gerät?

In einem „Brief“, den Hofmannsthal 1902 in der Berliner Zeitschrift „Der Tag“ veröffentlichte und den er als ein Schreiben des Lord Chandos an dessen Freund Francis Bacon fingierte, legte er Rechenschaft über seine eigene literarische Entwicklung ab und über das Problem, das ihn

nun zu verstummen zwang — „Mein Fall ist, in Kürze, dieser“, läßt Hofmannsthal seinen Chandos vermelden: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“ Es habe damit angefangen, daß es ihm „allmählich unmöglich“ geworden sei, „ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei 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“, heißt es. Es war ihm „innerlich unmöglich . . . ein Urteil herauszubringen“. Denn: „die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze“, bekennt Lord Chandos: „Mein Geist zwang mich, alle Dinge . . . in einer unheimlichen Nähe zu sehen“, fährt er fort: „so wie ich einmal in einem Vergrößerungsglas ein Stück von der Haut meines kleinen Fingers gesehen hatte, das einem Brackfeld 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, 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 hinein starren muß: Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt.“

Die Gewissenhaftigkeit gegenüber dem Wort, zu der der Kaiser seinen jungen Kämmerer gemahnt hatte, hat sich konsequent zum Extrem gesteigert. Ein grenzenloses Mißtrauen in die Zuverlässigkeit der Sprache war die Folge. Hofmannsthal ging es wie seinem Lord Chandos, dem es nicht an Offenbarungen über das Wesen der Dinge fehlt, die auszudrücken ihm aber ganz unmöglich erscheint, „weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken, mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.“

Diese Einsicht wirkte sich bei Hofmannsthal in der Weise aus, daß seit 1898 seine Lyrik zu versiegen begann und angefangene Dramen Fragment zu bleiben drohten, bis 1906 die beispiellose Zusammenarbeit mit Richard Strauß anhub und die wortlose Sprache der Musik den gesprochenen Worten der Dichtung ihren Gehalt sicherte.

Nun muß man nicht meinen, daß die Einsicht in die Problematik der Sprache auf die Zeit der Jahrhundertwende, allenfalls noch auf die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts begrenzt geblieben sei: Vielmehr ist es ja gerade das seither erwachte Bewußtsein von der Problematik der Sprache, das die moderne Dichtung so schwierig werden ließ: Denn es müssen notwendigerweise immer neue Möglichkeiten unbeleg-

ter Mitteilung gefunden werden, um eigenständige Aussagen machen zu können und sie als solche auch dem Hörer oder Leser zu vermitteln, ohne daß er seinerseits bei ihrem Vernehmen auf ihm vertraute und bequeme Vorstellungen ausweichen kann und dann etwas anderes versteht, als gemeint ist.

Die in dieser Hinsicht frappierendste und für die junge Dichtung folgenreichste Methode entwickelte Bertolt Brecht mit seinem „Verfremdungseffekt“. Im „Anhang“ zu seinem Beitrag „Neue Technik der Schauspielkunst“ vermerkt Brecht:

„Im Hervorbringen des Verfremdungseffektes hat man etwas ganz Alltägliches, Tausendfaches vor sich, es ist nichts als eine vielgeübte Art, einem anderen oder sich selber etwas zum Verständnis zu bringen, und man beobachtet es beim Studium sowohl wie bei geschäftlichen Konferenzen in dieser oder jener Form. Der V-Effekt besteht darin, daß das Ding, das zum Verständnis gebracht, auf welches das Augenmerk gelockt werden soll, aus einem gewöhnlichen, bekannten, unmittelbar vorliegenden Ding zu einem besonderen, auffälligen, unerwarteten Ding gemacht wird. Das Selbstverständliche wird in gewisser Weise unverständlich gemacht, das geschieht aber nur, um es dann um so verständlicher zu machen. Damit aus dem Bekannten etwas Erkanntes werden kann, muß es aus seiner Unauffälligkeit herauskommen; es muß mit der Gewohnheit gebrochen werden, das betreffende Ding bedürfe keiner Erläuterung. Es wird — wie tausendfach, bescheiden, populär es sein mag —, nunmehr zu etwas Ungewöhnlichem gestempelt.“

Brecht legitimiert seine irritierende Methode mit einem vergleichenden Hinweis auf die in unserem Zeitalter gefeierten Wissenschaften: „Die Technik des Irritiertseins gegenüber landläufigen ‚selbstverständlichen‘, niemals angezweifelte Vorgängen ist von der Wissenschaft sorgfältig aufgebaut worden, und es besteht kein Grund, warum die Kunst diese so unendlich nützliche Haltung nicht übernehmen sollte.“ —

Damit sind wir plötzlich wieder in den Bereich der Wissenschaft getreten und erinnern uns an das Gespräch der Atomphysiker, aus dem eingangs zitiert wurde: „Die Sprache kann im Hörer Bilder erzeugen, Vorstellungen, die dann sein Handeln leiten und die stärker werden als die Vermutungen, zu denen er aus nüchterner Überlegung gekommen wäre“, hieß es da.

Gerade dem Aufkommen solcher verführerischen Bilder oder Vorstellungen wirkt Brecht mit seinem längst zur Schule gewordenen Verfremdungseffekt entgegen und bewirkt damit, daß jene Vermutungen, zu denen man aus „nüchterner Überlegung“ kommen muß, den Ausschlag geben. —

Es ergibt sich aber auch von hier aus — so widersprüchlich das scheinen mag — ein im Grunde ganz selbstverständlicher Zusammenhang zwischen Brechts Erläuterung des V-Effektes und Hofmannsthals Chandos-Brief! Denn was Hofmannsthal seinen Chandos von der Beobachtung

der Haut seines kleinen Fingers sagen läßt, ist schon der Ansatz einer Verfremdung, sofern es Lord Chandos hinfort nicht mehr möglich war, die Menschen und ihre Handlungen „mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen“.

Ja, die sich jetzt unserem Blick auftuende Spanne reicht noch viel weiter: Wir stellen fest, daß es schon Arno Holz war, der den hier erläuterten Regenerationsprozeß der Dichtersprache methodisch eröffnete. Seither gewann das Wort immer mehr an Eigenrecht, und auch die heutige Dichtung ist wesentlich durch diesen Prozeß charakterisiert.

Bei einer solchen Entwicklung ist es kein Wunder, daß ein so auf das Wort ausgerichteter Dichter wie Gottfried Benn wiederholt das Wort selber zum Gegenstand eines Gedichts gewählt hat. 1941 schrieb er während des Veröffentlichungsverbotes für seinen engsten Freundeskreis „Biographische Gedichte“, wozu bezeichnenderweise auch acht Verse „Ein Wort“ gehören:

Ein Wort, Ein Satz: — aus Chiffren steigen
erkanntes Leben, jäher Sinne,
die Sonne steht, die Sphären schweigen,
und alles ballt sich zu ihm hin.

Ein Wort — ein Glanz, ein Flug, ein Feuer,
ein Flammenwurf, ein Sternenstrich —
und wieder Dunkel, ungeheuer,
im leeren Raum um Welt und Ich.

Die geistige Herkunft aus dem Expressionismus ist diesen Versen noch gut anzumerken: Das Wort erscheint wie eine Chiffre, deren Sinn sich plötzlich erhellt und solcherweise das Wort zum Satz ausweitet, der jenen Sinn als „erkanntes Leben“ mitteilt. Das ist ein so einzigartiger Vorgang von so zentraler Bedeutung, daß an ihm gemessen „die Sonne steht, die Sphären schweigen“, sich vielmehr alles zu ihm — dem Wort — hin-„ballt“. Seiner plötzlichen Sinnerhellung wegen wirkt das Wort wie ein Komet im Dunkel des Schicksals, dem Welt und Ich wie im leeren Raum des Alls ausgesetzt sind. Damit erweist sich dieses Gedicht als eine Rechtfertigung des dichterischen Wortes. Welche Eigenheit gegenüber der Tagessprache indessen den Worten des Dichters zukommt, bekundet ein zweites, ein Altersgedicht von 1955:

Worte

Allein: du mit den Worten
und das ist wirklich allein,
Clairons und Ehrenpforten
sind nicht in diesem Sein.

Du siehst ihnen in die Seele
nach Vor- und Urgesicht,
Jahre um Jahre — quäle
dich ab, du findest nicht.

Und drüben brennen die Leuchten
in sanftem Menschenhort.
von Lippen, rosigen, feuchten,
perlt unbedenklich das Wort.

Nur deine Jahre vergilben
in einem anderen Sinn,
bis in die Träume: Silben —
doch schweigend gehst du hin.

Der Dichter als der Schweigende — In diese Paradoxie kann nur geraten, wer den Worten „in die Seele“ sieht „nach Vor- und Urgesicht“. — Und das heißt eben, sie auf den Gebrauch unserer Vorfahren und im Verhältnis dazu auf die ursprüngliche Bedeutung zu überprüfen. — Denn wer sich solcherweise den Worten verschworen hat, muß gegenüber denen, die sie „unbedenklich“ brauchen, verstummen. — Es ist dies die bitterste und zugleich beglückendste Erfahrung des Dichters: Auf die tiefste beklagt, ist sie doch auch höchste Genugtuung; denn all die Skrupel, die den Dichter schweigen lassen, legitimieren ihn gleichzeitig vor sich selber als Vertrauten des Wortes — eben als Dichter! —

Wenn wir von hier aus zurückblicken, wird uns zweierlei klar: Einmal ist es die Situation der modernen Dichtung, deren Eigenheit im Bewußtsein der Problematik des Wortes gründet. Dieses Bewußtsein reicht, wie wir gesehen haben, mehrere Generationen über ganz verschiedene Kunststile zurück. Ihnen allen aber ist die Skepsis gegenüber dem Wort gemeinsam. Deshalb ist am Ende, aus der historischen Distanz von fast einem Jahrhundert die Frage erlaubt, ob es seit 1884 wirklich fast alle fünfzehn Jahre einen neuen Stil in der Dichtung gegeben hat entgegen den weit länger anhaltenden Epochen früherer Jahrhunderte — oder ob nicht alle diese so kurzlebig erscheinenden Stile im Grunde Variationen eines gemeinsamen Bemühens sind, das seinen übereinstimmenden Sinn dem Blick — entsprechend den zahlreichen Steinchen eines Mosaiks — erst aus einer gewissen Entfernung, der Distanz der Historie, zu erkennen gibt und von dort aus sich zusammenfassen läßt als Bemühen, das bewußtgewordene Problem der Sprache zu bewältigen?

Diese Überlegung läßt uns aber sogleich noch eine zweite anstellen, indem wir uns fragen, wieso denn die Sprache zu einem so allgemein empfundenen Problem hat werden können? Man hätte zu kurz gegriffen, wollte man deswegen die Epigonen belangen: Sie sind ja Opfer

dieser Problematik geworden, indem sie von ihnen nicht bemerkt wurde! In Wirklichkeit ist das Problem schon durch die Leistungen derer entstanden, denen die Epigonen dann nachhafften. Denn jene setzten Maßstäbe, die zu überbieten nicht mehr möglich war! Sie sind, dialektisch gedacht und gesprochen, bei aller Ehrfurcht vor ihren Leistungen eben dieser Leistungen wegen als die eigentlichen „Schuldigen“ an der notwendig gewordenen Regeneration der deutschen Dichtung zu bezeichnen! Und das führt uns zu dem zweiten Ergebnis unserer Erörterungen: daß nämlich die Dichtung der einstigen Blütezeiten kein ungetrübtes Glück für uns bedeutet, sondern zugleich auch ein schweres Erbe ist — schwer, weil im Sinne von Immermanns Epigonen verführerisch, und schwer, nicht zuletzt in dem Sinne, wie sich Goethe in seiner von Eckermann aufgezeichneten Äußerung der jungen Generation gegenüber verstand, als er sich selber historisch zu werden begann!

Aber meinen wir deshalb nicht, daß Goethe sich außerhalb des Sprachproblems wähnte: Er kannte sehr wohl die Tücken des Wortes, die verführende Macht der durch das Wort hervorgerufenen Bilder und bezog das in einem launigen Xenion auf sich selber, als er schrieb:

Ihr müßt mich nicht durch Widerspruch verwirren,
So wie man spricht, beginnt man schon zu irren.

Selbstverständlich steht es Ihnen — meine sehr verehrten Damen und Herren — frei, dieses Xenion mit seinem hintergründigen Sinn auch auf meine Ausführungen zu beziehen!