

Joseph Roth

SCHLUSS MIT DER »NEUEN SACHLICHKEIT«!

I

Nicht oft im Lauf der Jahrhunderte war in Deutschland die Verwirrung so groß wie jetzt, da die »Konsolidierung« und der »Wiederaufbau« der »Stolz des Vaterlands« geworden sind, die »Bewunderung der Fremden« und der »Neid der Feinde«. Niemals taten die Jungen so weise und die Alten so jugendlich. Niemals war das Schlagwort von den »Generationen« so häufig und das Bewußtsein von einer Tradition so ohnmächtig. Niemals war die stoffliche Unwissenheit der Schreibenden so groß und die dokumentarische Authentizität des Geschriebenen so betont. Niemals waren die Menge, die Zwecklosigkeit, die Hohlheit der Publikationen offensichtlicher und niemals die Leichtgläubigkeit größer, mit der man schon die Deklaration der Zweckmäßigkeit aufnahm. Niemals waren Plakate verlogener und suggestiver. Die furchtbare Verwechslung begann, die furchtbarste aller Verwechslungen: des Schattens, den die Gegenstände werfen, mit den Gegenständen. Das Wirkliche begann man für wahr zu halten, das Dokumentarische für echt, das Authentische für gültig. Erstaunlich, daß in einer Zeit, in der die einfachen Zeugenaussagen vor Gericht von der modernen medizinischen Wissenschaft mit Recht als unzuverlässig bezeichnet werden, erstaunlich, daß in dieser Zeit die literarische Zeugenaussage gültiger ist als die künstlerische Gestaltung. Man zweifelt an der Zuverlässigkeit des beeideten Zeugen. Aber man verleiht dem geschriebenen Zeugnis die höchste Anerkennung, die es in der Literatur gibt: die der Wahrhaftigkeit. Und wäre noch wenigstens die Kritik mächtig genug, das »Dokument« auf seine Echtheit zu prüfen! Nein! Man traut der Behauptung allein! Man vergleicht nicht etwa die Photographie mit ihrem Objekt, sondern vertraut der Schlagzeile unter der Photographie

Niemals war der Respekt vor dem »Stoff« größer, naiver, kurz-sichtiger. Er verschuldet die zweite furchtbare Verwechslung: des Simplen mit dem Unmittelbaren; der Mitteilung mit dem Bericht; des fotografierten Moments mit dem andauernden Leben; der »Aufnahme« mit der Realität. Also verliert selbst das Dokumentarische die Fähigkeit, authentisch zu sein. Beinahe brachte man dem Photographen ein stärkeres Vertrauen entgegen als seinem Objekt,

ein stärkeres Vertrauen der Platte als der Wirklichkeit. Die Deklaration des Photographen genügt. Die Erklärung des Porträtisten, er habe photographiert, genügt. Man erfinde eine Geschichte und sage, man sei dabeigewesen: Man glaubt der erfundenen Geschichte. Der Respekt vor der Wirklichkeit ist so groß, daß selbst die erlogene Wirklichkeit geglaubt wird.

Niemals schrieb man in deutscher Sprache so schlecht wie jetzt, Und niemals war die Meinung so verbreitet, man schreibe in Deutschland immer besser. Man schreibt nicht gut, man schreibt simpel. Es gilt als »unmittelbar«. Niemals wurde in deutscher Sprache so viel gelogen wie jetzt. Aber über jeder zweiten Lüge steht die Bezeichnung: Photographie, vor der jeder Einwand verstummt. Man sage: Dokument, und jeder erschauert in Ehrfurcht wie einstmals vor dem Wort Dichtung. Der Autor behauptet, er sei dabeigewesen. Man glaubt ihm: erstens: als wäre er wirklich dabeigewesen; zweitens: als wäre es wichtig, ob er dabeigewesen sei oder nicht.

Man weiß nicht mehr, daß zwischen der Realität der »nackten Tatsache« und dem sprachlichen Ausdruck, in dem die nackte Mitteilung über sie auftritt, der Unterschied so groß ist wie zwischen einem Ding und seinem Schatten oder wie zwischen einem Klang und seinem Widerhall. Also sei es vermerkt: Die Nachricht ist ohne Zweifel schwächer als das Ereignis. (Sie schwächt es deshalb nicht notwendig ab.) Sie ist sein körperloses Echo. Die Aussage des »Augenzeugen«, der »zufällig anwesend war«, klärt noch lange nicht über das Ereignis auf, sondern über ihn selbst, seine Anwesenheit, seine Eindrücke, seine Beobachtungen, sein Verhältnis zum Ereignis. Auch die Aussagen mehrerer Augenzeugen, zueinander addiert, ergeben nicht ein Bild vom Ereignis, sondern die Summe ihrer selbst, ihre Eindrücke und so weiter. Und zwar nicht deshalb, weil die Augenzeugen »nur subjektiv« sind. Sondern weil eben die »Zufälligkeit« der Augenzeugen ihre Unzuverlässigkeit bestimmt. Ihre Zufälligkeit, das heißt: ihre Unpersönlichkeit. Sie sagen ebensoviel und ebensowenig aus wie Gegenstände und Personen, die zum Beispiel auf dem Schauplatz eines Verbrechens als Unbeteiligte gefunden worden sind. Sie gehören zur Peripherie des »Tatbestands«. Man könnte sagen: die Subjektivität ihrer Mitteilungen ist eine passive. Der Berichterstatter erst ist nicht zufällig anwesend, ist nicht unpersönlich. Auch er ist subjektiv. Aber er trägt die Verantwortung für seine Subjektivität. Sie ist eine aktive, keine zufällige, sondern

eine persönliche. Erst das Bild, das er vom Ereignis entwirft, vermittelt seine Vorstellung von dem Ereignis – und nicht von ihm. Der Augenzeuge steht sichtbar neben und vor seiner Mitteilung. Der Berichterstatter verschwindet hinter seinem Bericht.

Der Zeuge mag die exakte Kenntnis von einem Detail haben, das dem Berichter unbekannt bleibt. Dennoch wird der Bericht wahrhaftiger sein.

Das Faktum und das Detail sind der ganze *Inhalt* der Zeugenaussage. Sie sind das *Rohmaterial* des Berichts. Das Ereignis »wiedergeben«, vermag erst der geformte, also künstlerische Ausdruck, in dem das Rohmaterial enthalten ist wie Erz im Stahl, wie Quecksilber im Spiegel.

Die Zeugenaussage, also die Mitteilung, ist eine Auskunft über das Ereignis. Der Bericht gibt das Ereignis selbst wieder. Ja, er ist selbst das Ereignis.

II

Es ist keineswegs eine besondere Eigenschaft des Lesers von heute, auf Zeugenaussagen begieriger zu sein als auf Berichte. Den »Leser« aller Zeiten hat der Augenzeuge vor allem interessiert. Dem »Leser«, dem »Hörer« aller Zeiten erscheint der umgeformte, der formlose, kunstlose Bericht: also die *Mitteilung des Zeugen*, glaubwürdiger als der künstlerische Bericht. Der »Leser« ist primitiv und hat den Respekt des Primitiven vor dem »Wirklichen«. Ja, er transponiert willkürlich und mit geschlossenen Augen Gestalten und Ereignisse aus deklarierten »Dichtungen« in die Welt der Wirklichkeit. Er zittert um das Leben einer ihm sympathischen Romangestalt und so weiter. Er will gerne und mit Recht annehmen dürfen, daß diese oder jene Gestalt aus einer Dichtung lebt oder gelebt hat. Er ist fast neugieriger, ihr bürgerliches Schicksal als ihr gedichtetes kennenzulernen. Der künstlerische Berichter, also der Romancier zum Beispiel, hat immer einen größeren Widerstand zu überwinden als der Schreiber von Tatsachen. Tagesneuigkeiten in den Zeitungen finden bereitwilligere Leser als Novellen. Der schreibende Zeuge oder Nacherzähler »nackter Tatsachen« kann mit einem größeren Publikum rechnen als der Erzähler geformter Berichte. Mit dem Zeugen oder Nacherzähler »wirklicher Tatsachen« konkurriert nur noch der Erfinder wirklichkeitsferner, unwahrscheinlicher, »phantastischer« Ereignisse. Der primitive Leser will entweder ganz in der

Wirklichkeit bleiben oder ganz aus ihr fliehen. Er muß eine Hemmung überwinden, ehe er sich der Spannung der Wahrheit ergibt, der Wahrheit, die das Kennzeichen und das Ziel des künstlerischen Berichts ist. Und auch dann noch versucht er die Spuren der Wirklichkeit nachzuzeichnen, gewissermaßen um sich im Kunstwerk heimischer zu fühlen. Der künstlerische Erzähler und Berichter hat keineswegs mit der völligen Bereitwilligkeit des Lesers zu rechnen wie der Erfinder wirklichkeitsferner Begebenheiten oder der Nacherzähler »nackter Tatsachen«. Der Künstler muß den Leser besiegen, einfangen, durch Täuschung, mit Gewalt, durch Überrumpelung. Er muß ihn »spannen«, auf daß der Leser sage: »Es ist wie das Leben«, oder: »Es ist wie ein Kriminalroman«.

Ein Leser, der etwa eine Eisenbahnkatastrophe erlebt, findet in einer jene Katastrophe schildernden Zeugenaussage eine höchst mangelhafte, ja vielleicht vollkommen gefälschte Darstellung. Erst ein künstlerischer Bericht von einer Eisenbahnkatastrophe (irgendeiner) erschiene dem Leser als eine »echte« Wiedergabe des Unglücks, das er miterlebt hat. Der »künstlerische Bericht« erreicht jenen Grad, auf dem er des Details nicht mehr bedarf, um gültig zu sein. Die Zeugenaussage war »authentisch«. Aber sie erreicht beim Leser nicht einmal den Grad der Glaubwürdigkeit, weil er (zufälliger) Teilnehmer am Ereignis war, also die reale Unmittelbarkeit seiner Eindrücke nur in der »poetischen« des geformten Berichts wiederfinden kann; nicht aber in der ungeformten Simplizität der »dokumentarischen« Mitteilung. Sie, die »das Leben« selbst zu bezeugen scheint, ist weit entfernt, nicht nur von der »inneren« oder »höheren Wahrheit«, sondern auch von der Kraft der Wirklichkeit. Und erst das »Kunstwerk« ist »echt wie das Leben«.

III

Dennoch erscheint es notwendig, obwohl es selbstverständlich sein müßte, also nur der Klärung halber, zu betonen, daß der künstlerische Berichter an die Wirklichkeit gebunden ist *und daß sie immer sein Material bleibt, wie die Sprache sein Werkzeug*. Die »Wirklichkeit«: der ganze Komplex menschlicher Beziehungen, menschlicher Leiden, menschlicher Freuden, menschlicher Laster, menschlicher Tugenden. Der wichtigste – und man gestatte gelegentlich ein pathetisches Wort: der erhabenste Gegenstand literarischer Behandlung ist der Mensch, der wirkliche, lebendige Mensch. Einen Menschen so darzustellen, daß man ihn sieht, hört, fühlt, ist die

Aufgabe der Autoren (die man nach einer törichten Tradition »belletristisch« nennt).

Der lebendige Mensch nun ist von der Wirklichkeit nicht zu lösen, nicht von Tatsachen, nicht von Zahlen und Ziffern, nicht von Größen und Maßstäben, nicht von »Details«. Eine genaue Kenntnis der Realität wird vom Berichter gefordert werden – nicht damit er sie detailgetreu benütze, sondern damit er sie beliebig und schöpferisch verändere. Es gibt keine Wahrhaftigkeit im literarischen Kunstwerk ohne Wahrscheinlichkeit. Um diese zu erzeugen, muß der Berichter »beobachtet« haben, »das Leben kennen«, »die Welt kennen«. Ja, in der Kenntnis der »nackten Tatsachen« mit dem Augenzeugen wetteifern. Der Erzähler ist ein Beobachter und ein Sachverständiger. Sein Werk ist niemals von der Realität gelöst, sondern in Wahrheit (durch das Mittel der Sprache) umgewandelte Realität.

(»Real« ist unter gewissen Bedingungen, deren Erörterung nicht hierher gehört, auch die sogenannte »phantastische« Welt.)

Niemals wird ein Blinder eine Fata Morgana schildern können. (Es sei denn mit Hilfe eines jener Wunder, durch die »Blinde sehend« werden.) Und selbst ein sehender Autor, der nie eine Fata Morgana gesehen hat, sollte sich hüten, eine zu schildern. (Aber eine Fata Morgana gesehen haben heißt noch nicht sie schildern können. Man kann auf jeden Fall nur der Augenzeuge einer Fata Morgana sein.) Es ist also wichtig, daß der Berichter sehen kann; und daß er Gelegenheit hat zu sehen. Aber der deutsche Autor ist zwei Jahrhunderte lang abseits von der Wirklichkeit gestanden – aus Mangel an einer »Gesellschaft«, die in Frankreich zum Beispiel dem Schriftsteller die notwendige »Kenntnis der Welt« seit Jahrhunderten vermittelt. (Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, warum.)

Es sei nur noch einmal auf etwas Selbstverständliches hingewiesen, weil man es in Deutschland vergessen zu haben scheint: In der belletristischen Literatur aller europäischen Länder hat es in den letzten zwei Jahrhunderten (zumindest) immer eine »Sachlichkeit« gegeben. In Deutschland war der sogenannte »poetische Realismus« eine »Schule«, eine »Richtung«. In andern Ländern ist die »Sachlichkeit«, das heißt der wache Sinn für die Wirklichkeit, eine Eigenschaft aller »Schulen« und aller »Richtungen«.

Es gab nur ein einziges Land, in dem das Wort von der »Neuen Sachlichkeit« erfunden werden konnte: Deutschland. Bei uns wurde (wie oft im Lauf der Geschichte) ein Ziel, was bei den andern primäre Voraussetzung war. Wir sind das einzige Volk, dem die Sachlichkeit »neu« erscheinen konnte. Äußerst kennzeichnend, daß der Verfasser der jüngsten deutschen Literaturgeschichte in französischer Sprache, Félix Bertaux, kein anderes Wort für die »Neue Sachlichkeit« gebraucht als »l'ordre froid«, die kalte Ordnung – eine sehr schmeichelhafte Übersetzung, nur für jene Werke anzuwenden, die *irrtümlich* unter der Marke »Neue Sachlichkeit« erschienen sind. Um genauer zu sein: Bertaux übersetzt mit l'ordre froid die von Rudolf Kayser geprägte Bezeichnung: »Neue Gegenständlichkeit«, Unserer Meinung nach nicht dasselbe wie »Neue Sachlichkeit« sondern »Neue Objektivität«, will sagen: eine andere Art literarischer Gerechtigkeit.

IV

Der berechtigte Ruf nach dem Dokumentarischen hatte einen pädagogischen Nebenzweck: Er war ein Wink an die Schreibenden, sich in ihrer Gegenwart umzusehen.

Erst da sie, die Berufenen, es nicht taten (oder selten taten), begann das simple Zeugnis der Unberufenen und Zufälligen zu grassieren.

Vor die Wahl gestellt: zwischen einem mittelmäßig geformten Bericht von einem wirklichkeitsfernen Stoff und die ungeformte dokumentarische Mitteilung über die wirkliche Gegenwart oder die jüngste Vergangenheit – greift der anspruchsvolle Leser (und der primitive erst recht) nach der Mitteilung.

Seine Wahl ist nützlich, solange sein Bewußtsein die scharfe Unterscheidung zwischen dem Dokument und der gelungenen Gestaltung aufrechterhält.

Gefährlich aber wird das Dokument in dem Augenblick, in dem es anfängt, die Gestaltung zu ersetzen und zu verdrängen. Die Mitteilung tritt an Stelle des Berichts. Das mitteilende Wort an Stelle des Geformten und Formenden, des »gedichteten« also.

In den Urzeiten der sogenannten »Barbarei« wurde die Mitteilung von selbst zur Dichtung. Der primitive Mensch kennt keine sachlich mitgeteilte, nackte Tatsache. Er singt, was er sagen will: ein

Irrtum und eine Lästerung der Barbarei, unsere Zeit eine barbarische zu nennen. Unsere Zeit verdient die Namen, die sie führt: Fortschritt, Tempo, Neue Sachlichkeit.

V

Unsere neue Sachlichkeit fühlt sich durch die neue russische Literatur bestätigt. Von den bürokratischen Verwaltern der russischen Revolution erging an die Schriftsteller die Anweisung: Schreibt die Tatsachen, die wir euch liefern. Die Literatur ist eine Hilfswissenschaft der Geschichte, ein Propagandamittel der Idee, und sie erfüllt außerdem noch einen pädagogischen Zweck. In dem Plan der Sowjetbourgeoisie ist alles genau geregelt: Die aktiven Kräfte der Partei machen die Neue Zeit, und die Schriftsteller beschreiben sie. Da die Wirklichkeit, die von der historischen Sendung des Proletariats geschaffen wurde, alles übertrifft, was die Phantasie eines Dichters ersinnen kann in der Vorstellung der Sowjets macht die Phantasie den Dichter –, brauchen die Schriftsteller nichts mehr zu »erfinden«. Hier sind die Vorlagen, abschreiben bitte!

Jeder Augenzeuge konnte schreiben. Jeder Schriftsteller wurde ein Augenzeuge. War er keiner, so gab er vor, einer zu sein. Die dokumentarischen Berichte aus der großen russischen Revolution fanden den Enthusiasmus, den man dem Stoff entgegenbrachte. Sie führen ein literarisches Leben auf Kosten dieser, *nur dem Stoff geltenden Begeisterung*. Die russische Literatur der Gegenwart ist in der Tat (mit geringen Ausnahmen) eine Materialsammlung für Kulturhistoriker. Sie kommt dem primitiven Stoffhunger des primitiven Lesers entgegen; dem Bedürfnis aller Leser nach Erotischem; der wissenschaftlichen Neugier des Forschers; dem Aktualitätsbedürfnis des »bewußten Zeitgenossen«. Mit der kategorischen Erklärung: daß die »Seele« abgeschafft sei, ein überflüssiger Blinddarm des bürgerlichen Menschen und eine literarische Verwirrung des hochbegabten, aber leider verblendeten Dostojewski, fängt die Epoche der russischen sogenannten revolutionären Neuen Sachlichkeit an. Und in der Verwirrung, in der man bei uns statuiert: das »Komplizierte« sei »bürgerlich«, das »Simple«: »proletarisch«, das »leicht Verständliche«: »volkstümlich«, das »Schwierige«: »reaktionär« – beginnt die Verwechslung der anständigen Gesinnung mit der Flachheit. Die anständige Tendenz bezieht ihre Legitimation von der unanständigen Tatsache; und der Dilettantismus seine Legitimation von der anständigen Tendenz. Ja, selbst der Dilettant ohne

Gesinnung beginnt, eine vorzutäuschen, und noch die erlogene Anständigkeit ist mächtig genug, ihn zu schützen. Bald beruft er sich auf die Gesinnung und bald auf die »Wirklichkeit«. Er berichtet in der hilflosen Weise, die heute ein lobenswertes Zeichen der »Einfachheit« geworden ist, eine höchst unwahrscheinliche Geschichte mit einer höchst anständigen Tendenz. Die Unwahrscheinlichkeit erklärt er mit dem Satz: »So ist eben die Welt, so ist das Leben, so war es wirklich, ich war selbst dabei, ich habe photographiert.« Die sprachliche Hilflosigkeit mit dem hämischen Hinweis: »Ich bin eben kein Bourgeois.« Die Flachheit, die diese Schriftsteller photographischen Platten so ähnlich macht, mit der hochmutigen Abweisung: »Komplizierte Seelenzustände kommen bei meinem rein proletarischen und rein kapitalistischen Menschenmaterial nicht vor. Wenden Sie sich an Thomas Mann! Oder an Heinrich, der vergeblich versucht hat, was ich schon kann.«

Aus Rußland bezieht also die Neue Sachlichkeit ihre moralische Bestätigung. Sie findet eine materielle in Amerika, wo die literarische Nachbarperspektive erfunden worden ist. Der Autor wohnt Tür an Tür mit seinem Objekt. Jeden Morgen geht er hin und photographiert es bei seinen alltäglichen Verrichtungen. Die Summe dieser Aufnahmen ergibt eine geduldige Reportage über den Nebenmenschen. Nach einer uralten Tradition, die in der Zeitungswelt längst besser bekannt war als in der Literatur, versucht man, die Entdeckungen zu Hause zu machen, statt in die kostspielige und unsichere Feme zu schweifen. Nach und neben den sensationellen Enthüllungen Upton Sinclairs (dessen bewußt zweckmäßig geschriebene Publikationen in ein anderes Kapitel gehören) erscheinen die kleinen Enthüllungen über die *alltäglichen Konsequenzen* jener außerordentlichen, von Sinclair entblößten Geheimnisse der Bourgeoisie. Die Werke der neuen Amerikaner befriedigen die Neugier des primitiven Lesers für den privaten Alltag des Nebenmenschen – wie die Werke der russischen, pseudorevolutionären Sachlichkeit sein Interesse am Außerordentlichen, Welthistorischen und Erotischen befriedigen. Nicht, daß etwas gegen die Wahl des Themas einzuwenden wäre! Selbstverständlich soll der Bericht seinen Nachbarn und dessen Alltag darstellen. Aber was bis heute von amerikanischen Werken bekannt geworden ist, erscheint (von wenigen Ausnahmen abgesehen) von der Simplizität eines privaten Gesprächs an einem freien Sonntagabend über die »guten Leute

nebenan«. Diese detailgetreuen Bücher vermitteln die deutliche Empfindung, daß der belauschte Nachbar ein ebenso dickes und zweifellos ebenso interessantes Buch über den schreibenden Lauscher verfassen könnte. Er würde die gleiche bescheidene Überlegenheit des Mitteilenden über den Gegenstand seiner Mitteilung aufweisen. Die Überlegenheit des Photographen gegenüber seinem Objekt, solange dieses reglos ist. Die Überlegenheit des Mieters im ersten Stock über den Mieter im Parterre vis-a-vis, solange dessen Fenster offen sind. Die meisten amerikanischen Autoren haben die rührende Naivität ihrer eigenen Gestalten. Eine sachliche Naivität. Die Naivität der illustrierten Blätter, die überzeugt sind, daß alles, was man erfahren hat, »weiß«, sieht, hört und zu photographieren imstande ist, ein wesentliches Bild vermitteln könne. In Amerika vertritt die Zivilisation den Urzustand. Und wie der Barbar in rührender Ahnungslosigkeit ein Dichter werden mag, wenn er berichtet, wird der Zivilisierte nur ein mitteilender Zeuge, wenn er dichten will. Jener dichtete »von selbst«. Dieser photographiert automatisch. Seine Werke sind geschriebene Zeitungen. Seine Auflagen sind in einigen Ländern zahlreich wie die der illustrierten Zeitungen.

VI

Der wichtigste »Stoff« unserer literarischen Sachlichkeit ist der Krieg. Mit zwei Ausnahmen (»Ginster« und »Sergeant Grischa«) sind die deutschen Kriegsromane Mitteilungen von Augenzeugen. Es ist bei dieser Gelegenheit günstig, von jenem, beinahe geheimnisvollen, von vielen Autoren besten Rufes in Anspruch genommenen Gesetz zu sprechen, dem zufolge die künstlerische Wirkung einer Anleihe zu verdanken ist, die der Autor bei seinem Material gemacht hat. Zu diesen »Stimmungskulissen« gehören Naturerscheinungen einiger geographischer Gegenden oder bestimmte technische Ausdrücke. Worte wie zum Beispiel »Fjord« oder »Bugspriet« verstreuen einen merkwürdigen, einen wirklich »seltsamen« Schimmer über zwei, drei matte Seiten eines Buches. Sie scheinen von der Sprache vorgedichtet zu sein. Mancher Autor bedient sich ihrer bewußt, als eines Apparats zur Erzeugung von Stimmungen – einem Zauberkünstler ähnlich, der unter die reinen Geschicklichkeitsproduktionen eines Abends auch ein paar verblüffende Kunststücke mit Hilfe von fertig, samt ihrem Geheimnis gekauften Zauberapparaten mischt. Fast alle militärischen Begriffe wie Front,

Etappe, Kamerad, Schwarm, Deckung, Graben, Feind, Einschießen und so weiter bleiben noch lange und vielleicht bis zum nächsten Krieg von der maßlosen Furchtbarkeit getränkt, in der sie vier Jahre gelebt haben, und besitzen einen eigenen Schaudergehalt, der ihnen ihre Wirkung sichert und dem Autor, der sie verwendet.

Man verzeihe diese Abschweifung. Sie ist beinahe keine. Sie erläutert die Tatsache, daß bestimmte literarische Stoffe keiner künstlerischen Formung mehr bedürfen, um eine künstlerische Wirkung zu erzeugen. Zu diesen Stoffen gehört der letzte Krieg. Seine literarische Intensität ist von vornherein gegeben. Ausnahmsweise darf der Autor, der ihn behandelt, nur ein mitteilender Augenzeuge sein – und er wird dennoch fast die gleiche Wirkung erzeugen, wie wenn es ihm gelungen wäre, einen künstlerischen Kriegsbericht zu formen. Die nackte Realität des Krieges ist intensiv genug, Ja, der Schauer, der schon seinen Namen umhüllt und begleitet, würde uns verbieten, von ihm in diesem Zusammenhang zu sprechen, wenn wir nicht überzeugt wären, daß Klarheit über die Gesetze der literarischen Gestaltung heute in Deutschland nicht weniger wichtig ist als Klarheit über ihn. Hier ist wahrhaftig die sachliche Bemerkung am Platz, daß der Krieg melodramatische Elemente enthält und daß die Autoren der Kriegsromane sie verwenden. (Im »Sergeanten Grischa« ist der Krieg der Hintergrund. Sein ganzer »Stimmungsgehalt« ist bewußt in den Dienst des Berichts von dem schrecklichen Schicksal eines Menschen gestellt. Die Grausamkeit dieses Einzelschicksals ist, weil es im Vordergrund steht, beinahe ebenso groß wie die Grausamkeit des Krieges. Die Kühnheit dieser Parallelität rechtfertigt die literarische Verwendung des Schauders. In »Ginster« sind alle melodramatisch verdächtigen Momente des Krieges groteske Hindernisse des Helden geworden. Das Furchtbare ist entlarvt. Es verwandelt sich in einen kleinen Unteroffizier, in Exerzieren und Kartoffelschalen. Vor der Komik dieses Helden, der die Methoden Chaplins anwendet, hält die Größe der Zeit nicht stand.) Die andern Kriegsromane haben diesen ihren Titel der »Neuen Sachlichkeit« zu verdanken, die das private Argument der Zeugenaussage: »So ist es eben gewesen« zu einem literarischen Prinzip erhebt. (Damit ist die dichterische Qualität der Verfasser nicht abgestritten, nichts hindert einen Augenzeugen, ein Dichter zu sein.) Sie haben einen unschätzbaren dokumentarischen Wert. Sie sind Memoiren. Es ist wichtig, daß die Augenzeugen des Krieges

ihre Erinnerungen veröffentlichen. Aber es ist fast ebenso wichtig, daß diese Publikationen ihre deutliche Bezeichnung »Memoiren« erhalten. Es geht um den Namen. Eben nur um den Namen geht es. Namen sind wichtig. Die Verwirrung ist gefährlich.

Sie wird immer größer. Schon sieht der »Leser« seine behagliche Neigung für Privates und Persönliches – derer er sich noch vor einem Jahrzehnt (zu Unrecht) geschämt hat – von dem legitimen literarischen Forum der Buchkritik gerechtfertigt. Schon hat die Buchkritik – die in Deutschland immer ratlos gewesen und geblieben ist – eine höchst bequeme Anweisung zur üblichen »Buchbesprechung«. Schon verwechselt der Verleger (in seiner ewigen törichte[n] Neigung, die Zeit nach »Generationen« zu messen) die »Neue Sachlichkeit« mit der »Neuen Generation«. Und diese – in ihrer ewigen Pubertätsvorstellung von der Überflüssigkeit der Überlieferung – gefällt sich in der Rolle der munteren Wächter der Wirklichkeit, der Pächter des realen Lebens, der offenäugigen Kenner dessen, was »wirklich so ist«. Die Mode bestärkt sie in ihrem lächerlichen Gefühl, daß sie nichts zu lernen haben, weil sie »alles sehn«. Die Angst der Alten zu »veralten« – eine Angst, die in Deutschland beinahe berechtigt ist, weil wir respektlos sind und ohne Tradition – begrüßt die so sicheren ersten Schritte der so unsicheren Sachlichkeit und keucht atemlos neben dem Tempo einher. Die Begriffe »sachlich« und »Sachlichkeit« erweitern ihren Fassungsraum, verschlingen irrtümlich und in der Hast des Tempos ein Stück vom »Modernen«, verbinden sich in der Phantasie des Lesers mit der vagen Vorstellung, die er von den Maschinen haben mag, vom Sport, von den Automobilmarken, von den hunderttausend Dingen, die den Inseratenteil der Zeitungen erfüllen. Die »Sachlichkeit« beginnt, die »Zweckmäßigkeit« zu ersetzen und zu verdrängen. Schließlich bekommt sie den gefährlichsten Nebensinn, den der Zeitgemäßheit. Auf hundert unsichtbaren, unbestimmbaren Wegen bestimmt das Schlagwort den verwirrten Leser. In diesem heillosen Wust der Verwechslungen passiert es ihm, daß er die »Wahlverwandtschaften« für »unsachlich« hält, einen Sportroman in der Illustrierten für »sachlich« und wie das moderne, hygienische Haus, in dem er wohnt (oder zu wohnen sich einbildet), vor lauter Licht, Luft, Sonne und Gesundheit und blendender Weiße eher ein Luftbad ist, eine Schießstätte, ein Tummelplatz, ein Rekonvaleszentenheim – alles, nur kein Wohnhaus –, so ist das, was er für Literatur hält: Memoi-

renwerk, Dokument, Zeugnis, privates Geständnis, Leitfaden für »moderne Probleme« – alles, alles, nur keine Kunst. Die »Sachlichkeit« als Mode legitimiert und fordert seine rein stoffliche Neugier – denn auch den Begriff Inhalt, Sache hat der Begriff Sachlichkeit verschlungen. Da der Leser auf die Form nicht mehr zu achten braucht, entgeht ihm nicht nur die Identität der Form und des Inhalts im Kunstwerk, sondern auch die Identität von Formlosigkeit und Gehaltlosigkeit in den meisten Dokumenten. Nicht einmal seine Freude am Stofflichen kommt also in allen dokumentarischen Werken auf ihre Kosten. Gleichsam von selbst, automatisch entwickelt sich die Sachlichkeit zum Gegensatz der Form. Sagte man noch vor zehn Jahren etwa: Häßlich ist, was zwecklos ist; so sagt man heute: Häßlich ist, was unsachlich ist. Indem man statt des präzisen »zwecklos« ein vages »unsachlich« setzte, verwandelte man Sinn in Unsinn. Aber selbstverständlich erstirbt für die Sprache das Verständnis. Mit ihm das Verständnis für die Nuancen. Sie sind »unsachlich«.

Hören wir auf! Brechen wir ab! Seit einer halben Stunde liest man uns mit dem bittersten aller Vorwürfe: wir seien »unsachlich« geworden! ...

In: Die Literarische Welt, 6 (1930), Nr. 3, S. 3f.; Nr. 4, S. 7f, vom 17. und 24. 1. 1930